DRA. MILENA CÁCERES VALDERRAMA
(EDITORA Y COMPILADORA)

CON LA COLABORACIÓN DE
JUAN ANTONIO ALCARAZ ARGENTE



LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO

TOMO II

INSTITUTO RIVA-AGÜERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO

La Fiesta de Moros y Cristianos en el mundo
Tomo II

ISBN: 978-612-4496-06-6
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-06466.

Autora
Milena Cáceres Valderrama
©PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
INSTITUTO RIVA-AGÜERO
Jirón Camaná 459, Lima 1 Perú
Teléfono: (511) 626-6600
Correo electrónico: ira@pucp.edu.pe
Página Web: http//ira.pucp.pe/

Diseño de cubierta:
La fiesta de Moros y Cristianos en el mundo.
Bryan Silva Jiménez
Diseño y diagramación:
Mariam Aranda Mostacero

Primera edición digital: mayo de 2021
Publicación electrónica disponible en:
http://ira.pucp.edu.pe/publicaciones/
Tomo II: 582 páginas
Publicación del Instituto Riva-Agüero N° 361

El contenido de los textos publicados es responsabilidad exclusiva de los autores.
Todos los derechos reservados.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio físico o electrónico, sin autorización escrita del autor.

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO

Tomo II

Milena Cáceres Valderrama, Editora y compiladora
Con la colaboración de Juan Antonio Alcaraz Argente

Instituto Riva-Agüero
Pontificia Universidad Católica del Perú

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO

Por la Dra. Milena Cáceres Valderrama (Editora y Compiladora)
Con la colaboración de Juan Antonio Alcaraz Argente

Índice

Palabras de bienvenida por el Dr. José de la Puente Brunke.....14
Agradecimiento.....17

TOMO I

INTRODUCCIÓN

El concepto de Fiestas de moros y cristianos
Milena Cáceres Valderrama.....20
Pueblos que hacen fiesta (Un paseo por la fiesta de moros y cristianos en el mundo)
Juan Antonio Alcaraz Argente (con la lista de los pueblos en todo el mundo).....24
Presentación de los artículos
Milena Cáceres Valderrama.....60

UNA FIESTA EN TODO EL MUNDO

Las fiestas de Moros y Cristianos: un fenómeno global
Daniel Catalá-Pérez.....65
Los Doce Pares de Francia en el México de hoy: vasos comunicantes con la teatralidad popular europea
Francesc Massip.....86

Monarquías medievales, Latinoamérica y Europa hispánica: poder socio político de las fiestas reales y festejos con moros y cristianos, 1455-1789
Miguel Ángel González Hernández.....130

ESPAÑA

1. *Fotos que ilustran la Fiesta de Moros y Cristianos en Ontinyent*.....144
2. *Orígenes e historia de las fiestas de moros y cristianos en el Mediterráneo*

José Fernando Domené Verdu.....163

3. *Embajadas y bailes con parlamentos en el País valenciano: moros, cristianos y otros danzantes*

Raül Sanchis Francés.....207

4. *Las fiestas de moros y cristianos en Andalucía*

Salvador Rodríguez Becerra.....233

5. *Andalucía: la evidencia de lo invisible. Más que una fiesta*

Miguel Ángel Martínez Pozo.....258

6. *Las fiestas de Alcoy*

José Fernando Domené Verdu.....280

Casos interesantes

7. *Origen militar de las fiestas de moros y cristianos en España: el caso de la ciudad de Ontinyent*

Rafael Ferrero Terol.....293

8. *Ontinyent y la fiesta de moros y cristianos*

Juan Antonio Alcaraz Argente.....305

9. *Relevancia de los Episodios Caudetanos*

Miguel Requena Marco.....330

10. *El lucero de Caudete, un hito en la dramatización de apariciones marianas, hallazgos de imágenes, revelaciones y demás prodigios de la Virgen*

Miguel Zugasti.....347

11. L'Angelet, anunciador de las fiestas de Moros y cristianos de Muro
Joan Josep Pascual Gisbert.....385
12. La Mahoma en las fiestas de Sax
Gabino Ponce Herrero.....407

OTRAS PARTES DE EUROPA

13. La Virgen de las Milicias en Scicli, Sicilia, Italia
Padre Ignazio La China, traducción de Grazia Sanguineti de Ferrero.....446
14. Moros y Cristianos en Sicilia: Opera dei Pupi
Milena Cáceres Valderrama.....470
15. Una huella lejana de al-Ándalus: moros y cristianos a orillas del Garona, Francia
Manuela Marín.....473
16. La Moreska de Korcula, Dalmacia, Croacia
Mario Sardelic y Sergije Vilovic.....486

AMÉRICA DEL SUR

PERÚ

17. Dos obras de teatro del siglo de oro español en los Andes del Perú
Milena Cáceres Valderrama.....500
18. Danza de moros y cristianos en Nepeña (Santa, Áncash)
Martha Chávez Lazarte.....567

TOMO II

PERÚ

1. Ciclo carolingio y evangelización en la fiesta de moros y cristianos en Quipán, Lima, Perú

Raúf Neme.....16

2. La fiesta de moros y cristianos en la provincia de Canta, Lima: un análisis etnográfico

Mariam Aranda Mostacero.....46

3. Moros Piratas en San Lucas de Colán, Piura, Perú

Milena Cáceres Valderrama. 67

4. La fiesta de San Sebastián en Conayca, Huancavelica, Perú

Luz Cárdenas.....112

5. La primera cruzada: Fiesta de Moros y Cristianos en Ayavirí, Yauyos, Lima, Perú

Katherine Falcón Cárdenas.....119

ECUADOR Y OTROS LUGARES DE AMÉRICA DEL SUR

6. Las fiestas de moros y Cristianos en Ecuador

Norberto Pelegrín Entenza.....133

7. Danzas de moros y cristianos en otros lugares de América del Sur

Milena Cáceres Valderrama.....146

AMÉRICA CENTRAL

8. El caso guatemalteco: Las danzas tradicionales de moros y cristianos en América

Carlos René García Escobar.....153

9. Fiesta de moros y cristianos en territorio de El Salvador 2019

Mario Pleitez.....171

10.La Fiesta de moros y cristianos en otros países de América Central

Milena Cáceres Valderrama.....189

AMÉRICA DEL NORTE

MEXICO

11. Danza de moros y cristianos en el estado de México: caso Totolapán en el estado de Morelos

Lucrecia Rubio Medina.....194

12. Formas de Alteridad en la tradición mexicana de moros y cristianos

Beatriz Aracil Varón.....217

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

13. Conquista, reconquista, desconquista: Imaginarios coloniales y descoloniales a lo largo del Camino Real de "Tierra adentro"

Enrique R. Lamadrid.....241

14. Fiestas de moros y cristianos en Estados Unidos de América

José Sirvent.....268

ASIA

15. Ritual y danza en las representaciones de moros y cristianos en Filipinas

Isaac Donoso.....287

16. Rajah Carlomagno: El Chavittunatakam y los orígenes de las representaciones de batalla en la India

Geetha K. Wilson.....305

EN EL MUNDO LUSOFONO

PORTUGAL

17. Auto de la princesa Floripes, entre el mito y la realidad

Luis Alberto Días Franco.....338

BRASIL

18. Cavalhadas en Santo Antonio da Patrulha

Ana Zenaida Gomes Ourique y Rosa María Gil Gomes.....393

ÁFRICA

19. Una princesa negra: reverberaciones colonialistas en el auto de Floripes de Sao Tomé y Príncipe

Alexandra Dumas.....414

*20. Otras obras de Moros y Cristianos en el mundo lusófon*o

Milena Cáceres Valderrama.....437

REFLEXIONES GENERALES

21. De los orígenes y lo extraordinario: Los mitos y su fundamentación en las celebraciones festivas de moros y cristianos

María Dolores Vargas Llovera.....443

22. La religión como elemento de la fiesta, hoy

Padre Ginés Pardo García.....454

23. La fiesta de moros y cristianos como sistema productivo local: economía turismo, artesanía y "branding"

Antonio Martínez Puche y Salvador Martínez Puche.....474

Estudios fundamentales ya publicados

24. Valores culturales de la fiesta de moros y cristianos

Demetrio Brisset, Tercer Congreso Nacional de las fiestas de moros y cristianos, Murcia, 2002.....507

25. Aspectos folclóricos y literarios, de la fiesta de moros y cristianos en España

María Soledad Carrasco Urgoitia. París, Unesco, 1984.....554

COLOFÓN

Carlomagno, un emperador universal

Cristina Flórez Dávila.....573

UNDEF: Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos

Pepa Pratz.....576

Mirando hacia el futuro: conclusiones y recomendaciones

Milena Cáceres Valderrama.....580

América del Sur: Perú

CICLO CAROLINGIO Y EVANGELIZACIÓN EN LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN QUIPÁN

RAUF NEME SÁNCHEZ

rneme@ucss.edu.pe

RESUMEN

Cada año en la comunidad de Quipán, anexo de Huamantanga, se representa la *Historia de Carlomagno* durante las celebraciones de los santos patrones San Pedro y San Pablo. Esta dramatización de moros y cristianos es un claro ejemplo del teatro oral popular que los campesinos han asimilado dentro de su tradición y folklore, pero también es una huella de un teatro que surgió en la colonia producto de las campañas de evangelización y que se ha mantenido gracias al fenómeno vivo de la oralidad. En este artículo abordaremos los vestigios de este "teatro edificante", en palabras de Robert Ricard, y su permanencia cultural.

I. Introducción

El 29 de junio del año 2016 asistí, como parte del grupo de investigación de *Tradición Oral*[1], a la representación de *Carlomagno,* fiesta de moros y cristianos

1 Tengo que señalar aquí la gran deuda que tengo con la Dra. Milena Cáceres ─académica que dirige el grupo de investigación de *Tradición Oral* afiliado al Instituto Riva-Agüero (PUCP)─ por permitirme colaborar en un proyecto al cual le ha dedicado muchos años de trabajo. Los esfuerzos que lleva a cabo por documentar las fiestas de moros y cristianos que aún se realizan en las comunidades rurales de nuestro país son valiosos; no solo por el valor que representa en la actualidad como un fenómeno del folklore popular y de la tradición oral, sino porque mediante su investigación ha podido establecer relaciones claras con comedias del Siglo de Oro que han sobrevivido refundidas en los cuadernos que emplean los pobladores para sus dramatizaciones.

que se realiza en el pueblo de Quipán, una comunidad que pertenece al distrito de Huamantanga en la provincia de Canta. Aquella tarde, de manera casi accidentada y de un modo parcial, dos pobladores, cuyas edades se aproximaban a los sesenta años, aparecieron ataviados con los trajes del príncipe moro Fierabrás y del caballero cristiano Oliveros respectivamente, junto a ellos un pequeño grupo de niñas engalanadas con flores sobre sus cabezas también se hizo presente y representaron para nosotros una ficción caballeresca muy popular en varios pueblos de América, la *Historia de Carlomagno y los Doce Pares de Francia*.

En el Perú, la fiesta de moros y cristianos es una representación teatral popular de procedencia colonial que ha logrado sobrevivir en diversas comunidades del ande y, sobre todo, en los pueblos asentados en la provincia de Canta, a no muchos kilómetros de la capital de Lima. En España, esta fiesta celebra la reconquista de los territorios dominados por los califatos árabes y en América se implantó como parte de la empresa evangelizadora en los pueblos colonizados. Así, la fiesta de moros y cristianos en el Perú se presentó como medio de reafirmación de la Conquista, ya que representaba festivamente el triunfo de los cristianos y la conversión de los infieles. En ese sentido, los religiosos de la Colonia canalizaron sus propias expectativas sobre la conversión de los indígenas y estos últimos a su vez se apropiaron de un aparato festivo que derivó como parte de una tradición mestiza, por lo que en la actualidad es posible decir que la fiesta de moros y cristianos es una expresión de la memoria de las comunidades andinas de Canta y un mecanismo de cohesión social.

En el trabajo de campo que realicé junto al grupo de *Tradición Oral* me tracé cuatro objetivos durante la visita a la villa de Quipán: a) identificar el marco de realización de la fiesta; b) acceder a la fuente textual que utilizan los pobladores de Quipán para la escenificación de la pieza; c) rastrear los antecedentes del texto y la representación mediante entrevistas con las autoridades o personas más antiguas del lugar; y d) documentar y presenciar la representación de *Carlomagno*. Asimismo, un antecedente de esta fiesta que nos sirvió para establecer un análisis comparativo fue el valioso trabajo que realizó María Angélica Ruiz a finales de los años 60 en la comunidad de Pampacocha, poblado que se ubica también en la provincia de Canta. Es necesario decir que el artículo de María Angélica Ruiz se ha convertido en el transcurso de los años en un texto imprescindible dentro de los varios trabajos que componen la

bibliografía sobre la fiesta de moros y cristianos en el Perú, y aborda el tema que es precisamente materia de este artículo: la representación de *Carlomagno*.

II. Huamantanga: una zona activa de fiestas de moros y cristianos

La provincia de Canta es una región que se ubica en la serranía del departamento de Lima y sobre la que se asienta gran parte del valle del río Chillón. Debido a su buen clima y atractivos naturales, es muy concurrida por los pobladores de la capital debido a las actividades de ocio que ofrecen los clubes campestres que se ubican en el distrito de Santa Rosa de Quives y también a los circuitos turísticos que hay en la propia ciudad de Canta, desde donde se puede partir a las cataratas de Obrajillo o las lagunas que se hallan en la cordillera La Viuda. Así como es apreciada por su diversidad natural y geográfica, esta provincia posee una riqueza histórica, folklórica y cultural que no ha sido hasta el momento bien aprovechada[2]. Uno de los mejores ejemplos de esta riqueza es el conjunto de dramatizaciones teatrales populares que aún se desarrollan en el distrito de Huamantanga.

Así, en la capital que lleva el mismo nombre del distrito, se escenifican dos fiestas de moros y cristianos ordenadas en ciclos de años pares e impares. La primera, la *Relación de Ave María del Rosario o Garcilazo,* se representa los años impares y los responsables son los pobladores del barrio de Shihual. La segunda, *El cerco de Roma,* tiene lugar en los años pares y su organización está a cargo del barrio de Anduy. Ambas dramatizaciones se representan en los días 7, 8 y 9 de octubre, que corresponden a la fiesta religiosa de la virgen del Rosario, San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel respectivamente (Cáceres 2001: 13-14). En los anexos de Humantanga, Quipán y Marco, también la comunidades se organizan para llevar a cabo representaciones teatrales durante sus fiestas religiosas. En el caso de Quipán, los pobladores escenifican una historia de moros y cristianos conocida como *Carlomagno* o *Carlomán*, que se lleva a cabo durante la fiesta a los santos patronos San Pedro y San Pablo, cuya fecha central es el 29 de junio. En cambio, en el pueblo de Marco,

2 Se puede señalar aquí el caso más clamoroso de abandono: los petroglifos de Checta, vestigios del arte rupestre peruano que no cuentan con vigilancia ni control de visitantes, y por lo que progresivamente sus figuras han sido intervenidas o robadas.

comunidad bastante próxima a Quipán, se dramatiza la *Captura y muerte del Inca Atahualpa*, la cual se escenifica durante la celebración de la Exaltación del señor de la Agonía (14 de septiembre). Según Milena Cáceres, las representaciones sobre la muerte del Inca son el otro grupo más extendido de representaciones teatrales orales que se han diseminado en las comunidades rurales de la serranía del Perú[3] (2001:44).

Durante la investigación en Quipán, se comprobó que, a pesar de las buenas intenciones de algunos pobladores por representar la fiesta cada año en su calendario religioso, las dramatizaciones de moros y cristianos no presentan regularidad, salvo las que continúan realizándose en Huamantanga. Por ende, es posible que estemos frente al ocaso de estas manifestaciones del teatro popular en estas comunidades campesinas.[4]

III. La Fiesta de moros y cristianos en Quipán

La comunidad de Quipán se ubica a una altitud de 3502 m.s.n.m. y está próxima al límite de la provincia de Canta con Huaral. Este pueblo presenta un clima seco, con temperaturas bajas en la temporada de junio a octubre y precipitaciones de lluvia en los meses de verano. Su nombre originalmente fue San Pedro de Quipán y así aparece en los legajos del Archivo Arzobispal de Lima. Se formó como una reducción de indios durante el tiempo del virrey Toledo, quien como parte de sus políticas buscó agrupar a varios ayllus para facilitar su manejo demográfico y su vigilancia. A principios del

3 El ciclo de La muerte de Atahualpa ha recibido bastante interés por parte de la crítica que estudia el fenómeno de las representaciones populares en las comunidades del ande. El historiador francés Nathan Wachtel conceptualizó esta dramatización en su conocido estudio Los vencidos Los indios del Perú frente a la conquista española (1530 -1570) como una variante más dentro de las danzas de la conquista. Para Wachtel las representaciones de la muerte del inca rememoran los traumas de la conquista, en el sentido de que son recreaciones de la memoria que realizan los indígenas de su propia historia. Según su lectura, a través de estas dramatizaciones se manifiestan, por un lado, la ruptura de un orden con la llegada de los colonizadores europeos y, por otro, la continuidad del efecto traumático derivado de esa ruptura (Wachtel 1976: 92). Posteriormente, Oleszkiewicz (1992), Gómez García (1992), Cáceres (2001) por citar algunos trabajos, identifican motivos que permiten establecer la filiación entre diversos testimonios recuperados del ciclo de la muerte del inca como un ejemplo más de este corpus heterogéneo que integra la fiesta de moros y cristianos en América. Además, un trabajo más reciente, como el de Marine Bruinaud (2012), justifica con mayor solidez la hipótesis que La muerte de Atahualpa es una representación variante de moros y cristianos; y al mismo tiempo, apoyándose en los hallazgos de César Itier sobre la falsificación de este texto, coloca en evaluación las interpretaciones que atribuían a esta representación un origen indígena contemporáneo al mismo contexto de la Conquista, interpretación que se extendió también con el estudio de Watchel.

4 Explicar el porqué de este ocaso podría deberse a varios factores: los efectos migratorios del campo a la ciudad, el desplazamiento de esta tradición por otras que expresen mejor los lazos de identificación de la comunidad… es una discusión que queda abierta para futuras aproximaciones, pero que también nos plantea la emergencia por recuperar las pocas fiestas de moros y cristianos que aún se representan.

siglo XX se le atribuyó oficialmente la denominación de "villa" mediante un decreto promulgado por el gobierno de Manuel Candamo en 1903[5]. Para acceder a esta comunidad se debe tomar la carretera a Canta, cuyo inicio se encuentra en el km 22 de la avenida Túpac Amaru en el distrito de Carabayllo. El servicio de movilidad funciona desde muy temprano, los destinos comunes son hacia Canta y Huamantanga, pero para Quipán y otros anexos se requiere contratar otro servicio desde Huamantanga. Sin embargo, durante las fiestas que se organizan en Quipán es posible hallar el servicio más fluido y directo hasta esta comunidad, debido a la gran afluencia de pobladores que migraron a Lima y retornan por las celebraciones a las casas familiares.

Las fiestas que sirven de marco para las representaciones de moros y cristianos están asociadas con las festividades religiosas del calendario católico y se ajustan dentro de un determinado tiempo festivo[6]. En Quipán, la fiesta glorifica al Santísimo y a los patrones tutelares San Pedro y San Pablo en los días 28, 29 y 30 de junio respectivamente. La representación de *Carlomagno* en Quipán se realiza en las fechas del tiempo fuerte y se inserta como parte del recorrido procesional, luego de la misa de la mañana y las visitas a las autoridades. Para los comuneros se asume como una actividad más de la festividad, pero diferenciada por su teatralidad. Así, es un signo más dentro del marco religioso.

Cuando asistimos el día 29 a Quipán[7], día central, las actividades de la fiesta patronal empezaron con una llamada de la banda musical desde muy temprano, lo que los pobladores denominan "al alba". Los mayordomos, responsables e invitados se reunieron a las puertas de la iglesia que se encuentra en la plaza del pueblo para la misa en honor del apóstol San Pedro y luego realizaron el desplazamiento de la procesión

5 La información se puede encontrar en la página web del Congreso de la República, como parte de los archivos digitalizados de la legislación del Perú: http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/LeyesXIX/1903139.pdf. Por otro lado, los pobladores se refieren constantemente a su pueblo como villa y comprobamos que en otras comunidades se emplea esta denominación como una marca de prestigio.

6 Según Manuel Ráez, los ciclos festivos religiosos andinos se dividen en tiempo de preparación, tiempo fuerte y de despedida. Los tiempos de preparación comprenden nueve días que se conocen como la novena; el tiempo fuerte corresponde al día central y su siguiente; y el tiempo de despedida es la octava, es decir ocho días luego de culminada la fiesta (2015: 87)

7 Antes de nuestra visita nos acercamos a la asociación de Quipán y gracias a la intervención de la señora Beatriz Montano, quien estaba a cargo del comité que organizó la fiesta el año 2016, pudimos reunirnos con las autoridades y mayordomos de la fiesta. La ventaja de contar con la ayuda de la señora Montano fue que accedimos al texto que conservaba la comunidad para la representación de su fiesta de moros y cristianos. En ese sentido, nos resultó también importante recabar algunos datos que nos proporcionó el señor Aníbal Campos, quien interpretó a Fierabrás durante el día de la representación, y Rubén Montano que nos facilitó también información sobre la fiesta.

por las calles. La familia del mayordomo y sus invitados paseaban bailando y portando los estandartes en donde figuraban los nombres de los mayordomos y de la asociación comunal. Es común en estos recorridos la explosión de petardos mientras se realiza el recorrido. Hay una visita al cementerio y luego la siguiente actividad es un recojo de flores, con los que se adornan los sombreros y las ropas. A mitad del día se realiza un almuerzo que convoca a casi todo el pueblo e invitados llegados a la comunidad. A las 3:00 p.m. se escenifica *Carlomagno* en la plaza del pueblo. Esta escenificación se intercala con las danzas que interpretan las pallas y culmina con un baile comunal, el maicillo, que es próximo también al final de la procesión en el interior de la iglesia.

Otro punto que llama la atención en las representaciones de moros y cristianos en esta zona de Canta es la idea de los pobladores de un fraccionamiento de la dramatización. Nuestros informantes en Quipán nos señalaron que ellos solían escenificar la historia completa de Carlomagno durante los tres días que se realizaba la fiesta (28, 29 y 30 de junio). Esta información coincide también con los datos que María Angélica Ruiz recoge de los comuneros de Pampacocha: "La costumbre consistía en fraccionar 'la historia' en dos días, como los antiguos autos sacramentales: parte el día 14 hasta caer la noche y parte el día 15 que culminaba con el maicillo" (Ruiz 1969-70: 224). Sin embargo, es necesario señalar que es común esta imprecisión asociada al auto sacramental, pues como bien señala su nombre estas representaciones no admiten particiones en su escenificación. Creemos que el error está en confundir el tiempo de fiesta, que es más prolongado, con la representación del auto. Además, como se puede cotejar en Lohmann (1945), las representaciones de autos en Lima, durante la segunda mitad del XVII, se solían repetir, como ocurrió con el auto *El gran teatro del Mundo* (1945: 271). No es de extrañar pues que la idea de un fraccionamiento sea relativa como también señala Milena Cáceres (2001), ya que en el caso de las fiestas de moros y cristianos de Huamantanga se escenifica la misma danza en el ciclo de fechas de celebración (7, 8 y 9 de octubre). Asimismo, según la información que recopiló el antropólogo Alejandro Vivanco (1963) sobre los *Doce Pares de Francia* en la comunidad de San Pedro de Huaroquín se señala que la dramatización se repite en la segunda fecha (29 y 30 de junio).

El argumento de la dramatización de *Carlomagno* es en esencia el enfrentamiento entre un bando de moros y otro de cristianos mediante un duelo de embajadas y lances

a caballo, donde se reproduce un imaginario medieval y caballeresco. Finalmente, los moros claudican y se insertan dentro del mundo cristiano mediante la alianza matrimonial de la princesa mora y el bautismo colectivo. Así se puede notar que su teatralidad está unida a un argumento que enfatiza la presencia de un marco dirigido, que en este caso es el religioso. El marco procede del teatro evangelizador, y aunque ya no estamos precisamente en el contexto de un teatro que pretenda evangelizar a sus respectivos destinatarios, se mantiene elementos que nos permiten reconstruir aún ese marco en el cual se insertó esta fiesta en el contexto de los Andes.

3.1. Fuente textual de la representación de Carlomagno

En el contexto de la fiesta de los apóstoles San Pedro y San Pablo, los pobladores de la villa de Quipán representan *Carlomagno*, fiesta de moros y cristianos cuyo argumento es una adaptación escénica de una novela del género caballeresco *El emperador Carlomagno y los doce pares de Francia.* Aunque conocido comúnmente por los lectores como *Historia de Carlomagno* o también *Los Doce Pares de Francia*, el texto traducido por Nicolás de Piemonte fue publicado en Sevilla en el año 1525 por la casa Cromberger con el título de *Historia del Emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, et de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría, hijo del grande almirante Balán*[8]. La novela es una traducción realizada por Nicolás de Piamonte, un escritor del cual no se tiene muchos datos, pero que probablemente vivió el proceso de evangelización de las zonas recuperadas de Granada a finales del siglo XV[9]. La novela tiene como fuente un popular cantar medieval de gesta francés

8 En su estudio sobre el origen de la novela en España, el filólogo Marcelino Menéndez y Pelayo sugirió que pudo haber otras impresiones de este libro de caballerías antes de la fecha que consigna el propio Piamonte en su presentación: "Fue impressa la presente hystoria (...) en la muy noble e muy leal cibdad de Sevilla por Jacobo Cromberger alemán. Acabóse a veynte e cuatro dias del mes de abril. Año del nacimiento de nuestro Salvador Jesuchristo de mill e quinientos XXV" (citado en Menéndez y Pelayo 1961: 219).

9 Para Ana Grinberg, Nicolás de Piamonte no era otro que Nicolaus Gazini de Pedemontio, también conocido en la época como Maestre Nicolás o Nicolás de Piemonte, quien fue un "itinerant printer working in the Iberian Peninsula, which might explain his command of the Castilian language and Spanish culture in general, and his acquaintance with some of the most popular books of the moment" (Grinberg 2014: 134). Grinberg argumenta que los registros diferencian a estas dos personas, pero en realidad eran una sola. Este impresor puede encajar para Grinberg con la identidad del autor de la *Historia de Carlomagno*, pues por un tema de oficio conocía los principales éxitos editoriales en aquel incipiente mercado de libros: "As a fellow printer, it is likely that Piemonte was aware of the popularity and economic advantages that such texts as Fierabrás could have, just like the commercial benefits of printing Rodríguez de Almela's Valerio de las historias escolásticas, Thomas à Kempis's Imitatio Christi, and Antonio de Nebrija's commentary on Persius Flaccus' Satyrae" (2014:139).

de mediados del siglo XII titulado *L'Histoire de Charlemagne (Parfois Dite Roman de Fierabras),* cuya autoría corresponde a Jehan Bagnyon también conocido como Enrique Balomier o Henri Bolomier, canónigo de Lausana. Según Martín de Riquer, el texto del canónigo Bolomier es también una "continuación de otro poema perdido, del cual sabemos la materia gracias a un resumen incluido por Philippe Mousket en su *Chronique rimé*, por un largo prefacio del propio *Fierabras* y por una narración llamada *La destruction de Rome*, que precede a este cantar en algunos manuscritos" (Riquer 1952: 241). Para Ryan D. Giles, la versión del *Fierabras* francés era en sí misma también una refundición de otros cantares de gesta medievales franceses como la *Vita de Carlomagno* de Pseudo-Turpin y posteriormente con el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (Giles 2016: 124). Estas constantes refundiciones son una consecuencia de la fuerte impronta de la transmisión oral de estos cantares medievales que luego fueron transformados y singularizados mediante la aparición de la imprenta, pero donde se advierte, como señala Paul Zumthor, "un arte que se basaba en técnicas de conjunto, de combinación, de ensamblaje, sin deseo de autentificación de las partes…" (1989: 32).

La repercusión y popularidad de la traducción de Piamonte representó un *best seller* para la época, ya que tuvo numerosas reimpresiones en la península ibérica como en las respectivas colonias españolas; hecho que también permite deducir los diversos cambios que sufrió el texto de Piamonte producto de la intervención de los editores que reimprimían el texto en formatos para el acceso popular:

> The Castilian translation of *Fierabrás* became enormously popular both in the Iberian Peninsula and the Spanish and Portuguese colonies, becoming part of the blueprint to build a new religiously and culturally hybrid society in the Americas and the Philippines. Piemonte's text traveled through time and space, both as a literary reference and as a major ideological substrate, to the limits of the Spanish Empire and beyond (Grinberg 2014:141).

Gran parte de los autores revisados coinciden en que la introducción de este libro de caballerías en América se debió a un mercado emergente de libros que se desarrolló durante el proceso de la Conquista. Al respecto, Irving Leonard (2006) señala que el libro de Piamonte formó parte de una serie de novelas sobre el ciclo carolingio y de

tema caballeresco que se imprimieron en España y cuyo destino era su venta en los reinos de ultramar. Para los impresores resultaba un negocio provechoso pues el coste de estas novelas era mediano y las ganancias estimables: "dada la lejanía del mercado, los lectores coloniales pagaban el doble y aún más que los de España por ejemplar, por lo cual preferían obras menos voluminosas" (2006: 177) . Asimismo, la *Historia del Emperador Carlomagno* fue el libro que "gozó de la mayor longevidad en la América hispana" (Leonard 2006: 413) y, como agrega Durand, en el transcurso del tiempo los *Doce Pares de Francia* ha visto muchas reimpresiones debido a su éxito dentro de las clases populares:

> Continuamente reimpresa durante el primer tercio de nuestro siglo, siguió reeditándose hasta mediados, y no cabe aún afirmar cuál tirada será la última: la casa mexicana Herrero la ha vuelto a sacar a luz en tiempos cercanos. De hecho se lee hasta hoy, aunque menos, y lo he verificado en México, Chile y el Perú. De hecho se lee hasta hoy, aunque menos, y lo he verificado en México, Chile y Perú. Libro favorito de campesinos y gentes sencillas, ha inspirado el verso popular en apartadísimas comarcas. (Durand 1980: 169)

El impacto de la historia de Carlomagno en las colonias americanas ha sido tal que hasta la actualidad es un libro mayormente recordado por servir como fuente para las dramatizaciones de moros y cristianos. No cabe duda de que el texto de Piamonte ha sido una de las fuentes más recurrentes para representar el reto entre moros y cristianos en México, Centroamérica y el cono sur americano: "Hay testimonios ciertos del XVIII para las formas escenificadas. Tales versos y representaciones cubren un área inmensa, que va desde Nuevo México y Puerto Rico hasta Chile y la Argentina (también alcanza las Filipinas y el Brasil)" (Durand 1979: 160). Para el caso específico de Canta, comunidades como Quipán y Pampacocha han empleado este libro para sus dramatizaciones de moros y cristianos. No sabemos en qué momento llegó este texto a dichas comunidades, son lagunas de información que es muy común encontrar en estos fenómenos de la tradición popular. Sin embargo, María Angélica Ruiz, a propósito de los *Doce Pares de Francia* en Pampacocha, afirma que el testimonio más antiguo del texto de Piamonte que pudo observar fue una edición del siglo XIX que le hicieron llegar los pobladores junto con otros libros más que tenían en su poder:

La que se conserva con especial devoción es una edición del año 1850, Barcelona, Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí Calle Ancha, esquina del Regomí. Hemos visto en poder de D. Manuel Cayo Cauto una edición ilustrada, editada en México, en octubre de 1960: El Libro Español, Calle Real de Romita N. 14. Y una tercera edición, de imprenta desconocida, editada en Perú en el año 1966, que nos permite suponer una vigencia mayor en un área amplia de la sierra peruana. (Ruiz 1969-70: 226)

3.2. El cuaderno de Quipán

Cuando nosotros asistimos a la fiesta de Quipán, la comunidad nos alcanzó un conjunto de textos que empleaban para representar la dramatización de Carlomagno. Como es de esperarse, eran hojas sueltas fotocopiadas de un cuaderno en donde el material sí estaba organizado considerando las secciones por los diálogos que le correspondía al personaje. Cada campesino a cargo de la interpretación de un personaje recibía su respectiva parte y no el texto completo. Esta práctica es muy común dentro de estas formas de teatro popular, porque el cuaderno es celosamente cuidado por la comunidad. El material que recibimos lo pudimos clasificar de la siguiente manera, considerando las marcas cronológicas que un copista de la comunidad había establecido para diferenciar las partes.

Parte del personaje	Número de diálogos extraídos de la novela	Fecha de copia según el copista Juan García Delgadillo
Historia de Oliveros	53 parlamentos	22 de mayo de 2006
Historia de Roldán	48 parlamentos	27 de mayo de 2006
Historia del gran emperador Carlomagno	49 parlamentos	31 de mayo de 2006
Historia del duque Ricarte de Normandía	13 parlamentos	2 de junio de 2006
Historia del duque Guy de Borgoña que se casó con Floripés	23 parlamentos	5 de junio de 2006
Historia de Fierabrás, rey de Alejandría	42 parlamentos	6 de junio de 2006
Historia del almirante Balán	57 parlamentos	9 de junio de 2006
Historia de la dama Floripes	40 parlamentos	15 de junio de 2006

Historia del duque Regner, padre del conde Oliveros	4 parlamentos	16 de junio de 2006
Historia de Oger de Danois	3 parlamentos	20 de junio de 2006
Historia del arzobispo Turpin	5 parlamentos	20 de junio de 2006
Historia del rey Clarión	4 parlamentos	5 de julio de 2006
Historia del carcelero Brutamonte	3 parlamentos	10 de agosto de 2006
Historia del rey Brulante de Monmier	4 parlamentos	10 de agosto de 2006

El copista señala siempre al final de cada historia la fecha en que transcribió tal parte. Como se puede ver, las copias son muy recientes, pero esto es porque los pobladores tratan de renovar sus cuadernos por culpa del deterioro y el uso. Esta práctica parece común en las versiones que se han conservado de los textos de los *Doce Pares de Francia* en otras zonas de América. Por ejemplo, en Guatemala, Ítalo Morales (1988), reconoce que uno de los cuadernos conservados por la comunidad parece recopilado directamente de alguna edición de la novela de Piamonte que circulaba contemporáneamente, debido a sus pocos cambios. Aunque también considera que la condición socioeconómica e intelectual del autor de la copia, campesino y no letrado, no permitiría realizar muchas variantes sobre los textos. En Puebla, México, Gisela Beutler señala que los "maestros", además de sus cuadernos, contaban con un ejemplar de la novela y decidían qué partes del texto de Piamonte representar: "un maestro de Atoyatempan (Puebla), que poseía un texto de la «Historia de Carlomagno», me dijo que era, aconsejable omitir la escena del ciervo, aunque el libro la prescribiera (y hasta con una iluminación) por lo muy difícil de su representación" (1983: 288). La experiencia del texto conservado en Quipán es similar. La coexistencia de la novela de Piamonte y de los cuadernos nos revela que los comuneros de esta región de Canta han realizado durante años copias o han actualizado el contenido de sus cuadernos mediante la adquisición de nuevas versiones de la novela de Piamonte. Lo importante para la comunidad no es mantener la antigüedad del texto o su lenguaje, sino la historia en sí. Ello lo pudimos comprobar cuando nuestro informante, Aníbal Campos, nos aseguró que en ocasiones utilizaban directamente el libro —una edición abreviada y

de pequeño formato que se podía conseguir en puestos de periódicos— para aprender sus diálogos en el caso de que faltase alguna parte del cuaderno o estuviese muy gastado. Esta situación parece repetirse en otra comunidad, San Pedro de Huaroquin, donde un poblador dirige la representación de *Carlomagno* confrontando las partes que recitan los actores con la novela. Como se puede observar, el libro de Piamonte se ha incorporado a la tradición. Estas características enfatizan sin duda los aspectos pragmáticos del texto: su función no es ser leído individualmente, sino de manera colectiva, donde su sentido es capturado para su respectiva escenificación. Aquí entra en juego una categoría como la memoria, que puede estar conservada en el propio texto cuando la comunidad decide qué diálogos entresacar de la novela. Podríamos decir que en esa selección la memoria ha impuesto un sentido que cada copia ha tratado de preservar y que finalmente es lo que ha permitido que estas dramatizaciones sobrevivieran a pesar de sus constantes intervenciones.

3.3. Carlomagno y la reconstrucción del mensaje evangelizador

El cuaderno de Quipán es una evidencia de la continua práctica de los comuneros de reescribir, adaptar, intervenir y transformar sustancialmente a partir de una fuente literaria sus propios textos de representación. Sin embargo, a pesar de las constantes reescrituras, el cuaderno de Quipán revela un sustrato común que comparte con otras representaciones de moros y cristianos. Durand (1980) explica que es una constante en varias comunidades rurales de América el gusto de los campesinos por el segundo libro que está incluido en la *Historia de Carlomagno* y que corresponde a la historia del *Fierabrás* francés. De la misma opinión es Yolando Pino Saavedra, quien afirma que los pobladores han conservado en su memoria el argumento que va desde el capítulo 10 hasta el 57 de este segundo libro (Beutler 1983: 263). La asociación de este segundo libro con las dramatizaciones de moros y cristianos se debe al evidente interés propagandístico del cristianismo, que tanto la novela de Piamonte como la representación comparten. Si nos remitimos al texto de Piamonte, asistimos a la novelización del tema de la conversión y este es el hilo fundamental de toda la trama del segundo libro, pues plantea en diversas escenas “the experience of changing faiths”(Giles 2016: 124). Para la mayor parte de la bibliografía crítica, este rasgo asociado con la exaltación del cristianismo favoreció la conversión de dicha narración a

formas dramáticas, probablemente por gente vinculada al clero, interesada en el asunto religioso del libro. En el caso de América, y en particular de las regiones de México y Centroamérica, Beutler (1983) conjetura la intervención de la pluma de algún religioso como parte de los espectáculos que derivaron del teatro evangelizador. Ítalo Morales también cree que los primeros refundidores de las representaciones de Carlomagno debieron ser religiosos, pues seleccionaban los pasajes de la novela de Piamonte que mejor se adecuaban a los intereses de la conversión de los indígenas (Morales 1988: 6). Para examinar este mensaje asociado con la propaganda de la evangelización nos centraremos en la cadena de motivos presente en el texto de Quipán.

3.3.1. La cadena de motivos de Carlomagno y los Doce Pares de Francia:

Para reconstruir la estructura argumental de las partes que componen el cuaderno de Quipán seguiremos la propuesta metodológica de Milena Cáceres, que encauza el concepto de funciones de Vladimir Propp junto con el concepto de "motivos" de Menéndez Pidal. Para esta investigadora, los "motivos" vendrían a ser básicamente "microestructuras teatrales" (2001: 44) que se alinean según una cadena o patrón y que tienen una fuerza expansiva según el área de difusión donde circulan estas dramatizaciones: "… podemos concebir una danza de moros y cristianos estructurada con motivos que se organizan formando una cadena de elementos que se articulan entre sí, pero que al mismo tiempo tienen vida propia" (2001: 43). Cáceres había advertido que dramatizaciones como *Ave María del Rosario* y *El cerco de Roma* en Huamantanga pueden compartir una cadena de motivos similar a las representaciones de *Carlomagno y los Doce Pares de Francia* en Quipán y Pampacocha (Cáceres 2001: 44). Siguiendo esta idea, la cadena de motivos que se puede articular en la fiesta de Quipán es la siguiente[10]:

El reto o desafío:

Es la primera acción del drama y un aspecto común en la apertura de las dramatizaciones de Quipán, Pampacocha y San Pedro de Huaroquin. En la propuesta de Milena Cáceres para las fiestas de moros y cristianos de Huamantanga coincide con el motivo de "El reto

10 En las transcripciones del cuaderno de Quipán mantenemos la ortografía original que hallamos en los cuadernos con sus evidentes marcas.

moro y cristiano". En este episodio, Fierabrás desafía a Carlomagno y sus doce pares con mucha soberbia en sus palabras: "¡Oh, emperador Carlomagno, hombre cobarde y sin ninguna virtud!¡Envía dos, tres o cuatro de los mejores de tus varones o un hombre solo que espera batalla…" (Parte de Fierabrás, cuaderno de Quipán). Este diálogo se reproduce similarmente en el texto de Pampacocha que recoge fragmentariamente María Angélica Ruiz (1969-70: 221).

Pregunta de Carlomagno - Respuesta de Roldán (debate):

Carlomagno interroga a sus doce pares quién es el pagano que tanto lo amenaza. Ricarte de Normandía le informa que es Fierabrás, cuya violenta fama le precede: "Señor, este es hijo del Almirante Balán, el más feroz hombre del mundo (…) es aquel que entró en Roma y mató al apostólico y a otros muchos, y robó las iglesias, y las santas reliquias por las cuales tantos trabajos y fatigas has recibido…" (Parte de Ricarte de Normandía, cuaderno de Quipán). Puesto en autos, Carlomagno agrega: "Tengo esperanza en Dios que su gran soberbia y locura sera umillada y abatida. Sobrino Roldan, os ruego que os armeis y salgáis a la batalla con Fierabras, que yo espero en Dios sereis victorioso" (Parte de Carlomagno, cuaderno de Quipán). Roldán replica a Carlomagno que no enfrentará a Fierabrás por la opinión que tuvo el Emperador sobre su desempeño en la batalla anterior: "…estando cenando dijiste públicamente que los caballeros ancianos los habían hecho mucho mejor en la batalla que los mosos; pues, que así es envia tus ancianos caballeros y verás cómo se habrán con Fierabrás…" (Parte de Roldán, cuaderno de Quipán). La cólera del Emperador es mayúscula: "Prendedlo y sentenciadlo a muerte" (Parte de Carlomagno, cuaderno de Quipán). Este último episodio tiene correlación con el motivo de "El enojo del rey" que identifica Milena Cáceres para la fiesta de moros y cristianos de *Ave María del Rosario* en Huamantanga, donde Fernando el Católico ordena enviar al calabozo a Garcilazo por haber enfrentado al moro sin su permiso (2001: 50).

Súplica de Carlomagno:

Las súplicas se repiten a lo largo del texto del cuaderno de Quipán, es una acción muy común en las representaciones de conquista según Demetrio Brisset (2009). En la representación de Pampacocha y San Pedro de Huaroquin los personajes se

encomiendan a la divinidad y apelan a su intervención en la solución de los conflictos. Esta primera súplica ocurre luego de que Oliveros malherido por la anterior batalla le pide al Emperador ser él quien enfrente al altivo moro. Carlomagno consiente no sin antes rogar a Dios que lo cuide en la batalla por sus heridas: "¡Oh glorioso Dios que por nosotros recibiste muerte y pasión pleguete por tu misericordia ir en ayuda de Oliveros porque no peresca en manos de aquel enemigo tuyo y de tu santa fe" (Parte de Carlomagno, cuaderno de Quipán).

Reposo tras reto:

Esta acción sobre todo es escénica en las representaciones de Canta. Durante la dramatización sabemos que el personaje de Fierabrás descansa baja un árbol luego de desafiar al Emperador. En el cuaderno solo se puede dar cuenta de este aspecto cuando el cristiano Oliveros acepta el reto del moro y responde al desafío a Fierabrás, quien está acostado: "Levántate, pagano" (Parte de Oliveros, cuaderno de Quipán).

Batalla de Oliveros y Fierabrás:

O también el motivo de "La guerra" para Milena Cáceres, que funciona tanto para el combate individual o comprometiendo a todos los moros y cristianos, ocurre a continuación del reto (2001: 49). Consideramos que a partir de este episodio se desarrolla el tema de la conversión como telón de fondo en las dramatizaciones de moros y cristianos en Canta. Sea a caballo o a pie, el cristiano y el moro se enfrentan siguiendo el tratamiento caballeresco heredado de la novela de Piamonte, el cual se traslada aquí de igual forma. La batalla en este caso no se produce por la obtención de ningún objeto en particular, como ocurre en la representación de *Ave María del Rosario* y *El cerco de Roma* en Huamantanga en donde se configura el motivo de "El bien preciado" (Cáceres 2001:44). En el caso de las dramatizaciones de los Doce Pares en Canta, es sobre todo una respuesta al reto donde predomina el desarrollo del tema caballeresco de la novela de Piamonte. La microsecuencia dramática nos revela dos aspectos asociados con las convenciones de los relatos de caballería: la defensa de la fe y las normas de combate entre caballeros. Justamente sobre estas normas, lo que se subraya es la idea de la cortesía, entendida aquí como un "refinamiento de las reglas de combate" (Auerbach 2000:130). Esta cortesía progresivamente va imponiéndose a

lo largo de la batalla y tempera la fiereza de Fierabrás cuando observa el arrojo y valor de Oliveros, a quien no desea matar sino también convencer mediante las palabras: "(…) mucho quisiera que gozaras de tu noble mancebía y por eso te he rogado tantas veces que dejases la batalla y de nuevo te rogaría por no cortar tus días si te viese en propósito de tomar mis sanos consejos…" (Parte de Fierabrás, cuaderno de Quipán).

***Heridas – Curación*:**

Esta acción alude a las heridas y la curación milagrosa del héroe, ya sea por intervención divina o por un elemento mágico. En este episodio hay un efecto patético a partir de las heridas sangrantes de Oliveros que es advertido por Fierabrás. El moro como corresponde a la cortesía entre caballeros le ofrece el bálsamo mágico para que cure sus llagas y de esa manera pueda continuar en la pelea. Sin embargo, Oliveros rechaza el ofrecimiento, porque la aceptación del bálsamo es aceptar el esquema mágico - religioso del moro.

***Segunda súplica*:**

La súplica se convierte en un motivo recurrente en las posteriores secciones, solo se alterna el personaje que eleva esta plegaria a la divinidad. En las dramatizaciones de Quipán y San Pedro de Huaroquin es una parte muy lastimera que recita Oliveros. Tanto el texto de Piamonte como las dramatizaciones apelan a la piedad cristiana a partir de los sufrimientos del héroe. Transcribimos el fragmento de la representación en la comunidad de San Pedro de Huaroquín: "¡Oh mi Dios! Que cruel es este golpe que yo he recibido. ¡Oh madre de Dios! A ti me encomiendo, no permitais que yo muera en manos de este cruel infiel".

Oración:

Este es un motivo frecuente en las representaciones de moros y cristianos en Canta y Milena Cáceres también lo identifica en la fiesta de *Ave María del Rosario* en Huamantanga. En el cuaderno de Quipán aparece con una llamada de atención que señala que es "la primera oración" para el actor que recita el diálogo de Oliveros. Es una plegaria que desarrolla la siguiente secuencia: Invocación a Dios – Creación de Adán y Eva – Pecado y expulsión del paraíso – La Encarnación de Cristo – Adoración de los

Reyes Magos – La persecución de Herodes – Predicación de Jesús – Crucifixión de Cristo – La lanza de Longinos – Santo sepulcro – Resurrección de Cristo - Ascensión a los cielos – Auxilio de Dios para la derrota y conversión de Fierabrás. Evidentemente en su desarrollo se diferencia de la súplica, pues su construcción alude más bien a un contenido doctrinal del evangelio.

Conversión:

Sección que nos permite sostener la continuidad del transfondo religioso de la novela de Piamonte en las dramatizaciones de moros y cristianos de Canta. Milena Cáceres observa que en las representaciones de Humantanga este motivo se asocia directamente con el bautizo como cierre de fiesta (2001:51). En la dramatización de los Doce Pares de Francia, este motivo aparece en dos circunstancias: el fin de la batalla de Oliveros y Fierabrás y el matrimonio de Floripes con Guy de Borgoña.

Cautiverio de los Doce Pares:

En esta acción, Oliveros es tomado prisionero por los turcos después de haber vencido y convertido por fin a Fierabrás. Algunos de los Doce Pares van en su ayuda y también son capturados por el almirante Balán. Este episodio correspondería con el motivo del "prisionero o rehén" que Milena Cáceres identifica en la fiesta *El cerco de Roma* de Humantanga. Por otra parte, se inserta en esta acción una nueva súplica de Oliveros que se estructura de la siguiente manera: invocación al auxilio de Carlomagno, invocación a los Doce Pares de Francia, invocación a los cristianos, invocación a su padre y, finalmente, invocación a Dios, para que garantice también la reciente conversión de Fierabrás. El cuaderno de Quipán ofrece una versión extensa, idéntica a la que enuncia Oliveros en la novela de Piamonte en el capítulo XXIII; en cambio, la versión que recoge María Angélica Ruiz de Pampacocha es mucho más sintética y se centra solo en reproducir la secuencia central que señalamos:

¡Oh Carlomagno, muy noble emperador!
¿dónde estás ahora?
sabes por ventura la crecida necesidad
en que está el desdichado y tu leal siervo Oliveros

¡Oh noble Roldán!
despierta si duermes
vengan a tus oídos mis desdichas e infortunios;
y si a tu noticia han llegado
¿por qué tardas tanto en socorrerme?
Cata que me llevan a donde sin recelo
me pueden dar vituperiosa muerte
¡Oh Pares de Francia!
Por qué olvidais a vuestro leal compañero
no seais perezosos en ayudarle,
que en las crueles guerras y crecidas afrentas
jamás perezoso se halló.
¡Oh cristianos!
Haced vuestros pies apresurados
si ingratitud no los detiene.
¡Oh muy caro y amado padre!
Y cuánto mejor te fuera nunca haberme engendrado,
puse en galardón de tus beneficios y mercedes
te dará la muerte
mejor fuera consuelo para honrada vejez,
que fenecieran mis días en batalla de tan noble caballero
y no en poder de tan vil gente
que atado de pies y manos
y vendados los ojos me llevan al degolladero.
¡Oh justo y misericordioso Dios!
plúgote consolar a mi viejo padre
que hoy pierde un solo hijo que tenía,
y guardar a tu convertido Fierabrás!
a este cuerpo de paciencia
porque en su vergonzosa muerte
no pierda ni perezca la gloria
que a tus fieles prometiste. (Ruiz 1969-70: 223)

En la representación de Pampacocha, María Angélica Ruiz señala que este motivo aparece antes de que Oliveros rompa el recipiente del bálsamo de Fierabrás, es decir antes de su conversión (1969-70: 233). Sin embargo, la súplica concluye con "guardar a tu convertido Fierabrás", que argumentalmente sería contradictorio. Pensamos que, como ocurre con estas dramatizaciones populares, producto de alguna refundición saltó a una posición anterior sin considerar ese detalle argumental.

Incidente amoroso – traición – liberación de los cautivos:

Este motivo permite el ingreso del personaje de la dama Floripes a la dramatización. Ella manifiesta su amor por el caballero Guy de Borgoña y negocia con Oliveros la posibilidad de liberarlos. A cambio también entregará las sagradas reliquias que su padre Balán y su hermano Fierabrás despojaron a los cristianos durante su asedio a Roma:

> (…) he hecho por vosotros lo que habeis visto y haré más que tendré modo con que a vuestro salvo os volvais a vuestra tierra, porque lleveis las nuevas y mis encomiendas al caballero que ahora está inocente de mi pena y le direis que estoy aparejada para tornamarme cristiana y que le daré muchas reliquias que tengo en mi poder y más regalos que ninguna cristiana podrá darle… (Parte de la dama Floripes, cuaderno de Quipán)

Esta acción de Floripes encadena un interés amoroso, pero al mismo tiempo es un acto de traición, que involucra, por un lado, renunciar a su fe y, por otro, abandonar a su padre e irse con los cristianos a cambio de entregarles las reliquias sagradas.

Batalla: puente de Mantible

La acción involucra a Roldán, quien enfrenta al gigante Ferragús. La batalla tiene como espacio "la puente de Mantible", que es vigilada celosamente por este gigante. Para los caballeros de Carlomagno era necesario cruzar este puente para poder enfrentar a las huestes del almirante Balán. El motivo de la "guerra" entre los bandos de moros y cristianos nos aproxima al desenlace de las acciones, desenlace que en las fiestas de moros y cristianos de Canta incluye el reparto de premios y castigos.

Victoria cristiana - Muerte de Balán

El rey Balán es derrotado por los Doce Pares. Sus hijos, Fierabrás y Floripes, convertidos al cristianismo insisten en que abrace la fe de los cristianos. El rey moro comparece ante Carlomagno, pero no se convierte y, por ello, es condenado a muerte. En las representaciones de Huamantanga se repite también este motivo: el rey Fernando mata al rey Chico en *Ave María del Rosario* y Bernardo del Carpio acaba con el rey Desiderio en *El Cerco de Roma.*

Matrimonio de Floripes - Conversión

Este episodio está asociado con el premio: la unión entre Guy de Borgoña y la princesa mora Floripes. Pero antes, Floripes debe bautizarse y de esta manera ser digna del sobrino de Carlomagno. Se convoca al arzobispo Turpin quien realiza la ceremonia. El motivo del "bautizo de los moros" es la otra forma de victoria de los cristianos, luego del triunfo militar, y por lo tanto se convierte en una secuencia central en las dramatizaciones de moros y cristianos en las comunidades de Canta. Tanto en Pampacocha, como en Quipán y Huamantanga, este motivo cierra del todo la dramatización para dar paso al episodio coreográfico que es el baile final.

Baile final:

Es una parte completamente coreográfica y carente de texto a dramatizar. Se interpretan canciones locales como el jillahuaya, que repetidamente cantan las pallas durante toda la representación; además se baila una danza que, según Milena Cáceres y María Angélica Ruiz, se llama "el maicillo". Desde la perspectiva ritual, es un episodio con mucha carga simbólica, pues los participantes de la representación ingresan a la iglesia según la jerarquía de los papeles que han interpretado, primero el rey cristiano y su séquito y luego los moros convertidos, tal como se puede recoger de la información de María Angélica Ruiz en Pampacocha.

> A medida que se postran en la escalinata del atrio y rezan algunas oraciones-cuyo texto no pudimos recoger-, se levantan luego y regresan al círculo donde bailan el maicillo con pasos y cadencias que recuerdan viejas danzas cortesanas… (Ruiz 1969-70: 224)

El baile se traduce aquí una expresión de confraternidad del grupo social, pues la diferencia ha sido resuelta mediante la conversión y se proyecta la imagen de una sociedad homogénea. Como afirma Milena Cáceres, este último motivo "cierra el ciclo de la conquista" (2018: 167).

La adaptación del texto de Piamonte a una dramatización de moros y cristianos nos plantea, por un lado, que esta conversión ha seguido un patrón asociado a otras fiestas y, por otro, que hay un común denominador como es el discurso propagandístico de la religión que permite la afinidad entre la novela de Piamonte y las dramatizaciones de moros y cristianos. Sobre lo primero podemos concluir que la secuencia argumental del cuaderno de Quipán, en cotejo con los ejemplos de Pampacocha, San Pedro de Huaroquín y las representaciones de Huamantanga, nos revela diez motivos recurrentes en estas dramatizaciones: reto, enojo del rey, guerra, oración, prisión, victoria de los cristianos, muerte del rey moro, bautizo y baile final. La difusión de estos motivos en la región de Canta nos confirma que estas representaciones no fueron fenómenos aislados –lo observamos también cuando identificamos su diseminación geográfica en varias comunidades de Canta y del actual Huaral– sino que siguen un sustrato común y una misma narrativa, el discurso de la evangelización, no sin leves variaciones.

3.4 Moros y cristianos - Indios y cristianos: una posible razón para la introducción de Carlomagno en la experiencia evangelizadora de América

Entre el Carlomagno que se representa en Quipán y la novela de Nicolás de Piamonte es posible encontrar un mismo sustrato: la conversión como eje del argumento y la conquista mediante la fe y las armas como el leitmotiv del discurso propagandístico de la Corona. Este sustrato evangelizador de la *Historia de Carlomagno* es sumamente relevante, pues por sus antecedentes, el contexto de la novela de Piamonte estaba vinculado con una experiencia similar: la cristianización de los territorios reconquistados de Granada. Dicho trasfondo sin duda debió ser advertido también por los religiosos que emplearon el argumento de esta historia para que funcionara como una representación de moros y cristianos.

Sobre el contexto cultural evangelizador de la novela de Piamonte, Ryan D. Giles propone en líneas generales que esta novela fue escrita hacia los pocos años de concluido el proceso de evangelización de los moriscos de Granada (2016: 124).

Este proceso tuvo en su primera etapa una posición tolerante frente a las costumbres religiosas de los musulmanes, aunque luego esta comunidad decidiera pasar a la práctica clandestina de su culto para evitar de este modo una confrontación con el grupo dominante. En ese sentido, como parte de las políticas de evangelización, se consideró fortalecer las actividades de la Iglesia mediante la creación de catecismos, como el de fray Hernando de Talavera, y la instrucción en los colegios dirigidos a la población que se buscaba asimilar. En el caso preciso de esta primera etapa de la evangelización, que va de 1492 hasta 1499, años en que fray Hernando Talavera asumió el arzobispado, la Corona y el clero estuvieron preocupados por la instrucción religiosa de los moriscos y la consideraron como un trabajo a largo plazo en que era necesario mantener una posición flexible (Cardaillac 2004: 44). Sin embargo, al no observarse resultados favorables en el proceso de conversión de la población, se reformularon los métodos mediante una campaña más agresiva a cargo del franciscano y arzobispo de Toledo Francisco Jiménez de Cisneros, quien no estaba muy de acuerdo con los procedimientos de Talavera. Por ello, luego de finalizada la revuelta de las Alpujarras, en 1502, se ordenó una conversión forzosa de la población mudéjar de Granada (Velásquez de Castro 2005: 138). Además, la nueva política permitió una mayor intervención del Tribunal del Santo Oficio para reprimir la escalada de rechazo de los moros y la organización clandestina que habían desarrollado para mantenerse como una comunidad aún unida a su fe (Velásquez de Castro 2005: 138).

Estos dos momentos en la evangelización de Granada hallan sus respectivos espacios dentro de la novela de Piamonte, tal como afirma Giles. Según este medievalista, el ciclo de Carlomagno es recontextualizado en el argumento de la novela a partir de las políticas de conversión que lideraron los dos religiosos en Granada (2016: 128). Si examinamos el tema de la conversión como un asunto central del argumento del segundo libro, prosigue Giles, se puede notar que las formas de negociarlo expresan sin duda los principales postulados de tolerancia del magisterio de Talavera o la política de conversión forzosa que aplicó Jiménez de Cisneros (2016: 128). En nuestra argumentación no abordaremos en detalle el conjunto de resonancias del proceso evangelizador que identifica Giles en la novela, sino que solo nos preocuparemos por el tratamiento de la conversión que se manifiesta en el desenlace de la familia real mora formada por el almirante Balán y sus hijos Fierabrás y Floripes, que, como

mostraremos, se replica en las representaciones de moros y cristianos que actualmente se realizan en Canta.

Según el análisis de Giles, en varios episodios de la novela se pueden hallar ecos de la confianza en la palabra y la predicación que caracterizaba la línea evangelizadora de Talavera. Este aspecto es central en el episodio entre Oliveros y Fierabrás, pues el enfrentamiento entre el cristiano y el moro permite observar un trasfondo argumentativo en donde cada quien confronta a manera de una polémica los errores de la fe del otro: "—Pagano, simplemente hablas en decir que deje al Criador del cielo y de la tierra por adorar un ídolo de oro o plata fecho por manos de hombre. Esto hacen los que ciegos de los ojos del entendimiento trae el Diablo engañados, como te trae a ti y los tuyos". (Libro II, cap. XXI, 37). Por lo mismo, el discurso de Oliveros "seems more interested in preaching to his enemy at length, and stubbornly insisting that he will continue to fight to the end, and, if necessary, die at the hands of his Saracen adversary" (Giles 2016: 129). Esta inclinación hacia un lenguaje persuasivo permite sin duda capturar la atención del moro mediante la presentación de la doctrina cristiana de una manera breve e instructiva (Giles 2016: 129). Podemos señalar dos interesantes pasajes donde el mensaje de Oliveros manifiesta esta intención. En la primera intervención con el moro Fierabrás, Oliveros explica el dogma de la Trinidad y la divinidad de Cristo:

> ...creyeses en la Sanctísima Trinidad, Padre, Fijo y Spíritu Sancto, tres personas y un solo Dios todopoderoso, que fizo el cielo y la tierra y nasció por nuestra salvación de la Virgen Sancta María. Y cuando creyeres firmemente todo esto, mediante el agua del sancto baptismo, que sobre esto fue establescido, podrás prevenir a la gloria eternal" (Libro II, cap. XVIII, 32).

Asimismo, en el capítulo XXI, Oliveros realiza una exposición sintética de la historia de la salvación. Según Giles, en este fragmento es más evidente que el discurso evangelizador confronta las ideas que mayoritariamente manejaba la población mudéjar acerca de la santidad de la virgen María y sobre la divinidad de Cristo (2016: 131).

Es necesario observar que esta confrontación discursiva entre Oliveros y Fierabrás no contradice la dimensión afín al mensaje dialogante que propuso Talavera sobre la voluntariedad de la conversión. Así se busca convertir al infiel mediante un llamado a su corazón en el sentido cristiano y como parte del plan divino de la salvación:

"¡Oh todopoderoso Dios, cuánto bien vendría a la cristiandad si este pagano se tornase cristiano![...]¡Oh Virgen, madre de Dios, suplica a tu bendito Hijo que inspire en el corazón deste pagano que dejados los ídolos venga a conoscimiento de su Criador y siga la verdadera carrera de salvación!" (Libro II, cap. XXIV, 42). De igual manera, se representa a la divinidad como garante de la conversión del moro. Este tema sin duda era sensible para el contexto de Talavera, pues la comunidad musulmana en Granada aparentaba integrarse al cristianismo, pero en realidad vivía su fe en secreto y de manera clandestina como hemos señalado párrafos antes. Por ello mismo, el texto de Piamonte no es ajeno a la precariedad del mantenimiento de la conversión y el deseo de Oliveros manifiesta aquella preocupación: "¡Oh justo y misericordioso Dios, plégate de consolar a mi viejo padre, que hoy pierde un solo hijo que tenía, y guarda a tu convertido Fierabrás, y a este cuerpo da paciencia en su vergonzosa muerte por que el ánima no pierda la gloria que a tus fieles prometiste!" (Libro II, cap. XXVI, 46)

Si la confianza en la persuasión mediante la palabra era el aspecto distintivo de la línea del arzobispo Talavera, la posición del cardenal Jiménez de Cisneros, ayudante y luego sucesor del religioso jerónimo, era más bien pragmática, en el sentido de que buscó acelerar la conversión de los moros, aunque eso consistiera en imponer una política de control mediante la intervención del Tribunal del Santo Oficio (Velásquez de Castro 2005: 138). Este aspecto es retratado en la novela a partir de la figura del almirante Balán. En ese sentido, el personaje del padre funciona como contraparte a la conversión de los hijos, quienes abrazan el cristianismo voluntariamente persuadidos por las virtudes de los caballeros cristianos (Fierabrás) o por el amor representado en el matrimonio (Floripes). La negación de Balán para recibir el bautismo plantea la tensa y beligerante situación de la flexibilidad en torno a la identidad de la comunidad musulmana que criticó Jiménez de Cisneros: "Emperador, ¿no manda eso la ley de Jesucristo tu dios, que a nadie hicieses fuerza en tal caso, que la verdadera creencia, del corazón ha de proceder? Por ende, no procures de me hacer consentir lo que no creo" (Libro II, cap. LVII, 107). Asimismo, las súplicas de Fierabrás dirigidas a su padre retóricamente resultan inútiles para convertir al moro, pero confirman sobre todo la garantía de la conversión del príncipe: "Suplícote, padre mío, que creas en Dios todopoderoso, que hizo el cielo y la tierra y te hizo a su semejanza, y en Jesucristo su Fijo, que murió en el árbol de la cruz por que nuestras ánimas no fuesen perdidas"

(Libro II, cap. LVII, 108). Mediante esta estrategia la novela desplaza el discurso "doctrinal y evangelizador" que caracterizó a Oliveros hacia la figura de este nuevo converso; de manera que el personaje de Fierabrás se proyecta ahora como un ejemplo ficcional de los líderes musulmanes que colaboraron con la política establecida en la capitulación de Granada (Giles 2016: 142). En cambio, la figura del padre proyecta el peligro de la rebelión, por lo tanto su muerte es la cancelación de una generación que no tiene lugar dentro de la sociedad cristianizada.

Esta experiencia sobre la evangelización de los sarracenos permite pensar en una nueva dimensión sobre el interés que pudo despertar la novela de Piamonte en América como material narrativo. No solo fue importante en la cultura del conquistador porque reproducía las fantasías vinculadas a las historias de frontera contra el Islam, sino también porque su argumento fabulaba de manera instructiva el proyecto político de la empresa evangelizadora. No debemos olvidar que la conquista del Nuevo Mundo representaba una prolongación del espíritu de Cruzada que caracterizó las campañas para expulsar a los musulmanes de España (Crespo 2010: 95).

Por otra parte, el discurso de la Conquista de América había incorporado la figura del emperador Carlomagno como un modelo sobre el cual descansaba la imagen de Carlos V para el imperio español. Al respecto, la célebre erudita Frances A. Yates (1985) sostiene en su ensayo sobre las imágenes del imperio en el Renacimiento que Carlos V se convirtió en el potencial señor del mundo, la cabeza de una monarquía universal (1985: 1) y, por lo tanto, se prolongaba a través de su figura real el papel transformador que representó Carlomagno para la Edad Media europea. Por ello, para Yates, durante el reinado de Carlos V hubo una intensa recuperación de un imaginario caballeresco donde el rey de la casa de Habsburgo era representado como un caballero - emperador de la cristiandad: "This is represented, in Charles's case, by the carrying of the cross into the New World with the imperial banner and by his victories over the Turk" (1985: 24). El resultado de esta construcción era la evocación de una figura universal, un segundo Carlomagno, como señala Yates.

En ese sentido, se puede sostener que la difusión del ciclo carolingio en Indias no difería ni contravenía el discurso propagandístico del rey como protagonista de las visiones milenaristas del imperio español; más bien su difusión y el hecho de que luego Carlomagno y sus caballeros formaran parte de romances, bailes y dramatizaciones

que han sobrevivido en el acervo popular americano se puede explicar como un correlato de dicho espíritu. Incluso, esta asociación entre Carlomagno y el rey de España se ha filtrado en algunas fiestas de moros y cristianos. Así en un texto de 1952 recuperado del baile de *Doce Pares* que se realiza en San Bernardino en Guatemala, Ítalo Morales señala que a Carlomagno lo identifican como rey de Castilla y a sus vasallos como españoles (1988: 12). Igualmente, en el documento publicado por José Durand y Ernesto Mejía Sánchez de un texto conservado de una dramatización de los *Doce Pares de Francia* en Niquinohomo, Nicaragua, se puede leer que el cristiano Tenebre se dirige a Carlomagno como "Magnífico Emperador, señor de los españoles" (1982: 299). Esta dimensión propagandística de la imagen del emperador y el potencial mensaje evangelizador de la historia de Carlomagno permiten pensar que solo fue cuestión de tiempo su paso a materia dramática en la fiesta de moros y cristianos.

Conclusiones

Las fiestas de moros y cristianos en las comunidades de Canta conservan aún las huellas del proceso evangelizador que permitió la introducción de este fenómeno festivo en América. Ejemplo de ello es *Carlomagno*, una fiesta de moros y cristianos que rememora el mensaje de la conversión dirigido a la construcción de una sociedad cristianizada. Este mensaje se conserva en los textos de los comuneros y en las representaciones que realizan cada año los pobladores. A pesar de las constantes reescrituras y repeticiones, la fiesta de moros y cristianos ha permanecido viva en la memoria de la tradición y es un fenómeno que ha sido apropiado por la comunidad como parte de su historia local y su identidad. Estamos frente a un objeto mestizo y en constante flujo, que no representa exclusivamente la cultura del conquistador ni la visión de los vencidos. Así se podría decir, faltando un poco al estilo, que Carlomagno no murió en el Roncesvalles navarro, vive aquí, en los Andes de Lima, entre la alegría y la fiesta de los pobladores de Quipán.

Referencias citadas

Auerbach, Erich

2000 Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. México D.F: FCE.

Beutler, Gisela

1983 "Floripes, la princesa pagana en los bailes de «Moros y Cristianos» de México: algunas observaciones sobre las fuentes literarias". Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de América Latina. N.20, 1, 1983, pp. 257-298. doi: https://doi.org/10.7767/jbla.1983.20.1.257

Brisset, Demetrio E.

2009 "Estructuras de las danzas de la conquista". Escritural. N.2, 2009. Recuperado de http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITU RAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Brisset-Martin.html

Bruinaud, Marine

2012 "Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»:¿una herencia de «moros y cristianos»? " *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 41 (1), pp. 81-121.

Cáceres Valderrama, Milena

2001 *La fiesta de Moros y Cristianos en el Perú.* Paris: Indigo et Côtéfemmes.

2018 El Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia. La fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 2018. Recuperado de http://ira.pucp.edu.pe/biblioteca/publicaciones/el-emperador/carlogmagn

o-y-los-docepares-de-francia/

Cardaillac, Louis

2004 Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640). México D.F.:FCE.

Durand, José

1979 *El Romancero hoy: nuevas fronteras*. Madrid: Cátedra Menéndez Pidal.

1980 "Los doce pares en la poesía popular mexicana". *Cuadernos Americanos*. Año XXXIX, Vol. CCXXXIII, noviembre-diciembre.

Durand, José y Ernesto Mejía Sánchez

1982 "Teatro popular nicaragüense. Los doce Pares de Francia en Niquinohomo". Anuario de Letras, Vol. 20, pp. 287-330.

Giles, Ryan D.

2016 "Converting the Saracen: The Historia del emperador Calomagno and the Christianization of Granada". En Bailey, Matthew and Ryan D. Giles (eds.). *Charlemagne and his legend in early Spanish Literature and Historiography*. Cambridge: D.S. Brewer.

Gómez García, Pedro

1992 "Moros y cristianos. Indios y españoles. Esquema de la conquista del otro". *Allpanchis.* Instituto de Pastoral Andina. Año XXIII, N.39, primer semestre 1992, Cusco-Perú.

Grinberg, Ana

2014 "Concerning the 'Probable Mystery' of Nicolás de Piemonte: Returning to Francisco Márquez Villanueva's *Relecciones de literatura medieval" eHumanista / Conversos, vol.* 2, pp, 133-141.

Leonard, Irving

2006 *Los libros del conquistador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Lohmann Villena, Guillermo

1945 *El arte dramático durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.

Menendez Pelayo, Marcelino

1961 "Breves indicaciones sobre los libros de caballería". En *Los Orígenes de la novela.* Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

Morales, Ítalo

1988 La persistencia de la tradición carolingia en Guatemala y Centroamérica (Un estudio de Bailes de Carlomagno y los Doce Pares de Francia). Guatemala: Instituto Indigenista Nacional.

Oleszkiewicz, Malgorzata

1992 "El ciclo de la muerte de Atahualpa. De la fiesta popular a la representación teatral". *Allpanchis.* Instituto de Pastoral Andina. Año XXIII, N.39, primer semestre, Cusco-Perú.

Riquer, Martin de
1952 *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España).* Madrid: Gredos.
Ruiz, María Angélica
(1969-1970) "Doce Pares de Francia en el Ande peruano". *Folklore Americano*, XVII-XVIII, N. 16, 211-229
Watchel, Nathan
1976 Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530 -1570). Madrid: Alianza Editorial.
Velázquez de Castro Buenestado, María
2005 "La evangelización de los moriscos en el reino de Granada". En 30 años de mudejarismo. Memoria y futuro (1975-2005). Actas [del] X Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 14-16, pp. 137-144.
Yates, Frances A.
1985 Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century. London: Pimlico.
Zumthor, Paul
1989 *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

Sobre el autor

Rauf Neme Sánchez

Estudia en la Maestría de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro asociado de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) y del International Comparative Literature Association (ICLA). Ha sido miembro del comité organizador y participante en los coloquios internacionales de Literatura Comparada organizados por el ASPLIC en los años 2004, 2005, 2008 y 2010. También participó como ponente en el 19. Deutscher Hispanistentag en la Universität Münster, Alemania, en el año 2013. Es responsable actualmente del Fondo Editorial UCSS. En otras actividades, ha musicalizado el cortometraje-documental The Calm de Fernando Vílchez, selección oficial en el festival de cine de Berlín a mejor cortometraje y ganador del XV Festival de Cine de Lima en la categoría de mejor corto- documental.

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN CANTA: UN ANÁLISIS ETNOGRÁFICO

MARIAM ARANDA MOSTACERO
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
LIMA, PERÚ

RESUMEN

Trabajo de campo desarrollado dentro de las actividades del Grupo de Tradición Oral Peruana del Instituto Riva Agüero, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El objetivo es describir la fiesta de Moros y Cristianos en el distrito de Huamantanga, provincia de Canta, del departamento de Lima. Se ofrece una visión general de la fiesta, una breve reseña histórica de la provincia de Canta y el origen de la tradición vinculado al proceso de evangelización en el Perú. Asimismo, se presenta una aproximación al análisis etnográfico de la fiesta, de acuerdo con los criterios propuestos por el filólogo portugués Aires Augusto Nascimento.

1. Introducción

El presente trabajo se desarrolló como parte de las actividades de la beca del Instituto Riva Agüero para grupos de investigación, del Grupo de Tradición Oral Peruana que forma parte del IRA[1], cuyo objetivo es rescatar y difundir las tradiciones populares.

1 Me siento más que agradecida por la invitación y la consideración de la Dra. Milena Cáceres al hacerme parte del equipo de investigación de la Fiestas de Moros y Cristianos en el Perú. De igual manera reconozco el compromiso que tiene con el reconocimiento y puesta en valor de la tradición oral y el patrimonio inmaterial peruano.

Hace cerca de tres años fui invitada a documentar la fiesta de Moros y Cristianos en la localidad de Huamantanga junto a la doctora Milena Cáceres Valderrama, especialista en el tema, y desde entonces surgió la curiosidad por conocer más sobre la provincia de Canta, donde sobrevive esta tradición.

El trabajo consta de tres partes; en la primera, se da una visión general de la fiesta de Moros y Cristianos, su significado y el porqué de su existencia en el distrito de Huamantanga de la provincia de Canta, lo cual nos lleva al segundo punto: una breve reseña histórica de Canta desde los tiempos prehispánicos hasta la actualidad. Finalmente, se propone un análisis etnográfico de la fiesta en Canta, siguiendo los criterios de Aires Augusto Nascimento para analizar la fiesta medieval.

2. La Fiesta de Moros y Cristianos

La llegada de los españoles al territorio peruano en el siglo XVI, significó la extensión del cristianismo, del dominio peninsular y el inicio de un fenómeno sincrético tanto religioso como cultural. Se llevó a cabo un proceso de evangelización contra las prácticas de los naturales, consideradas equivocadas e idólatras. La persecución de los ídolos más adelante fue reemplazada por el uso de medios iconográficos para difundir la nueva doctrina, como las imágenes de santos que los presentaban en paisajes naturales propios de nuestro territorio, lo que permitiría ser fácilmente reconocidos (Millones, 1999). Así, se importaron del viejo continente imágenes que formaron un sistema iconográfico que sirvió a los intereses de la Iglesia y al espíritu mesiánico de la Corona española en los siglos de la conquista y colonización de América (Sanfuentes, 2008).

De esta manera, encontramos en la literatura, pintura y danza la dicotomía cristiano-moro en diferentes periodos históricos, producto del sincretismo iniciado con la conquista hispana. Lo “moro”, concepto importado de España, fue utilizado como elemento aleccionador para la evangelización y paulatinamente logró incorporarse en la cultura popular y tener significado en un contexto distinto de la España de la reconquista.

3. Interés historiográfico de la Fiesta de Moros y Cristianos

En la actualidad, en parte del territorio español[2], la Fiesta de Moros y Cristianos se ha convertido en una tradición que con el paso de los siglos se ha arraigado en las costumbres locales y es una de las fiestas representativas de estos pueblos. Su celebración se ha institucionalizado en muchas partes y se lleva a cabo con la participación de toda la comunidad en su despliegue y organización. Esta situación se debe al significado de la fiesta desde su inicio, a su naturaleza simbólica religiosa y a su proceso de adaptación respecto a otros hechos históricos locales, con los que se va conformando la tradición. Esta coyuntura ha despertado el interés de muchas esferas de la investigación, que en España se plasma en una amplia bibliografía sobre la fiesta de Moros y Cristianos. Este afán se refleja también en las distintas instituciones que tienen como finalidad la organización de la fiesta de Moros y Cristianos y su divulgación en eventos académicos. Tal es el caso de la Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos (UNDEF) y el Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos.

La Fiesta de Moros y Cristianos en el caso español ha sido estudiado por antropólogos y etnólogos desde el ámbito de lo festivo (análisis de las fiestas), desde la perspectiva social (rol de la fiesta en la sociedad, implicancias económicas, demográficas, etc.) y desde el punto de vista lingüístico a través del análisis textual e intertextual. Si bien las referencias históricas existen, son parte complementaria de estos estudios. Esta producción abarca a nivel macro a España como país y a nivel micro a cada una de las localidades donde se celebran las representaciones.

4. La Fiesta de Moros y Cristianos en el Perú

Las reflexiones sobre las Fiestas de Moros y Cristianos en el Perú corresponden al periodo contemporáneo y se ha producido un número limitado de artículos, libros y ponencias, que enfatizan el aspecto lingüístico y literario. En esa producción, destaca la obra de Milena Cáceres Valderrama, *La fiesta de Moros y Cristianos en el Perú* (2005), que es un estudio etnohistórico sobre una de las variaciones de la representación en Huamantanga, provincia de Canta. La autora sostiene que las primeras representaciones están ligadas a obras teatrales basadas en romances españoles. En el caso de Canta, el nombre de la obra teatral es el *Ave María del Rosario* o *Garcilaso* y es una versión de

la Fiesta de Moros y Cristianos que representa la caída del reino de Granada. Cáceres Valderrama establece referencias históricas de la génesis de esta tradición en Europa, España y Latinoamérica; su análisis se enriquece a nivel intertextual con un matiz histórico-literario, pues señala los antecedentes y compara el texto representado en Huamantanga con los textos originales en los cuales se inspiró. Asimismo, hace referencia a otras Fiestas de Moros y Cristianos en nuestro territorio, como Canta, Paita, Trujillo y Cañete.

Sobre el caso de Canta, el sociólogo Bernardino Ramírez publicó *Moros y Cristianos en Huamantanga – Canta. Herencia colonial y tradición popular*. En la primera parte, describe la localidad de Canta y los orígenes de esta narración épica desde Carlomagno hasta el *Cantar del Mio Cid*. La segunda parte se refiere al Perú y al proceso sincrético religioso colonial que dieron lugar a las tradiciones populares, entre ellas la Fiesta de Moros y Cristianos, y finaliza con la tradición huamantanguina. La última parte presenta los textos de lo teatralizado. Ambos casos analizan los textos utilizados en la representación teatral; el aporte de Ramírez contiene información detallada sobre la comunidad en la que se lleva a cabo.

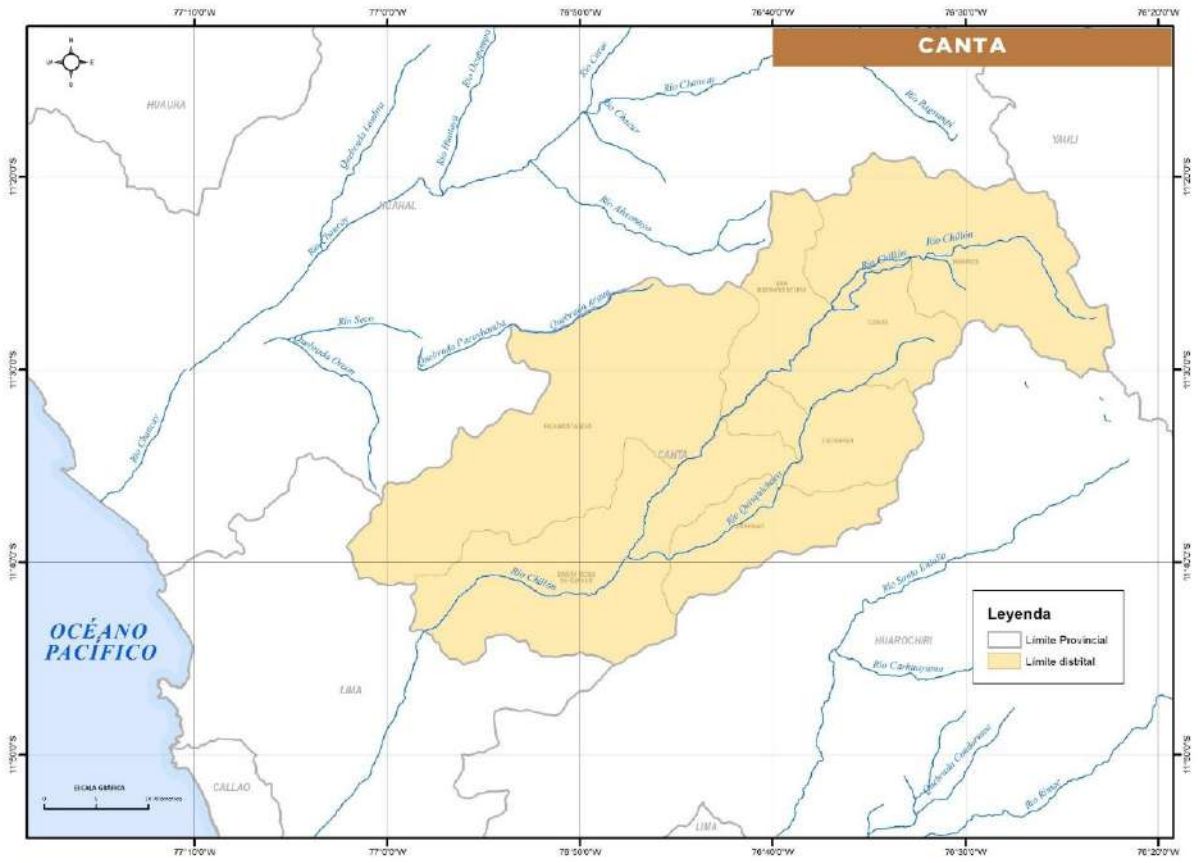
Otro caso es el de Martha Chávez Lazarte, literata nacida en Nepeña (Áncash), quien ha dedicado artículos a describir aspectos de Nepeña y su relación con los jesuitas, así como la Fiesta de Moros y Cristianos que se representa cada cinco años en su pueblo natal, la cual es una variación de los *Siete pares de Francia* y su encuentro con los moros, a quienes vencen y convierten al cristianismo.

5. Análisis etnográfico de la fiesta en Canta

5. 1. El espacio: la provincia de Canta

Canta es una provincia del Perú, perteneciente al departamento de Lima. Tiene una extensión de 1687 km^2 y cuenta con 10.996 habitantes distribuidos en siete distritos: Arahuay, Canta, Huamantanga, Huaros, Lachaqui, San Buenaventura y Santa Rosa de Quives. Su capital es la ciudad homónima de Canta. Su territorio se localiza en el centro oriente del departamento y comprende la cuenca del río Chillón, desde la cordillera

LaViuda hasta los límites de la provincia de Lima[3]. Desde su serranía se domina el valle del río Chillón; al oeste colinda con la provincia de Lima, al sur con la de Huarochirí, al norte con Chancay y al este con el departamento de Junín. Entre los aspectos físicos de la provincia de Canta, podemos mencionar su relieve heterogéneo con espacios planos, inclinados, ondulados, con colinas, montañas y altiplanicies. En cuanto al clima de la región, este depende del nivel de altitud y varía a través del año. En la zona de Canta, las temperaturas fluctúan entre los 13 y 14 grados Celsius (Meza y Buendía, 2001, p. 86).



Provincia de Canta

Fuente: Instituto Geográfico Nacional 2014 - Mapa Base - Datum WGS84.

El principal recurso natural en Canta es el hídrico, a diferencia del suelo que es escaso, la fuente hídrica es el río Chillón que nace a 4850 msnm en las lagunas de Chonta y Pariacocha en la cordillera de los Andes. También cuenta con recursos mineros

3 Información de la página web institucional de la Municipalidad Provincial de Canta (http://municanta.gob.pe).

metálicos (plata, plomo, zinc y cobre) y no metálicos, como yeso, arena y granito. En las últimas décadas se ha intensificado la acuicultura y hay criaderos de truchas, además, la zona es propicia para el desarrollo de la pesca de camarones (Meza y Buendía, 2001, p. 87)

5.2. Estudios sobre Canta

Los estudios sobre Canta son reducidos y abordan diferentes campos que van desde la arqueología (Teodoro Casana, 1976), hasta una historia regional basada en al análisis de fuentes escritas (Heralio Cabrera, 1983).

En cuanto a la evolución del espacio geográfico y los primeros asentamientos de la población de Canta antes y después de la llegada de los conquistadores están las obras de María Rostworowski de Diez Canseco (1978), Lorenzo Huertas (1988), Pedro Villar Córdova (1993), Javier Badillo Bramón (1997) y Carlos Meza e Hildebrando Buendía (2001); estos dos últimos autores proponen una metodología para la demarcación y redelimitación de la provincia de Canta, resultado de un trabajo con etapas de gabinete y campo. Ligado al ámbito de la historia de las religiones, está la investigación de Dino León Fernández (2008) centrada en la evangelización de la doctrina durante la colonia. También existen varias tesis de la Universidad César Vallejo que tratan sobre el turismo en Canta como destino de paseo.

5.3. Breve historia de Canta

Canta en la época prehispánica

Heralio Cabrera (1983) sostiene que en sus inicios Canta estuvo habitada por los yauyos, los kauquis y luego por los chancas. Durante la expansión incaica en esa región bajo el reinado de Yahuar Huaca, todas las comarcas se unieron al mando del jefe Huankohuallo. El dominio inca se mantuvo hasta años antes de la llegada de los españoles. Villar Córdova (1993) señala que en el siglo XV el Tahuantinsuyo ejercía influencia en la región canteña: "[…] Huayna Cápac reunió las cuatro provincias del Xauxa, Tarma (Tarama), Huarochirí, Lurín-Yauyos y Atavillos de Canta en un solo gobierno, el del Curaca o Reyesuelo Apualaya-Astokuri" (p. 11). Rostworowski de Diez Canseco (1978), a través del estudio de dos visitas realizadas a Canta, la primera

al asiento de Quivi el 29 de julio de 1549 y la segunda por parte de los dominicos Fray Antonio de Figueroa y el clérigo Gómez Hernández a Mallo el 18 de junio de 1553, analiza el curacazgo de Canta en su tránsito a la época colonial:

> En tiempos prehispánicos el curacazgo llamado Canta estaba compuesto por ocho ayllus y su extensión territorial era diferente a la actual, no correspondiendo sus linderos de entonces con los modernos. Las tierras de los ocho ayllus no eran muy extensas, y se situaban en la margen izquierda del río Chillón en forma alargada, abarcando varios pisos ecológicos […] En época incaica lindaba el Señorío de Canta con el pequeño curacazgo yunga de Quivi […]. Al sur colindaba con los Chaclla que formaban, a su vez, parte de las etnias Yauyos de Huarochirí; al oeste con los habitantes de Bombón y los Chinchaycochas y por fin, al norte, con una serie de señoríos afines de los Canta. […] A la llegada de los españoles los canteños de entonces formaban parte de los curacazgos reunidos bajo la hegemonía de los Atavillos y al iniciarse en 1549, en el asiento de Quivi, la visita que comentamos, era mencionado el repartimento de Nicolás de Ribera el Mozo llamado Canta provincia de los Atavillos. (p. 154)

Rostworowski de Diez Canseco (1978) señala también que la región de los Atavillos[4] debió ser bastante prospera, ya que a pesar de haber entregado dicha provincia en reparto provisional a Morgobe de Quiñones, el mismo Pizarro la tomó para sí[5] y al fallecer, dicho territorio fue dividido en varias encomiendas. No es sino hasta el año de 1549[6] que pasó a ser posesión definitiva de Nicolás de Ribera el Mozo.

Canta en los tiempos coloniales

El Virreinato del Perú, cuya capital era Lima, se organizó en 1542 por medio de las

4 CHIPRAC, fue la capital del Reino de los Atavillos como una de las mejores metrópolis del Departamento de Lima… tiene unos dos kilómetros de extensión, con su serie de trincheras y adoratorios que suben hasta la gigantesca montaña de Manco Cápac; el nevado que tiene como 4,000 metros de altura cubiertas de nieve perpetua, en forma de cruz. Villar, P. En: Casana, T. (1976) p.15

5 El gobernador Pizarro, con fecha 2 de mayo de 1539 se dispone poblar la ciudad de Lima y para ellos dispuso el reparto de solares entre sus colaboradores de la conquista. En la repartición figuran los siguientes:

Para Francisco Pizarro, encomendero de los Atavillos y de Huaylas se le dio cuatro solares, que es la cuadra donde hoy es el Palacio de Gobierno.

Nicolás de Rivera, el mozo (Así llamado por no antiguo en la conquista como al otro) encomendero de Maranga, Canta y Végueta (Huacho), se le asignó un solar que linda con el de Rivera el viejo, donde hoy tienen los de su casa las posesiones de su mayorazgo.

Martín Pizarro, encomendero de Huamantanga – Canta, un solar que linda con el de Rivera, el viejo. (Cabrera, 1983, pp. 33-34)

6 Libya Guaranga era el curaca de todas las parcialidades en 1549. Su capital era Cantamarca. (Rostworowski, 1978)

Leyes Nuevas[7], y fue Blasco Núñez de Vela, el primer virrey. El Perú había iniciado su vida colonial de manera agitada con los distintos levantamientos y guerras entre conquistadores. Esta legislación fue el primer intento de estructurar la organización administrativa indiana. Más adelante, durante el gobierno de Francisco de Toledo (1569-1581), se llevó a cabo la organización del virreinato. Luego de efectuar una pormenorizada visita general del reino, Toledo empezó su proyecto administrativo y congregó a toda la población indígena en grandes pueblos llamados reducciones, las cuales organizó como distritos administrativos; 614 en total recibieron el nombre de repartimientos y estuvieron dirigidos por un jefe o *curaca*.

Canta formaba parte de los curacazgos de Los Atavillos, que por aquel entonces aún tenían hegemonía. Después de la muerte de Francisco Pizarro en junio de 1541 fueron divididos en distintas encomiendas:

> A la muerte de Pizarro […] los partidarios de Almagro dieron Canta a un tal Saavedra, por cinco meses. Más tarde, pasó a don Gonzalo Pizarro; y en 1549, el pacificador don Pedro de la Gasca la concedía, definitivamente, a Nicolás de Ribera. Según algunos cronistas, a Francisco Pizarro le fue concedido el título de Marqués de Los Atavillos. La realidad es que el Conquistador murió sin tener tal denominación. Y sólo en 1631, el rey Felipe IV otorgó el título de Marqués de Los Atavillos (con una renta de siete mil ducados en indígenas vacos), a don Juan Francisco Pizarro, bisnieto del Conquistador. (León Fernández, 2008, p. 44)

En las últimas décadas del siglo XVI, Canta fue un corregimiento fundado por Real Cédula de su Majestad don Felipe II del 9 de diciembre de 1581, siendo el Primer Corregidor de los Naturales de Canta, don Martín de Guzmán. Esta división se mantuvo hasta el siglo XVIII, aunque geográficamente era más extenso.

> […] abarcaba las dos vertientes de la Cordillera de los Andes, comprendiendo la Meseta de Bombón, el lago de Chinchaycocha y los orígenes del río Mantaro llamado antiguamente: río Pari […] en ese siglo, Canta tenía nueve parroquias: Canta, Pomacocha, Pari, Atavillos Alto, Lampián, Atavillos Bajo, Huamantanga, San Buenaventura y Arahuay. (Villar Córdova, 1993, pp. 18-19)

7 Las Leyes Nuevas de Carlos I fueron un conjunto de medidas que buscaron consolidar el poder del rey en América, aunque estuvieron inspiradas por el espíritu lascasiano de protección a los indios. Del Busto (2004) p. 67

La evangelización y los dominicos en Canta

En setiembre de 1510, los primeros dominicos llegaron a La Española, actual territorio de Santo Domingo, con el objetivo principal de evangelizar y estuvieron encabezados por fray Pedro de Córdova. En los años siguientes se fueron estableciendo en distintas partes del territorio dominado por España: Cuba (1511), Venezuela (1514), México (1526), Colombia (1528), Perú (1530), Nicaragua (1532), Guatemala (1535), Argentina (1550), Chile (1557) y Ecuador (1596). Entre los siglos XVI y XVIII en América se establecieron 10 provincias, la que es de nuestro interés es la provincia de San Juan Bautista creada en 1539, que comprendía lo que hoy es Perú y Bolivia.

La presencia de la Orden de Predicadores en el Perú (como también se conoce a los dominicos) se inició con seis frailes que salieron de España en 1529. Ellos fueron: Reginaldo de Pedraza, Alonso Burgalés, Pedro Yépez, Vicente Valverde, Tomás de Toro y Pablo de la Cruz. Solo dos de ellos llegaron hasta Panamá: fray Tomás de Toro y fray Vicente Valverde. Toro, que ya había estado en América en 1511, regresó a Panamá y luego a España donde en 1533 fue nombrado obispo de Cartagena. El padre Valverde es conocido, ya que acompañó a Pizarro y fue quien en 1532 hizo el requerimiento a Atahualpa de ser súbdito del rey de España y aceptar la religión católica.

Entre 1534 y 1541, los dominicos establecieron en el virreinato del Perú casas religiosas en Cusco, los valles de Chancay, Lurín y Chincha, Lima, Arequipa y otras regiones del sur y del altiplano. Desde 1539 se organizó la provincia de San Juan Bautista, cuya bula de creación fue expedida por el papa Paulo III el 23 de diciembre de 1539. El vasto territorio que comprendía la provincia de San Juan Bautista estaba descrito en el documento:

> Señalamos por términos, desde el Puerto de del Nombre de Dios a Panamá, y discurriendo desde allí por la costa incluido el Puerto de Guatemala y, por tanto, la provincia de Nicaragua, sea de la Provincia de San Bautista del Perú hasta el río de la Plata; desde el mar que se dice del Norte hasta el mar del Sur, con todas las islas y tierra firme descubiertas. (La Cruz López, 1990, p. 322, citado en Fuentes, 2016, p. 8)

Asimismo, en el documento se asignó la provincia a los religiosos fray Tomás de San Martín como provincial y a fray Juan de Olíaz, como segundo, en el caso de que algo le sucediera al primero, además de otros 12 religiosos. El 6 de mayo de 1540 se recibieron

en Lima el breve pontificio y las patentes generalicias de creación de la provincia. Fray Tomás de San Martín sería el padre provincial, fray Martín de Esquivel el prior del convento del Santísimo Rosario de Lima. A fray Juan de Olíaz se le encomendaría la evangelización de Charcas y a fray Pedro de Ulloa, la evangelización de Arequipa y Huánuco. El mismo año de 1540, los padres dominicos fray Juan de Olías y fray Pedro de Ulloa fueron los primeros misioneros que llegaron a Canta y los responsables de su fundación.

> Constituidos los predicadores de la Orden de Santo Domingo en el Perú, con el nombre de "Provincia Dominicana de San Juan Bautista", (…) a dos de ellos les tocó convertir al Cristianismo, a los indios de la "Quebrada de Canta" […] estos padres salieron de Lima, por la quebrada de Chillón, en el año 1540. Fueron recibidos pacíficamente por el Curaca de Kanta-Marca: fue terminado el primer templo y bendecido el 8 de setiembre de 1540. (Villar Córdova, 1993, p. 13)

La transcripción expuesta por monseñor Pedro Villar adjudicó la fundación de la provincia de Canta a la orden de los dominicos. Recordemos que los padres misioneros solían establecerse en los 'pueblos viejos' de los indios, debido a que la región en la primera mitad del siglo XVI aún no se había desarrollado como núcleo de población ni centro minero y tampoco se habían implementado las reducciones del tiempo de Toledo. Por ello, es entendible que en años posteriores los pueblos de San Juan de Quivi, San Francisco de Lachaqui y La Inmaculada Concepción de Canta[8], por mencionar algunos, aparezcan como doctrinas distintas, con patrones propios y otras fechas fundacionales. Como señala Villar Córdova (1993 p. 14): "[…] antes de ser regentada por Sacerdotes del Clero Secular, las doctrinas de Quivi, Canta y Huamantanga fueron fundadas por Padres Mercedarios. Pero anteriormente, la conversión de los indios al cristianismo, la practicaron los Padres Dominicos" (p. 14).

En el siglo XVII, luego de las ordenanzas de Toledo y años después de su fundación, los padres mercedarios comenzaron a organizar las parroquias y a fundar los pueblos españoles de la provincia o corregimiento de Canta.

8 Desde su fundación, el 8 de setiembre de 1540, la patrona de la parroquia de Canta fue la Inmaculada Concepción de María

Canta en el proceso emancipatorio

En 1782, como parte de las reformas borbónicas se crearon las intendencias para reemplazar a los corregimientos. Canta, entonces, estuvo comprendida al igual que el Cercado, Cañete, Yauyos, Huarochirí, Chancay y Santa en la intendencia de Lima. Con la emancipación, las intendencias pasaron a ser departamentos y los partidos o subdelegaciones, como en el caso de Canta, se convirtieron en provincias. La Constitución vigente ampara dicha demarcación:

> […] en el artículo 189 dice: El territorio de la República se divide en regiones, departamentos, provincias y distritos en cuyas circunscripciones se ejerce el gobierno unitario de manera descentralizada y desconcertada.
>
> En el artículo 190, afirma: Las Regiones se constituyen por iniciativa y mandato de las poblaciones pertenecientes a uno o más departamentos colindantes. Las provincias y los distritos contiguos pueden asimismo integrarse o cambiar de circunscripción. (Badillo Bramón, 1997, p. 12)

Durante la guerra de la independencia, Canta fue un centro de resistencia de las guerrillas o de los montoneros que ayudaron a la expedición libertadora del general San Martín. Cuando Canta se incorporó al régimen republicano el 4 de agosto de 1821, San Martín expidió el Decreto Supremo del 24 de noviembre de 1821, que concedía a los canteños de 15 a 50 años de edad el uso de un escudo elíptico con la inscripción: A los constantes patriotas de Canta (Badillo Bramón, 1997). En 1825, otro libertador, Simón Bolívar, la designó como el "Partido Libre de Canta" y la reconoció sin alterar su antigua demarcación territorial. Canta obtuvo por la Ley del 21-11-1839 el título de Heroica Villa, constituida por los siguientes distritos: Canta, Araguay, Atavillos Alto, Atavillos Bajo, Huamantanga, Huaros, Lampian, Pacaraos, San Buenaventura, Sumbilca, Lachaqui, Santa Rosa de Quives, Santa Cruz de Andamarca, San Miguel de Acos y 27 de noviembre (Meza y Buendía, 2001, p. 90)

Canta y su tránsito a la república

De acuerdo con Meza y Buendía (2001), el territorio de Canta ha tenido dos recortes en sus límites, uno en 1856 y el otro en 1976.

Volviendo a la historia del país, la villa de Canta, a través de sus pobladores, participó

en la guerra del Pacífico con la formación de batallones de infantería e infantería cívica movilizada para la recolección de donativos. Como muestra, en "Comicio Popular" del 20 de setiembre de 1880, se resolvía lo siguiente:

> …] Bajo el más solemne juramento ofrecer a la patria un contingente de ciudadanos, que con los seiscientos que actualmente se hallan expeditos, formen un total de mil doscientos hombres de reserva movilizables, sin contar el batallón "Canta" No. 63 que pertenece al ejército activo […] Nombrar una junta de notables […] los que se encargarán de recibir los donativos que voluntariamente quieran erogar las personas acomodadas de los ocho distritos de la provincia.

La fase de defensa del territorio que se llevó a cabo en la región andina, conocida como campaña de la Breña, tuvo un episodio reconocido por los habitantes de la provincia de Canta como el combate de Sángrar. Este acontecimiento genera controversia, ya que la victoria se la han adjudicado tanto peruanos como chilenos. Emilio Fuentes, subprefecto de Canta, hace una descripción momentos después del combate:

> […] después del toque de ataques, descendimos instantáneamente sobre la casa hacienda, en cuyos alrededores el enemigo se encontraba perfectamente parapetado […] "Sangrar" se encuentra a tres leguas de Casapalca, donde existían numerosas fuerzas enemigas, que se aprestaban a socorrer al destacamento destrozado […]. (*Periódico El Canal*, 17 de agosto de 1881. Citado por Linares Mascaro, 2011)

En Canta, es un hecho digno de orgullo y por ello la Ley N° 28712 publicadael 18 de abril de 2006 declara el 26 de junio como el Día del Combate de Sángrar y Día Cívico Nacional Laborable.

Actualmente, la provincia de Canta, así como sus pueblos y distritos Santa Rosa de Quives, Obrajillo o Huaros, son destinos elegidos por los turistas por su cercanía a Lima, precios accesibles, actividades diversas (caminatas, paseos en caballo, campamentos, visitas a sus lagunas, cascadas y restos arqueológicos) y singulares paisajes.

5.4. La Fiesta de Moros y Cristianos en Canta

En el siguiente análisis de la fiesta medieval se aplican algunos criterios propuestos por Aires Augusto Nascimento (1989) y se toma como ejemplo el caso de Huamantanga, estudiado por la Dra. Milena Cáceres Valderrama (2005).

Características generales de la festividad. La Fiesta de Moros y Cristianos se representa cada año, como parte de las actividades de celebración de tres patronos de la comunidad: la Virgen del Rosario (7 de octubre), San Francisco de Asís (8 de octubre) y San Miguel (9 de octubre). Se representa durante tres tardes consecutivas de forma repetida en honor a la Virgen del Rosario. En Huamantanga, en los años impares, el barrio de Shihual dramatiza el *Ave María del Rosario* y en los años pares, el barrio de Anduy representa *El cerco de Roma por el rey Desiderio*.

Los días festivos son el 7, 8 y 9 de octubre de cada año, y las actividades comprenden:

La entrada de músicos y el desplazamiento por las calles aledañas al templo.
El "recogimiento" de los artistas que harán la dramatización, que consiste en ir de casa en casa llamando a salir a todos los participantes y culmina con el desfile de los mismos.
La banda musical, los intérpretes y público en general se dirigen al templo para celebrar la misa de honor a mediados de la tarde.
La procesión del patrono.
La escenificación culmina el día.
El rodeo y la herranza del ganado como actividades complementarias.

Origen de la festividad en Canta. Como se ha mencionado, la región de Canta se encontraba dentro del territorio que los dominicos iban a evangelizar, por lo que en 1540 los padres dominicos fray Juan de Olías y fray Pedro de Ulloa fueron los primeros misioneros que llegaron a Canta y los responsables de su fundación. Años después, al modificarse el territorio por reformas administrativas, el pueblo de La Inmaculada Concepción de Canta, apareció como una doctrina distinta vinculada a los mercedarios. Es decir, ambas órdenes religiosas estuvieron encargadas del proceso de evangelización

en esta región, por lo que se propone que la representación está ligada a su presencia, así como a la presencia española en la doctrina. El caso particular de los mercedarios es interesante de anotar, ya que la beatificación de San Juan de Dios en España es festejada por sus devotos con un juego de moros y cristianos, en el que fingen cautivar la imagen del santo para volverla a librar.

El aspecto social y la participación. Hasta ahora, los encargados de representar la Fiesta de Moros y Cristianos lo hacen como parte de un legado y algunos roles son heredados de generación en generación. Si bien solo unos cuantos son los encargados de la representación, es un espectáculo que puede ser observado por todos. La representación se convirtió en tradicional, pues se hace como una ofrenda al patrono de la localidad. Es notable la expectativa de todo el pueblo que se congrega en la explanada principal. También asisten familiares de los pobladores de distintas partes del país y del mundo, estudiantes, así como turistas y público en general.

El vestuario. El vestuario que se utiliza en la fiesta se confecciona con los colores y características que señalan la tradición. Las llamadas "vestidoras" se encargan de brindar el atuendo a un personaje en especial y si bien intentan respetar los modelos anteriores, muchas veces lo reemplazan con elementos actuales, por ejemplo, los zapatos utilizados por los moros, los reemplazan con zapatillas.

6. Conclusiones

- Los dominicos fueron los primeros misioneros en llegar a Canta y los responsables de su fundación, más adelante, el territorio estuvo vinculado a los mercedarios. Ambas órdenes se encargaron del proceso de evangelización de la región, por lo que se propone que la representación está ligada a su presencia.
- Se propone que lo "moro" (configurado en el proceso de reconquista español) fue utilizado como elemento aleccionador en el proceso de evangelización en el Perú, a través de diferentes producciones culturales, como la literatura, la pintura y en nuestro caso de interés, en la Fiesta de Moros y Cristianos.
- Los actuales encargados de la representación que forma parte de la Fiesta de Moros y

Cristianos, son las familias de la comunidad que han heredado los roles de los personajes. La fiesta es un espectáculo que puede ser observado por todos y la representación se ha convertido en una tradición, pues se hace como una ofrenda al patrono de la localidad.

7. Bibliografía

Badillo Bramón, J. (1997). *Canta, creación política de la provincia, sus distritos, villas, pueblos y caseríos, cédulas, decretos, leyes y otros dispositivos*. Lima: Herrera Editores.

Busto Duthurburu, J. A. del (2004). *Enciclopedia temática del Perú*. t. II: Conquista y virreinato. Lima: El Comercio.

Cabrera, H. (1983). *Historia de la provincia de Canta a través de sus fuentes escritas*. Lima: Amaru Editores.

Cáceres Valderrama, M. (2005). *La fiesta de Moros y Cristianos en el Perú.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Casana, T. (1976). *Restos arqueológicos de la provincia de Canta y de la provincia de Huaral.* Lima.

Fuentes, M. (2016). *La orden de predicadores en el Perú*. Lima: Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural.

La Cruz López, A., O. P. (1990). Los dominicos en el Perú y la defensa de los derechos humanos en el siglo XVI. En: *La evangelización del Perú siglos XVI-XVII. Actas del Primer Congreso Peruano de Historia Eclesiástica* (pp. 319-330). Arequipa: Arzobispado de Arequipa.

León Fernández, D. (2008). *Evangelización y control social en la doctrina de Canta, siglos XVI y XVII* (Tesis para optar el grado académico de magister en ciencias de la religión). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Linares Mascaro, E. (2011, 26 de junio). Combate de Sángrar. Blog Varietates. Recuperado de: http://elinaresm.blogspot.pe/2011/06/combate-de-sangrar.html

Meza, C. y Buendía, H. (2001). Propuesta de redelimitación de la provincia de Canta. *Investigaciones Sociales,* V (7), 85-102.

Millones, L. (1999). *Dioses familiares. Festividades populares en el Perú contemporáneo*. Lima: Ed. del Congreso de la República.

Nascimento, A. A. (1989). La fiesta medieval. *Revista Lienzo* (9).

Ramírez, B. (2000). *Moros y Cristianos en Huamantanga – Canta. Herencia colonial y tradición popular.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Histórico Sociales.

Rostworowski de Diez Canseco, M. (1978). *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Sanfuentes, O. (2008). Invenciones iconográficas en América. El caso de Santo Tomás y el de Santiago mata-indios. *Diálogo Andino* (32), 45-58.

Villar Córdova, P. (1993). Fundación de la parroquia de Canta. En: *Canta su historia, posibilidades de desarrollo*. Lima: Kallpallcua.

Sobre la autora

Mariam Aranda Mostacero

Ha realizado cursos de pregrado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde obtuvo el grado de Bachiller en Historia y es Magister en Gestión e Innovación Educativa por la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Ha colaborado en la organización de eventos académicos y se ha desempeñado como asistente de investigación. Es miembro del Grupo de Investigación de Tradición Oral Peruana del IRA – PUCP, desde su fundación en el 2013 y ha realizado misiones de investigación sobre la Fiesta de Moros en Cristianos en el Perú desde el 2010.

Fotografías



Niños actores, bando moro. Huamantanga, octubre 2016

Foto: Mariam Aranda



Actores, bando cristiano. Huamantanga, octubre 2016

Foto: Mariam Aranda



Moro y cristiano, enfrentados. Huamantanga, octubre 2016

Foto: Mariam Aranda

MOROS PIRATAS EN SAN LUCAS DE COLÁN, PIURA, PERÚ

MILENA CÁCERES VALDERRAMA

RESUMEN

Narración de la representación de la historia del emperador Bernardo del Carpio que se enfrenta al moro Barbarroja, ambos con sus respectivos ejércitos, para demostrar que la Virgen de las Mercedes y Jesucristo deben ser venerados por todos. El pueblo de San Lucas de Colán, Piura, Perú, ubicado en una zona estratégica, fue atacado por piratas. Los moros de la representación visten de piratas y son dirigidos por Barbarroja, el famoso pirata musulmán que asoló las costas del mar Mediterráneo. La representación con procesiones, desfiles y la actuación de los actores de la fiesta tiene como marco espectacular a Colán, uno de los lugares más hermosos del mundo.

El 18 de octubre de 2018 fui a San Lucas de Colán, en Piura, Perú, para ver la escenificación de La gran historia del emperador Bernardo del Carpio. En este relato, reúno la información que recogí en ese lugar de excepcional belleza.



Foto 1. Puesta de sol en la ensenada playa La Esmeralda de San Lucas de Colán.

1. San Lucas de Colán

San Lucas de Colán es una caleta en la provincia de Paita del departamento de Piura, al norte del Perú. Allí, hay una playa bellísima conocida como La Esmeralda por el color del mar. El conocido dicho peruano: La luna de Paita y el sol de Colán se originó en este lugar, donde residen pescadores desde tiempos inmemoriales. Don Francisco Pizarro en 1532, desde Panamá y siguiendo la corriente del Niño por el Océano Pacífico, desembarcó donde hoy se encuentra Colán.



Foto 2. El mar esmeralda de las aguas de Colán

Hay que agregar una información de orden geográfico; en Paita y las costas aledañas se une la corriente marina de Humboldt, que viene del polo sur y discurre en sentido antihorario, con la corriente del Niño, que es una corriente tropical que transcurre los meses de noviembre a abril y va en sentido horario. Cuando los barcos de vela de la época virreinal querían ir contra la corriente, tenían de pegarse a las costas y navegar muy despacio. Una travesía de Paita a Lima podía durar dos a tres meses[1] .

Por tanto, Francisco Pizarro con sus naves de vela tuvo que desembarcar en Paita y seguir por tierra en busca del oro del sur, puesto que la corriente ya no les favorecía. De ahí la importancia de Paita y la razón por la que fue frecuentada por conquistadores, autoridades virreinales, corsarios y piratas a lo largo de su historia colonial.

Los padres franciscanos que acompañaban a Pizarro fundaron en 1536 la iglesia más antigua de América del Sur y la llamaron San Lucas de Colán. Ese es el escenario donde actualmente se escenifica La gran historia del emperador Bernardo del Carpio, fiesta de Moros y Cristianos, en la que luchan los cristianos dirigidos por el emperador Bernardo del Carpio contra los piratas moros liderados por Barbaroja (sic en el original). Vencen los cristianos.



Foto 3. Iglesia de San Lucas de Colán

1 Información proporcionada por los historiadores del mar Dr. Ernesto Romero y Dr. Jorge Ortiz en entrevistas gentilmente concedidas.



Foto 4. Vista nocturna de la iglesia de San Lucas de Colán

El distrito de Colán está formado por cinco centros poblados: San Lucas de Colán, La Esmeralda de Colán, Pueblo Nuevo de Colán, el Paraíso de Colán y La Capilla.

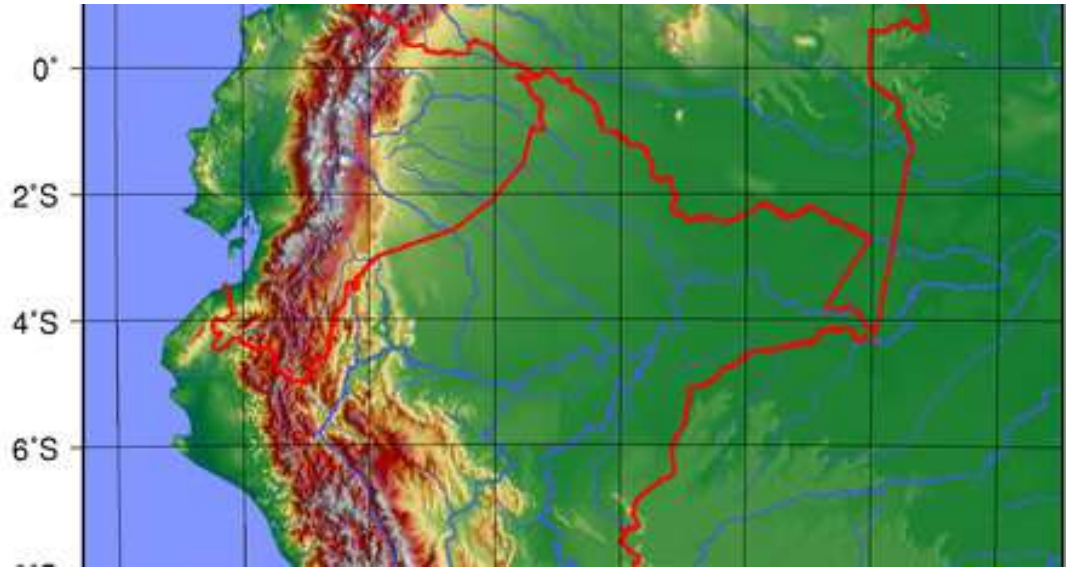
Cuando visité Colán, la fiesta en honor a la Virgen de las Mercedes empezó el 20 de octubre de 2018 en el anexo Pueblo Nuevo de San Lucas de Colán y terminó el 23 de octubre. La representación tuvo lugar en la tarde del 22 de octubre.

El excelente artículo de Rogger Ravines (1988) me permitió comenzar esta investigación. Luego, cuando en 2018 participé en la fiesta patronal de la Virgen de Las Mercedes, constaté que esta es original e interesante, como verán más adelante.



Mapa físico-político del departamento de Piura

Fuente: Instituto Geográfico Nacional.



Mapa orográfico de Paita. Se aprecia cómo la cordillera de los Andes se retira y da lugar a una llanura desde donde se puede ir de San Lucas de Colán hasta San Miguel de Piura, capital de departamento

2. Diversidad Cultural de Colán

Según el testimonio de Leonardo Prieto Yarlequé, guardador de la iglesia y guía de turismo, hay 15 fiestas religiosas al año, sin contar el 8 de octubre que es el aniversario de Colán.

La diversidad religiosa y cultural de San Lucas de Colán se refleja en las siguientes celebraciones anuales:

1. El 6 de enero se celebra la bajada de los Reyes Magos
2. En febrero, los carnavales
3. En marzo o abril, la semana santa
4. El 13 de mayo, la Virgen de Fátima
5. En junio, el Corpus Christi y San Pedro y San Pablo (29 de junio)
6. El 25 de julio, el Apóstol Santiago con la escenificación de la danza El Caballlito
7. El 5 de agosto, el Señor de la Justicia y el 30 de agosto, Santa Rosa de Lima
8. El 8 de octubre, el aniversario de Colán; el 18 y 19 octubre, San Lucas de Colán y del 20 al 24 de octubre, La Virgen de las Mercedes
9. El 1.º de noviembre, las velaciones por el Día de los Santos, el 12 de noviembre, el Señor Cautivo de Ayabaca y el 30 de noviembre, la festividad de San Andrés
10. El 1.º de diciembre, el Señor del Mar; el 24 y 25 de diciembre la Navidad con Las Posadas, y el 31 el Año Nuevo.

3. Historia de los piratas que atacaron San Lucas de Colán

Las costas peruanas fueron atacadas por corsarios y piratas que navegaban en busca de grandes tesoros, esclavos y otros bienes. Ellos querían demostrar, como grandes aventureros, que eran capaces de surcar mares peligrosos y hasta dar la vuelta al mundo. Los corsarios trabajaban contratados por los reyes de Inglaterra, Francia, Holanda y los Países Bajos, que lamentaban profundamente no tener más territorio americano. Los piratas trabajaban por su cuenta. Quienes eran piratas para los atacados, eran corsarios para los atacantes. Filibustero es el nombre que los franceses atribuían a piratas y corsarios.

Nos contó el señor Prieto Yarlequé que el ataque más recordado en Colán es el de 1646 por el pirata Amson, que con cuatro barcos atacó Paita y la caleta de Colán. Fueron atraídos por las alhajas de la Virgen, que se encontraba en el templo santísimo de la Virgen de las Mercedes. Quisieron llevarse las joyas, y según la tradición, la Virgen extendió los brazos y lo impidió. Entonces, el pirata sacó su sable y se arrojó a la Virgen, queriendo apoderarse de las alhajas. Como la Virgen abría siempre los brazos, el pirata con su sable hizo un corte en el cuello de la Virgen. La Virgen se resistía y al dar el pirata Amson el segundo golpe, el eco del sagrario resonó. Entonces, ordenó a sus piratas que se llevaran a la Virgen a los barcos.

Cuando la colocaron en uno de los barcos, el mar embraveció y la tripulación al mando de Amson decidió arrojar a la Virgen al mar. El mar se calmó, los piratas desistieron y se fueron. Al amanecer del 24 de setiembre de 1646, unos pescadores que pasaban por la orilla divisaron un cuerpo tendido en la playa. Al acercarse, vieron que era la Virgen de las Mercedes. Avisaron a toda la población y la llevaron al templo. De ahí nace la devoción a la Virgen de las Mercedes. Este es un resumen del relato que nos hizo el Sr. Prieto Yarlequé.

Cuenta la historia marítima del Perú (Odriozola, 1864) que otros corsarios y piratas atacaron Paita, y hubo otros que no alcanzaron el norte del Perú y se volvieron a Valparaíso. Entre los que llegaron al Perú:

1. El primero fue Thomas Cavendish. El corsario inglés atacó y destruyó Paita en 1557 y regresó en 1576.
2. Luego, apareció el famoso corsario inglés Francis Drake en 1578, quien trabajó bajo las órdenes de la reina Isabel, a bordo del barco Pelican. Atacó el puerto más importante del Virreinato del Perú, el Callao, el 13 de febrero de 1579, que fue defendido por fuerzas de la Corona. Consiguió solamente un cargamento de oro inca valorizado en 25.000 reales españoles. Siguió camino hacia Paita y la atacó el 20 de febrero para conseguir provisiones. También fue repelido, por lo que enrumbó hacia el Asia con el propósito de completar la vuelta al mundo.
3. En 1587, el corsario inglés Thomas Cavendish atacó otra vez y destruyó Paita. Ello originó que el virrey del Perú de aquel entonces, Fernando Torres y Portugal conde del Villar, resolviera trasladar la ciudad entera a la actual ciudad de Piura, tierra adentro en el valle El Chical y fundó San Miguel del Villar (hoy San Miguel de Piura) el 15

de agosto de 1588 (Piratas y corsarios en Perú, 2017). Sin embargo, el Oficial Real y Procurador de San Francisco de Paita, Francisco Manrique de Lara, defendió la idea de no abandonar totalmente el puerto. Por este motivo, se dejó una oficina de aduanas en Paita, la que existe hasta el día de hoy. Hay que anotar que en 1595 la Gobernadora y Gran Almiranta Isabel Barreto y Castro de Mendaña logró que muchos paiteños y sus familias emigraran a las islas Marquesas y Salomón, entre otras. Además, algunas mujeres solteras de Paita y Lima se casaron con filipinos; lo que muestra cómo era la circulación de personas entre los virreinatos españoles.

4. Joris van Spilbergen (1568-1620)

Joris van Spilbergen fue el más famoso de los corsarios que llegaron al Perú. Jorge Spitberg, llamado así en el Perú, era neerlandés, dio la vuelta al mundo y llegó al Perú en 1615 con seis buques. El virrey Juan de Mendoza y Luna, al saber que los hugonotes iban a atacar nuestras costas, "dispuso que su sobrino el general Rodrigo de Mendoza con el almirante Pedro Álvarez del Pulgar, como su segundo… se alistaran para salir al mando de los dos galeones disponibles, reforzados con dos navíos y un patache armados" (Rosas Moscoso y Ortiz Sotelo, 2017). Se armó la flota que salió al encuentro de los corsarios y se produjo el encuentro.

El 17 y 18 de julio de 1615 se enfrentaron primero en Cerro Azul, puerto al sur de Lima. Los neerlandeses perdieron varios barcos y cuando llegaron al puerto de Lima, el Callao, eran pocos. La tradición El tamborcito de plata de Ricardo Palma (1983) cuenta que gracias a los rezos de nuestra santa peruana santa Rosa de Lima, se produjo el milagro y huyeron, a pesar de que nuestro puerto era defendido solamente por un puñado de clérigos, ancianos y mujeres.

Spilbergen siguió hacia el norte; quiso atacar el puerto de Huarmey, pero lo encontró abandonado y llegó a San Lucas de Colán, aunque muy débil. Fue repelido por la defensa organizada por el corregidor de Piura Juan de Andrade Colmenero con gente de Piura y de Loja (actualmente Ecuador). El ataque ocurrió el 10 de agosto de 1615, día de san Lorenzo. Como los piratas no encontraron nada de importancia, incendiaron el pueblo. Pero no se movieron de Paita.

Había también una numerosa tropa de indígenas de Colán dirigidos por su encomendera Paula Piraldo, esposa del corregidor y dueña de tierras y de indios, quien organizó la resistencia con todo su repartimiento de indios.

Los piratas se pusieron a esperar las naves que debían arribar en su auxilio desde Panamá. Esperaron en vano. Entonces, decidieron negociar con doña Paula Piraldo, que le envió algunas provisiones y los piratas el 21 de agosto siguieron su camino hacia Panamá y luego a México.

Finalmente, en Mazatlán, México, fueron capturados por el reputado navegante Sebastián Vizcaíno. En el informe al virrey de Nueva España y como prueba de su éxito, envió varias orejas de los holandeses (Rosas Moscoso y Ortiz Sotelo, 2017).

5. Fin de la piratería

En 1820, Paita era un importante puerto con fuertes vínculos con la economía peruana y la estadounidense, lo que permitió el impulso y desarrollo de la región de Paita y sus alrededores, pues era un puerto de recalada de los balleneros norteamericanos, cuyas naves en el periodo de 1820 a 1865 llegaban al puerto.

6. Culto a la Virgen de las Mercedes[2]

En Colán, se desconoce el origen del culto a la Virgen de Las Mercedes. Sin embargo, debe ser muy antiguo si se tiene en cuenta que ya en el siglo XVI los mercedarios que sucedieron a los franciscanos fueron los responsables del adoctrinamiento de los pobladores de Paita. Ellos deben haber traído las imágenes que se conservan hasta ahora, una del siglo XVII y otra de mediados del siglo XVIII.

En San Lucas de Colán, así como en Paita, se considera que el culto a la Virgen de las Mercedes debió ser muy importante, dado que la peregrinación de una gran cantidad de personas se efectúa hacia el templo. La celebración de su día es una gran fiesta patronal hasta el día de hoy. La fiesta a la que asistí tenía el programa que incluyo a continuación.

2 http://arzobispadodepiura.org/nuestra-senora-de-las-mercedes-de-paita-patrona-de-la-arquidiocesis-de-piura

Programa de la fiesta de 2018[3] : 20 a 23 de octubre de 2018

Desarrollo de las actividades en honor a la festividad de la Virgen de las Mercedes del año 2018, según el calendario de la Municipalidad Distrital de Colán, Pueblo Nuevo de Colán, capital distrital.

Víspera de fiesta: El primer día, sábado 20 de octubre (el primer día de las fiestas debe ser un sábado), hubo la salida de los mayordomos y el adorno de la Virgen. Por la noche, la serenata, el paseo de antorchas, la quema del castillo y el baile social.

Glorioso día central: El segundo día, domingo 21 de octubre, fue la santa misa y la procesión.

Majestuoso día: El tercer día, lunes 22 de octubre, hubo las carreras de caballos con los actores que luego participan en la escenificación. A partir de las 2 de la tarde, empezó la representación de La gran historia del emperador Bernardo del Carpio, objeto de nuestro estudio.

Recordado: El cuarto día, martes 23 de octubre, hubo la reunión de los mayordomos organizadores de la fiesta, el desadorno de la Virgen y el retorno a su camarín. Los mayordomos y adornadoras se dirigen a la casa del primer mayordomo para un brindis y proceder a revisar las cuentas de los gastos que ha demandado la festividad. Por la tarde, hubo juegos populares organizados por los devotos y con ello finaliza la fiesta.

3 También se puede ver el programa en https://www.facebook.com/VirgendelasMercedesColan/

7. La gran historia del emperador Bernardo del Carpio.

Fiesta de Moros y Cristianos en Colán[4]

En una explanada, frente al templo de San Lucas de Colán, se colocan los actores en dos bandos, todos a caballo. A un lado los moros y, al otro, los cristianos. Se presentan con sus ejércitos formados por unas 15 personas por cada uno de los capitanes.

7.1 Personajes

Moros	Cristianos
Barbaroja (sic), Rey Moro, Primer Capitán de Nizama	Bernardo del Carpio, Emperador y Primer Capitán de Colán,
Mustafá, Rey moro, Primer Capitán de Camacho	Segismundo, Embajador y Primer Capitán de Huaura
Solimán, Embajador Moro y Segundo Capitán de Nizama	Segismundo II, Embajador Cristiano y Segundo Capitán de Colán
Sortibrán, Embajador Moro y Segundo Capitán de Camacho	Regner, Embajador Cristiano y Segundo Capitán Huaura

7.2 Escenario

En la explanada delante de la iglesia se desarrolla la acción (unos 20.000 metros cuadrados). El grupo de guerrero moros sale en fila india del este de la explanada; los cristianos, del Oeste.

7.3 Vestuario

Los moros visten un pantalón y una camisa amplia de raso rosado y joyas y una corona en la cabeza. Algunos cristianos van vestidos como el general San Martín y otros con la camisa blanca y el sombrero de los patriotas en la independencia.

7.4 Desarrollo de la escenificación

En la mañana del 22 de octubre hubo misa y procesión en la iglesia. El síndico de la Cofradía de Las Mercedes entregó dos estandartes de plata de 3 kilos de plata aproximadamente.

A las 2 de la tarde llegaron cuatro grupos. Los dos grupos cristianos (unos 15 jinetes

4 http://arzobispadodepiura.org/nuestra-senora-de-las-mercedes-de-paita-patrona-de-la-arquidiocesis-de-piura/

por grupo) tienen al capitán de Colán y al de Huaura a la cabeza. Los dos grupos de moros, al capitán de Camacho y al de Nizama.

Luego se emplazan en cuatro esquinas: Huaura al norte, Camacho al sur, Nizama al oeste y Colán al este. El que toca la caja o cajero y el director de la obra se ubican en el medio.

Esta es una danza teatral que empieza con una coreografía:

En primer lugar, los cuatro grupos hacen a caballo la señal de la cruz, de afuera hacia adentro.

Después, se juntan por separado moros y cristianos, y en fila salen por un lado los moros y por el otro los cristianos, todos a caballo.

En segundo lugar, forman la letra V de vuestra.

En tercer lugar, la letra S de Santísima.

En cuarto lugar, la letra V.

En quinto lugar, la letra M. Así, hacen la conmemoración de Vuestra Santísima Virgen de las Mercedes.

En el proscenio, debajo de un árbol, empieza la escenificación

7.5 Argumento

Según la arquidiócesis de Piura[5] , el argumento es el siguiente:

Primera parte: Embajada mora (versos 1 a 192)

Barbaroja (sic), el rey moro, se dirige a sus vasallos Mustafá y Solimán, del bando moro, para exhortarlos a declarar la guerra al bando cristiano que comanda el emperador Bernardo del Carpio. Inmediatamente, recibe el apoyo de sus huestes y envía al embajador Solimán para dar su embajada llevando el mensaje del rey Barbaroja y declarar la guerra a los cristianos, porque no comparten las creencias en la Virgen de las Mercedes ni en Jesucristo. Solimán pide a su dios Alá que suspenda el curso del planeta para poder dar batalla, como en la batalla de Roncesvalles. Roldán pide a Dios que no oculte el sol antes de que ganen la batalla los franceses (versos 73 y 74). Aparece también el tópico tan gustado de las embajadas de moros y cristianos del *Salgan* en los versos 81 y 85.

5 http://arzobispadodepiura.org/nuestra-senora-de-las-mercedes-de-paita-patrona-de-la-arquidiocesis-de-piura/.

Regner, soldado vigilante cristiano, recibe a Solimán e informa al emperador cristiano Bernardo del Carpio, quien lo invita a dar su embajada. Entra Solimán y ante el emperador Bernardo del Carpio recita su embajada.

Bernardo del Carpio responde que solamente en el campo de batalla verán quién es superior. Lo exhorta a retirarse por su atrevimiento antes de que le corten la cabeza. Enseguida, Regner le comunica a Solimán que buscará a Mustafá en el campo hasta que caiga rendido. Solimán regresa a su campo con la respuesta de que ha cumplido su misión y que el emperador les hace saber que está preparándose para la guerra.

Segunda parte: Embajada cristiana (versos 193 a 425)

Bernardo del Carpio arenga a sus huestes, contándoles el mensaje que trajo Solimán y los exhorta a que preparen sus ejércitos. Designa a Segismundo II para que vaya donde el rey Barbaroja para manifestarle que los van a vencer y que ese mismo día serán bautizados. Al llegar, Segismundo II frente a Sortibrán, vigilante moro, le dice que viene en nombre de su emperador Bernardo del Carpio para dar una respuesta a su rey Barbaroja.

Luego, Segismundo II recita su embajada frente a Barbaroja diciéndole que el escuadrón cristiano ya está preparado para medir los brazos en aquel florido campo. El rey Barbaroja le contesta que vuelva donde el monarca para decirle que deje de ser tan bravo y que a rigor de sangre y fuego tendrán que ser humillados. Antes de salir, el embajador cristiano expresa las siguientes palabras: “Dentro de pocos momentos nos mediremos los brazos, en el campo nos veremos, a toditos los aguardo”. Seguidamente, regresa Segismundo II hacia su palacio.

Segismundo II informa a Bernardo del Carpio lo sucedido y todos felices (cristianos y moros) se preparan para enfrentar la batalla.

Tercera parte: La batalla (versos 426 a 446)

El emperador cristiano manifiesta a sus bravos guerreros que ha llegado el momento de manifestar bríos. Regner expresa su apoyo y lo mismo hacen el vigilante cristiano y el embajador Segismundo.

El emperador Bernardo del Carpio se reúne con toda su gente en su palacio y antes de emprender la marcha, todos de rodillas, le suplican a la Virgen de Las Mercedes que

les dé el valor y el coraje para enfrentar al enemigo. Así mismo, expresa por la fe de Jesucristo que le preste la protección para emprender el camino.

Sale el ejército cristiano al campo de batalla. Enseguida, salen los moros y se colocan frente a frente para iniciar la guerra. Empieza la lucha de los personajes de ambos mandos y salen vencedores los cristianos, quienes llegan a despojar a los moros de sus coronas y espadas y los llevan hacia el hogar cristiano para iniciar el bautismo.

El bautismo

En el bautismo, Barbaroja canta de rodillas, así como el rey Mustafá con toda su gente, piden perdón al bando cristiano y reconocen a nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen de Las Mercedes.

En el acto, el emperador cristiano y el capitán Regner bautizan a todos los moros, por lo que el emperador cristiano cambia el nombre de Barbaroja por el de José de Mercedes y Bernardo es su padrino. Seguidamente, se entonan toques de diana en señal de la victoria de los cristianos sobre los moros.

Cuarta parte: La procesión de Florida

Al finalizar el bautizo, se hace la procesión de Florida (procesión del bautismo). Moros y cristianos a pie giran una vez alrededor de la plaza, después montan sus caballos y vuelven a tomar su emplazamiento inicial en las mismas esquinas. La representación finaliza cuando moros y cristianos galopan alrededor de la plaza arrojando "parabienes" contenidos en los pequeños líos que portan en el brazo izquierdo.

Quinta parte: Acto final

Como acto final, los mayordomos presentes expresan su agradecimiento a todos los actores de la historia de Bernardo del Carpio, la que es dirigida por un director de carrera o un maestro cajero que se encarga de tocar la "Juana Rosa", que es el nombre de la caja de percusión.

7.6 Organización de la escenificación

El director es el depositario del texto de la historia, quien lo conserva y se encarga de transmitirlo oportunamente a quien considere su sucesor. Es el responsable de los ensayos; distribuye el texto de los parlamentos a los capitanes, ordena los toques del cajero y dirige la escenificación final, cuidando todos sus detalles.

La representación de los moros y cristianos en Colán es la culminación de un largo proceso de promesas, compromisos y ensayos de sus actores, mayordomos y devotos. El ensayo se inicia 2 o 3 meses antes, cuando la mayordomía solicita al director que haga la representación. Previamente, los de votos de promesa, que asumen el papel de capitanes, comprometen a sus amigos para que les sirvan de compañeros, es decir, que formen parte de uno de los cuatro grupos que participan en la representación.

Es interesante el caso de San Lucas de Colán, donde se ha utilizado una obra de teatro popular de moros y cristianos que tiene como protagonistas principales al corsario Barba Roja y al campeador cristiano Bernardo del Carpio. O sea, que en lugar de enfrentar al cristiano Bernardo del Carpio contra un moro como Desiderio o Solimán (como en las fiestas de Huamantanga en Canta o Ayavirí en Yauyos) lo enfrentan a Barba Roja, quien fue un corsario temido en el siglo XVI, en la época de Carlos V.

7.7 Origen de los personajes

Jeireddin Barbarroja fue uno de los más importantes corsarios del siglo XVI. Fue responsable de una organización pirata que asoló el mar Mediterráneo durante toda su vida. Junto con sus hermanos constituyó una empresa pirata que atacó los puertos más ricos del Mediterráneo, ya sea siguiendo las órdenes del sultán turco Suleimán o del rey francés Francisco I.

Este corsario musulmán nació en Lesbos en 1475. Su verdadero nombre era Hayr al-Din y fue hijo del caballero otomano Yakup. Todos sus hermanos se dedicaron a la marinería, pero fueron Aruch (el hermano mayor) y después Jeireddín los que comandaron una organización pirata que llevó a los berberiscos a controlar el comercio en el Mediterráneo con los auspicios del imperio turco y llegaron a convertirse en una pesadilla para el imperio español de Carlos I.

Los dos hermanos Barbarroja, apelativo que les pusieron en Italia por el color de su barba, lucharon desde Argel contra la navegación cristiana que impidió la expansión

del imperio español por el norte de África, propugnada por Cisneros. Aruch, fue quien tuvo primero su propio barco, al mando del cual capturó cerca de la isla de Djerba, frente a las costas de Túnez, tres naves españolas y participó en el traslado de mudéjares desde Andalucía hasta el norte de África. Murió en 1518 en una batalla contra los españoles que trataban de reconquistar la ciudad de Tremecén, en Argelia.

En el momento en que Jeireddín entra en escena asumiendo el papel protagonista, lo primero que hace es pedir ayuda y refuerzos al sultán otomano Suleimán I para mantener su dominio sobre Argel, amenazado por una sublevación de la población local. Una vez sofocada esta, Barbarroja continuó con sus maniobras de acoso a las naves cristianas y en 1519 derrotó a una expedición al mando de Hugo de Moncada. Tras un paréntesis en 1520 durante el cual se vio obligado a replegarse para contrarrestar una nueva rebelión en Argel, combinada con un ataque desde Túnez, nuestro protagonista recuperó la iniciativa ofensiva y se lanzó con éxito a la conquista del peñón de Gibraltar, defendido por una guarnición española. Esto fue una contrariedad para las ambiciones del emperador Carlos V.

En 1533, Barbarroja fue nombrado por Suleimán almirante en jefe de la flota otomana y unió sus fuerzas con las del rey de Francia, Francisco I, para desencadenar una contundente ofensiva contra Carlos V. En el curso de la misma, conquistó Túnez y saqueó las Baleares, Reggio, Niza y la costa catalana, a pesar de la oposición del almirante genovés al servicio de España Andrea Doria, a quien derrotó de forma contundente.

Durante su mandato, Jeireddín llegó a coordinar una flota de 36 barcos con la que trasladó a 70.000 mudéjares de España en el transcurso de siete viajes para reubicarlos en Argel, que se convirtió en una plaza fuerte contra los intereses españoles. Como premio a sus servicios al Imperio otomano, Suleimán le otorgó el título de Baylar Bey o comandante general. Solo la paz de Crépy, concertada entre Francia y España en 1544, puso freno a sus ataques. En sus últimos años, Jeireddín se retiró a Estambul para disfrutar de su palacio a orillas del Bósforo. Allí murió en 1546. Hoy, se puede visitar su tumba en el cementerio de Besiktas de la capital turca.

7.8 Bernardo del Carpio

Fue un héroe legendario de la Edad Media española. Era un personaje muy importante, hijo del matrimonio de Ximena, infanta y hermana del rey Alfonso II de Asturias y del conde de Saldaña Sancho Díaz. Se cuenta que intervino en la segunda batalla de Roncesvalles en el año 808, junto con los pastores vascos, que derrotaron a Roldán y a los Doce Pares de Francia.

El rey español Alfonso II el Casto reinó entre los años 791 y 835, desde la capital que instaló en Oviedo. El rey optó por el celibato y utilizó a su hermana Ximena como instrumento político para establecer alianzas por medio del matrimonio. Sin embargo, doña Ximena se casó en secreto con el mayordomo del rey, Sancho Díaz conde de Saldaña. Cuando el rey Alfonso se enteró, le sacó los ojos al conde y lo encarceló en el inexpugnable castillo de Luna, en León. A doña Ximena la encerró en un convento; el rey Alfonso prometió que solo saldrán de su encierro el día de su muerte.

Bernardo del Carpio nació en el año 794, según la Crónica general de España. Bernardo fue criado en la corte bajo la protección de su tío, el rey, sin saber la suerte de sus padres, ya que los sirvientes de la corte tienen la orden de no revelarlo, pues recibirían un terrible castigo.

A los 18 años, logra vencer a los franceses en la batalla de Roncesvalles, derrotando a Roldán y a los Doce Pares de Francia de Roldán. Bernardo se vuelve famoso por sus hazañas militares, y en la corte se comienza a hablar sobre la posibilidad de que sea el heredero de Alfonso el Casto. Un familiar del conde de Saldaña, su padre, consigue que una dama en un juego le cuente a Bernardo la verdad sobre sus padres.

En una batalla contra el rey moro Ores, el rey Alfonso pierde su caballo y Bernardo le ofrece el suyo, salvándole la vida. En recompensa, Bernardo pide al rey la liberación de sus padres. El rey Alfonso se irrita y lo destierra.

Estando Bernardo del Carpio en el exilio, se dedica a guerrear y libera el castillo del Carpio, cerca de Salamanca. Alfonso el Casto le pide que le devuelva el castillo y a cambio sacará a su padre del encierro. De ahí que nuestro personaje se llame Bernardo del Carpio.

Y así fue; el rey, tras recibir las llaves del castillo del Carpio acepta sacar a doña Ximena y al conde Saldaña del encierro. Tristemente, el conde ha muerto cuando lo van a buscar a la prisión. El rey manda que lo vistan y que lo coloquen en un sillón para recibir a su hijo.

Bernardo va y siente un gran dolor al ver el cadáver de su padre. Luego, manda sacar a su madre del convento y que públicamente se exhiba dándole la mano a su padre ante todos los cortesanos y nobles del rey.

Muy frustrado y lleno de despecho abandona el reino de Asturias y muere a los 82 años, sin heredar el reino de su tío (González García, 2007).

8. Texto[6]

A continuación, se inserta el texto de la fiesta. Estamos investigando la procedencia de este texto que a todas luces es de otra fiesta de moros y cristianos, a la que se le ha cambiado el nombre del protagonista rey moro, que debe haberse llamado con el nombre de algún rey musulmán famoso, pero se le ha llamado Barbaroja (sic). No hay ningún elemento que indique que nuestro Barbaroja sea un pirata; es solamente un enemigo moro en la pieza.

PRIMERA PARTE: EMBAJADA MORA

1 Arenga de Barbaroja a sus ejércitos
BARBAROJA:
¡Oh valerosos campeones
que del orbe habéis nacido
5 para triunfar y vencer
a todo cruel enemigo.
Aquí tenéis vuestro rey
entre nosotros metido.
Confiando en ese valor
10 que le tenéis ofrecido

6 https://www.facebook.com/VirgendelasMercedesColan/ Descripción de la fiesta del año 2017.

yo, os ofrezco por Alá
y por el César divino
dar combate en la guerra
a ese cristiano atrevido
que quiere con insolencia
ultrajar el paganismo.
Barbaroja se dirige a Mustafá:
Mustafá, vos sois la espada
que en el orbe se ha lucido
en las más fuertes batallas,
siempre tu te has distinguido
ahora es tiempo que logremos
de ese brazo con Bernardo
y con todo el cristianismo.
MUSTAFA:
Valeroso Rey del Timiz
vuestros vasallos queridos
están prontos a vencer
a Bernardo y su partido.
a ese tal Segismundo
que hasta hoy no he conocido
Yo lo buscaré en el campo
hasta traerlo vencido
o que queden sus esfuerzos
en vil polvo reducido.
Yo te juro por Alá
que este mi brazo temido
sin ocupar a ninguno
acabare con toditos
y no tardaremos señor
en marcha al campo hoy mismo,
porque yo quiero acabar

con todito el cristianismo
BARBAROJA:
Mustafá dame los brazos
que yo te prometo hoy mismo
darnos sangrienta batalla
contra todo el cristianismo.
Barbaroja se dirige a Solimán
Solimán prevén el bruto
Que marchas al cristianismo
a donde Bernardo del Carpio
a decirle que ahora mismo
podemos dar la batalla,
que todos estamos listos,
que reúna sus ejércitos
y que los tenga bien listos
porque no le ha de valer
ni la de ese su Cristo.
SOLIMAN:
Soy pronto en obedecerte
valeroso rey invicto
a quien sujetos están
los planetas en su giro
a quien el Sol y la Luna
le tienen siempre ofrecido
esa luz resplandeciente
con que alumbran de continuo.
Yo te prometo señor
a que en este instante mismo
volar más presto que un rayo
manifestando mi brillo.
MUSTAFA:
Solimán pronto te espero

que estoy dentro de mí mismo
de hecho por acabar
con todito el cristianismo.
SOLIMÁN:
Suspende el curso planeta
en tu estacionamiento giro.
La senda que el sultán pisa
iluminad con tu brillo
ya que Plutón por mi paso
se ha hecho desentendido,
que no ha podido empedrar
de oro firme este camino.
Salid valientes cristianos
No os hagáis desentendidos,
que aquí viene Solimán
buscando el más atrevido.
Que salga Bernardo del Carpio
con todito su partido
a recibir la embajada
del monarca más activo
Salid, no seáis cobardes,
los desafío a toditos
y si acaso tenéis miedo
mirad que vengo solito.
REGNER:
Quiero que digas quien eres
insolente y atrevido
que vienes a profanar
el palacio más lucido.
SOLIMÁN:
Soy Solimán el valiente
que vengo del paganismo

hablar con Bernardo del Carpio
mandado del rey invicto.
REGNER:
Sostén tu atrevimiento
no sea que ahora mismo
venga a parar tu cabeza
a los pies del cristianismo.
(Dirigiéndose a Bernardo del Carpio)
Señor, en este momento
se acerca un moro atrevido
que viene de embajador
mándalo del paganismo.
BERNARDO DEL CARPIO:
Traédmelo a mi presencia.
REGNER:
Bien. Podéis entrar pagano
y cuidado con su alteza
no sea que venga a dar
a sus pies vuestra cabeza.
BERNARDO DEL CARPIO:
Habla y di tu embajada.
SOLIMÁN:
El invicto Rey del Timiz
excelso monarca activo
me manda de embajador
se puede dar la batalla
que todos estamos listos
que no piensen en el hombre
de esa mujer que no ha visto
porque ese nombre será
son sus fuegos consumido,
que reúnas tus ejércitos

y que los tengas bien listos
porque no te de valer
ni la fe de éste tu Cristo.
BERNARDO DEL CARPIO:
Vuelve y dile a nuestro Rey
que ya quedó prevenido.,
y que en el capo vera
las fuerzas del cristianismo,
que en el nombre de María Mercedes
se ha de bautizar hoy mismo
antes que lo vuelva a tierra
destruya el paganismo,
porque lleves la respuesta
a ese tu Rey atrevido
no te corto la cabeza
y la quemo ahora mismo.
SEGISMUNDO:
Retírate con presteza
moro insolente, atrevido,
que me falta la paciencia
el oírte tu sonido
Anda y dile a Mustafá
que en aquel campo florido
lo buscaré hasta encontrarlo
y traerlo a mis pies rendido.
SOLIMAN:
No te valdrá tu braveza
que allá te verás conmigo
y ése tu grande valor
lo rendirás gusanillo.
REGNER:
Moro si más te dilatas

de salir de este recinto
te quitaré la existencia
pago vil, atrevido.
SOLIMÁN:
Ese es tu grande valor que manifestáis conmigo
más tarde te lo dirás
en aquel campo florido.
(Dirigiéndose a Barba Roja)
valeroso gran señor
mi comisión he cumplido.
El atrevido cristiano
muy bravo me ha respondido,
diciéndome que me revuelva
que ya queda prevenido
y que en el campo verás
las fuerzas del cristianismo,
que en el nombre de esa mujer
te has de bautizar hoy mismo
antes que te vuelva a tierra
y destruya e paganismo.
Porque traiga la respuesta
me ha dicho aquel atrevido
no te quito la cabeza
y la quemo ahora mismo.
Yo señor con mi valor
los he retado a toditos
sin que se quede ninguno
ni el más grande, ni el más chico.
Valerosos generales
pongan acento al oído,
no sean que nos sorprendan
esos viles atrevidos.

Preparen los escuadrones
Pongámonos en camino
Preciso es darles encuentro
Antes de ser sorprendidos.
MUSTAFA:
Esta espada valerosa
Será sembrada de tiro
En el cuerpo del primero
que llegue a verse conmigo
fuertes, valientes guerreros.
SEGUNDA PARTE
Embajada Cristiana
(Bernardo arenga a sus huestes)
BERNARDO DEL CARPIO:
Bravos, valientes guerreros,
generales tan lucidos
ya llega la hora en que todos
manifiesten vuestros brillos.
Estoy cierto que vosotros
mis compañeros queridos
den muestras de su valor
contra el pagano atrevido
a rescatar a María Mercedes
su nombre precioso y lindo
que tienen esos paganos
en su poder detenido
con la fe que le tenemos
a mi Señor Jesucristo
cantaremos la victoria
destruyendo el paganismo.
SEGISMUNDO:
Valeroso emperador

columna de oro el más fino
hoy mi coraje y valor
defendiendo el cristianismo
para que aquellos paganos
rindan su valor altivo
rindiéndose a recibir
el sacramento bautismo
por lo que somos cristianos
y por la fe de Jesucristo
y que el nombre de María Mercedes
madre del verbo divino
la saquemos con victoria
del poder del paganismo.
BERNARDO DEL CARPIO:
Valerosos generales
que en rancia los más mentados
ahora es tiempo que manifestéis
ese valor ponderado
para acabar con Turquía
y con todo el paganismo.
A rescatar a María de Mercedes
mandaré un embajador
con esfuerzo a desafiar
vaya Segismundo en el momento
que le preparen el caballo
y que se aliste en el acto
para ir con embajada
a donde Barba Roja
para que se haga cristiano
antes que lo vuelva a tierra
o quedará sepultado
en el más terrible abismo

de un profundo desengaño.
SEGISMUNDO:
Marcho con gusto Señor
con el más vivo entusiasmo,
no pararé hasta ponerlo
a tus plantas humillado.
……
¿A dónde están esos moros
que no salen preparados
a recibir la embajada
de un emperador cristiano?
SORBITRAN:
Quiero que digas quien eres
que vienes con osadía
q avasallar el imperio
más valeroso; insolente y atrevido.
SEGISMUNDO II:
Soy Segismundo el valiente,
noble embajador cristiano,
vengo a saber lo que contesta
Ése tu rey soberano.
soy mandado por el noble
fuerte y valiente Bernardo.
SORBITRÁN:
Valeroso gran señor+
en este momento se acerca
un embajador cristiano
que viene a desafiar
a vuestro imperio soberano
BARBAROJA:
Traédmelo ante mi presencia.

SORBITRÁN:
Ya podéis entrar cristiano
y tened mucho cuidado
no vaya a ser que te corte
en el acto la cabeza.
BARBAROJA:
Habla y di tu embajada
SEGISMUNDO II:
El invicto emperador
fuerte y valiente Bernardo
me manda de embajador
a saber lo que has pensado
Dice que alistes tu gente
que él ya queda preparado
para medirse los brazos
en aquel florido campo
que en el nombre de María Mercedes
hoy quedaras bautizado
antes que te vuelva a tierra
o quedarás sepultado
en el más terrible abismo
de un profundo olvido.
BARBAROJA:
Anda y dile a ese atrevido Bernardo
que allá en el campo
nos mediremos los brazos
y que no le ha de valer
ni el nombre de esa mujer
y porque lleves la respuesta
no te corto la cabeza
y te la hago mil pedazos
y que estén bien listos

con todos sus escuadrones
porque no le ha de valer
ni la fe de ese su Cristo.
SEGISMUNDO II:
Ese es tu grande valor
que manifestáis conmigo
guardareis veneración
a un embajador activo
SORTIBRAN:
Que hacéis que no te retiras pronto
Antes que ésta mi espada
Sea sembrada en vuestro cuerpo
Y quedes aquí sepultado.
SEGISMUNDO II:
Dentro de pocos momentos
Nos mediremos los brazos,
En el campo nos veremos
A toditos los aguardo.
……..
Estoy de vuelta señor,
con respuesta del pagano
dice que a rigor de sangre y fuego
tendrás que ser humillado
que porque era yo enviado
con embajada en el acto
no me quitaba la cabeza
y la hacía mil pedazos.
Yo señor con mi gran valor
a todos los he desafiado
sin que se quede ninguno
de aquellos viles paganos.
……..

Emperador soberano
vuestro corazón altivo
nos hace regocijar
reconociendo el camino
que debemos hoy tomar
contra el pagano atrevido,
que tienen tan ultrajado
su nombre precioso y lindo
de María de Mercedes
madre del verbo divino.
Yo señor con esta espada
como lo tengo ofrecido
haré rendir homenaje
al moro más atrevido
y antes que la hora se acorte
pongámonos encamino.
REGNER:
Dignísimo emperador
lleno de gran regocijo
se encuentra mi corazón
por la fe de Jesucristo
en quien todos esperamos
triunfar contra el paganismo.
Esta espada que yo cargo
en mi cintura ceñida
no entrará a su puesto
mientras no sea vencido
todo pagano feroz
que encuentre yo en el camino
y ya podemos marchar
en busca del enemigo.

BERNARDO DEL CARPIO:

Valerosos generales
me encuentro muy complacido
al oír el gran valor
con que se me ha ofrecido
y antes de emprender marcha
postrados todos conmigo
supliquemos a María
por el ser que de ella tuvimos
¡Oh¡ María de Mercedes
Madre del verbo divino
por el fruto que tuviste
entre tu vientre purísimo
te pedimos que nos des
valor para el enemigo
que tiene tan ultrajado
ése tu santo nombre divino.
Por las horas que tuviste
en el monte carmelino
danos fuerza madre mía
para rescatar hoy mismo
ése tu nombre precioso,
digno de nuestro cariño
y que esperamos por la fe
de mi señor Jesucristo
nos preste su protección
para emprender el camino
que vamos con corazón
en busca del enemigo.

BARBAROJA:

Fuertes, valientes guerreros
que en Turquía son mentados

es preciso se preparen
con un valor ponderado
a defender la corona
que ahora me hallo gozando
pues quieren avasallar
esos infames cristianos
vuestro imperio valeroso.
Con ese impulso temerario
intenta con insolencia
el atrevido Bernardo
avasallar la corona.
con que me hallo coronado.
Yo, confiando en el valor
que me tenéis con entusiasmo
espero que acabemos
con toditos los cristianos.
MUSTAFA:
Valeroso gran señor
de Alejandría adorado,
vuestros fieles compañeros
con distinguido entusiasmo
estamos a defender
vuestro imperio soberano
aunque queden nuestros cuerpos
tendidos en este campo.
Yo te ofrezco gran señor
que esta espada que yo cargo
será sembrada en el cuerpo
de aquél valiente Bernardo.
SORTIBRAN:
También te ofrezco señor
se uno de tus vasallos

que haga destrozos los cuerpos
de aquellos viles cristianos.
Mi coraje y mi valor
ya se me está rebasando
por salir al campo libre
y acabar con los tiranos.
BARBAROJA:
Muy bien nobles caballeros
estoy muy bien complacido
al oír este gran valor
que ustedes han expresado.
Mandare un embajador
ahora mismo en el acto
vaya Solimán al momento
a donde Bernardo del Carpio.
(Batalla).
BERNARDO DEL CARPIO
Ha legado el feliz día
que yo me encuentro contigo
BARBAROJA:
Conocerás el valor
de este mi brazo, atrevido.
BERNARDO DEL CARPIO
Ya no tienes tal valor
ríndete que estás herido.
SEGISMUNDO:
Ha llegado este hermoso día
que yo me encuentre contigo.
MUSTAFA:
Conocerás el valor y coraje
En el manejo de mis armas.
SEGUISMUNDO:

Ya ese valor ya no lo tienes
ríndete que estás herido.
BARBAROJA:
Estoy rendido Bernardo
y quiero que ahora mismo
en nombre de María de Mercedes
me eches el agua del bautismo.
Yo te ofrezco gran señor
en fe de Jesucristo
tomo el nombre de esa reina
que tanto me habéis pedido.

Procesión de Florida

9. Fotos



Barbarra y los moros organizando la batalla



Final de fiesta con la adoración a la Virgen de las Mercedes de los Moros y Cristianos

Las siguientes fotografías son de propiedad del Sr. Carmen Eleno Ayala Cobeñas, organizador de la representación: *La gran historia del emperador Bernardo del Carpio*, de la fiesta de la Virgen de las Mercedes.



1. Los moros de San Lucas de Colán



2. Los cristianos de San Lucas de Colán



3. Los moros dan su embajada a los cristianos antes del ataque



4. Los moros se alistan a atacar



5. La batalla entre el rey Barbarroja y Bernardos del Carpio



6. La batalla entre moros y cristianos



7. El moro Barbarroja es vencido por Bernardo del Carpio



8. Barbarroja es bautizado delante de la Patrona la Virgen de las Mercedes

4. Bibliografía

González García, V. J. (2007). Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno.

Odriozola, Manuel de, (1865). Relación de las excursiones de los piratas que infestaron la mar del sur en la época del coloniaje. En Colección de documentos literarios del Perú colectados y arreglados por el Coronel de caballería de ejército, fundador de la independencia, Manuel de Odriozola (t. 2, pp. 3-46). Lima: Establecimiento de Tipografía y Encuadernación de Aurelio Alfaro.

Palma, R. (1983). Tradiciones peruanas (t. 1). Barcelona: Océano.

Piratas y corsarios en Perú, Publicado en 'Historia y Cultura Peruana', por DeusVultRT, 1 dic. 2017. ForosPeru. Recuperado de https://www.forosperu.net/temas/piratas-y-corsarios-en-peru.1174591/

Ravines, R (1988). Moros y cristianos: espectáculo tradicional religioso de San Lucas de Colán, Piura. Boletín de Lima (56), 41.52.

Rosas Moscoso, F. y Ortiz Sotelo, J. (Eds.). (2017). Neerlandeses en América Latina. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Sobre la autora

Especialista en la fiesta de moros y cristianos en el Perú e Iberoamérica. Bachiller y Licenciada en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctorado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de la Universidad de La Sorbona III. Publicaciones: *Fiesta de Moros y Cristianos* (2001 y 2005) y *El Emperador Carlomagno en los Andes del Perú* (2018). Participación en numerosos internacionales desde el año 2002. Miembro Honorario de la UNDEF (Unión Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos).

LA FIESTA DE SAN SEBASTIÁN EN CONAYCA, HUANCAVELICA, PERÚ

LUZ CÁRDENAS

RESUMEN

Descripción de la fiesta de San Sebastián que se celebra en Conayca del 19 al 23 de enero. La fiesta incorpora el baile *La batalla*, que es una danza de moros y cristianos, acompañada de flauta y una caja o tarola. En el baile se interpretan diversos ritmos que acompañan los movimientos y pasos, y se presenta un segmento en el que hay un enfrentamiento entre los dos bandos de batalladores. El vestuario tiene elementos característicos de los colonizadores mezclado con aditamentos autóctonos. Fiesta patronal declarada por el Ministerio de Cultura del Perú como patrimonio cultural de la nación.

1. Descripción de Conayca, Huancavelica, Perú

Conayca es uno de los 19 distritos que conforman la provincia de Huancavelica, se encuentra a 3882 metros sobre el nivel mar y tiene una población de 1323 habitantes. Se le conoce como la puerta del cielo y su impresionante paisaje presenta diversos microclimas por las diferentes alturas de su territorio. La danza *La batalla* y la fiesta costumbrista en honor a San Sebastián son expresiones de Conayca fuertemente vinculadas a su historia, así como a su organización social.

La fiesta de San Sebastián en Conayca en honor a San Sebastián se realiza del 19 al 23 de enero de cada año y ha sido declarada por el Ministerio de Cultura como patrimonio cultural de la nación por medio de la Resolución Viceministerial N.° 068-2015-VMPCIC-MC.

2. El baile *La Batalla*

La fiesta de San Sebastián en Conayca incluye la danza teatralizada *La batalla*, que evoca la lucha de los moros y cristianos en España y conmemora la expulsión de la ocupación musulmana en la península ibérica.

En el expediente entregado para que la fiesta sea declarada como patrimonio cultural nacional, se cita que el investigador Sergio Quijda Jara en su obra *Estampas huanvelicanas* señala que la danza tenía: "Dos bandos a caballo representando a moros y cristianos, se enfrentaban armados con garrotes de maguey y acompañados cada uno de un conjunto de pito y tambor". Actualmente, los bailarines no montan caballos. Se menciona también que *La Batalla* fue prohibida en la ciudad de Huancavelica, pues llegó a provocar riñas entre sus participantes, que aprovechaban la fiesta para saldar odios y venganzas personales. Asimismo, en el expediente se indica que los músicos que se contrataban anualmente para acompañar *La Batalla* eran conayquinos y que fueron ellos quienes trasladaron la danza a Conayca luego de su prohibición en Huancavelica. El baile *La Batalla* data del siglo VII y se diferencia de otras danzas de moros y cristianos porque no tiene texto.

En el caso de la fiesta de San Sebastián, las juntas directivas se intercalan anualmente la responsabilidad de organizar el evento y se encargan del *armakuy* o armado del anda y vestido del santo, la coordinación con el sacerdote de la localidad para oficiar la misa y la procesión, y arreglar los detalles de la comida, bebida y contratación de los grupos musicales.

Respecto a la danza, cada una de las parcialidades (Ccarayparte y Urayparte) se encarga de organizar su propia compañía de batalladores y de elegir a los caporales que guían e instruyen a los demás danzantes, además de contratar a los músicos de pito y tarola o caja que acompañan a las comparsas. Para cumplir con ello, los integrantes de las partes hacen el *yaycupakuy*, es decir, visitan a diferentes miembros de sus parcialidades

a lo largo del año para comprometer su apoyo para la fiesta. El apoyo consiste en la donación de alimentos, de bebidas o aportes económicos para la danza y la realización de la fiesta.

Inicialmente, en Conayca, la organización de la representación de *La batalla*, la fiesta de San Sebastián y la convocatoria de los batalladores estaba a cargo de los caporales de cada parcialidad con el apoyo de los mayordomos de la fiesta de Navidad. Esa relación de apoyo mutuo funcionó hasta la mitad del siglo pasado, pero al ser abandonada la fiesta de Navidad, se disolvió el sistema de mayordomía, lo que obligó a los caporales a encargarse completamente de la danza y de la fiesta. La modalidad de juntas directivas tiene aproximadamente 25 años.

2.1 Escenografía de la danza La batalla

Los batalladores se ordenan en dos filas paralelas en el interior de cada compañía y los danzantes avanzan en parejas que se entrecruzan y chocan constantemente los troncos de maguey, que llevan como armas para simular el enfrentamiento. Cada compañía tiene un recorrido propio. Al ingresar a la plaza, cada compañía entra por una calle distinta y cada grupo tiene caporales principales, segundos y terceros para reemplazar a los que encabezan cada fila o columna.

Para elegir a los caporales primeros, segundos y terceros, las juntas directivas de las parcialidades toman en cuenta a los batalladores con mayor trayectoria, destreza y aptitud física para la interpretación de la danza. Los demás danzantes se inscriben en las parcialidades a las que pertenecen.

Actualmente, los caporales son: Esteban Huajachi de Ccarayparte (misti) y Edwin Huamaní Cárdenas de Urayparte (ccollana).

En la época de la independencia, los batalladores tenían en el sombrero cintas con los colores de las banderas de los países que participaron en la independencia.

2.2 Vestuario

El vestuario del batallador consta de lo siguiente:

- Macora. Sombrero de paja grande que actualmente corresponde a un sombrero cajamarquino (Celendín), con el ala delantera levantada. La copa del sombrero está forrada con una cartulina rígida, que eleva la copa del sombrero y de ella salen

cintas de colores que caen hasta la cintura del batallador.

- Máscara. Anteriormente, era de cuero y en la actualidad se hace de un material sintético semejante al cuero, a la cual se le pega la barba y el bigote; solo se observó una máscara blanca y las demás eran negras.
- Casaca. Es un saco de vestir volteado, al que se le ve el forro y se le cose en la espalda un pañuelo fino transversalmente, de tal manera que se observa como un rombo trunco, el cual se amarra en las puntas delanteras para ceñir la cintura del bailarín.
- Pantalón. El pantalón es bombacho, de tela delgada de color blanco, que se amarra en la cintura con cintas de la misma tela; el pantalón llega hasta debajo de las rodillas.
- Medias. Se menciona que antes eran multicolores con inscripciones de nombres y fechas; en la actualidad, algunos tratan de rescatar esa costumbre con figuras tejidas en lana, pero muchos llevan medias de acrilán, generalmente de color celeste.
- Caña de maguey. Se usa a modo de espada de aproximadamente 80 cm de largo. Se corta el año anterior y se guarda en un lugar donde no le dé la luz hasta que seque bien.

2.3 Música

Son dos los músicos, uno con un pito o flauta y el otro con un redoblante, que antes era una caja (como una tambora hecha de cuero y aro de madera), la cual sacan por momentos y produce un sonido de percusión más profundo.

2.4 Tiempos del baile

1. Pasacalle
2. Carrera
3. Tumbaytoro (ataque)
4. Huaynito.

3. La fiesta de San Sebastián

La fiesta empieza el día 19 con la serenata o *churpoy*, cuando llegan los batalladores que vienen de Huancayo, Lima y otros lugares, y se concentran en la casa de los caporales para luego salir a bailar hasta la madrugada.

El día 20 desayunan en la casa de uno de los caporales o personas de la zona, cuyo apoyo se ha solicitado. Luego, como a las 9:30 se hace la misa a la que asiste la población, los batalladores y los bailarines del otro baile, *El buche*. Después, acompañan en procesión a la imagen de San Sebastián y recorren toda la Plaza Central con los músicos del baile *El buche*, que es una banda semejante a la del huaylarsh o de la mulisa. Posteriormente, bailan tanto los de Ccarayparte como los de Urayparte, uno después del otro. No se observó que lo hicieran frente a frente, como antes. También bailan *El buche* y después todos van a la casa del caporal o de un bailarín para el almuerzo, tras lo cual regresan a la plaza para seguir tocando y bailando hasta las 3 de la mañana del día siguiente.

El día 21, después del desayuno en casa de un caporal, se hace la ceremonia de izamiento y honores a la bandera, en la cual una autoridad o el representante del alcalde está presente, así como los caporales de ambas partes. En esta ocasión, tomó la palabra el presidente de Ccarayparte. También se hace el *turuscha* o *turuschanakuy*, en el que los danzantes brindan en botellitas de vidrio llamadas *chicachas* con una bebida de caña pura o quemadito, que se puede reemplazar con cerveza o el calientito. La fiesta sigue con la participación, tanto de *La batalla* como del baile *El buche* hasta las 3 o 4 de la mañana. El almuerzo se hace en casa de un caporal que invita a la concurrencia. En la noche se realiza el baile general con orquestas contratadas para ese fin.

El día 22 sigue la fiesta con el baile de los negritos, invitados de Huancayo. Como en los otros días, hay un desayuno en la casa de uno de los pobladores del lugar y luego el almuerzo igualmente procurado por alguien del lugar y en la noche hay un baile general.

El día 23 hay desayuno, sobre todo para los bailarines, en la casa de uno de ellos o del caporal. En la tarde, el almuerzo es invitado por los presidentes de cada parcialidad. En este día, se lleva a cabo el *ccarccupakuy* o despacho, donde los batalladores gritan ¡hasta *huatancama*!, que significa ¡hasta el otro año!, salen a bailar *La batalla*, *El buche*, el baile de los negritos y la Navidad, para terminar con un baile general.

Tanto la fiesta de San Sebastián, como la danza de *La batalla,* son eventos en los que la población conayquina refuerza su sentido de identidad, reinterpreta relatos históricos de la época colonial y evocan la memoria colectiva de experiencias vividas durante el periodo de la República.

Se puede observar la reproducción de la danza y fiesta en las generaciones recientes, pues los niños bailan la danza enseñada por sus padres y abuelos, y también en la manera como se organiza la población, que a pesar de que en algunas situaciones hay poco apoyo o interés de las autoridades, cumplen con la organización de fiesta y danza, y se nota la alegría con la participan las nuevas generaciones.

Existe la preocupación de que la población de Conayca es menor de lo que se menciona en el último censo, por lo que es importante dar a conocer esta fiesta y danza a nivel nacional para favorecer la atracción hacia la comunidad.

Sobre la autora

Luz Angherida Cárdenas Boyasbek de nacionalidad peruana, profesión médica y música, 61 años de edad, cursó estudios superiores en la Universidad Autónoma del Estado de México, donde también formó parte del reparto de grupos musicales, así como formó parte de diversos proyectos teatrales, poéticos, musicales. Siendo parte del equipo artístico que participa en la creación del espectáculo "El Fandango de los Muertos", en el ámbito musical, espectáculo que fuera una tradición importante en el Estado de México desde hace más de 30 años.

Actualmente está en un proyecto llamado "Canta Cuento" en el municipio del Callao.

LA PRIMERA CRUZADA: FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN AYAVIRÍ, YAUYOS, LIMA, PERÚ

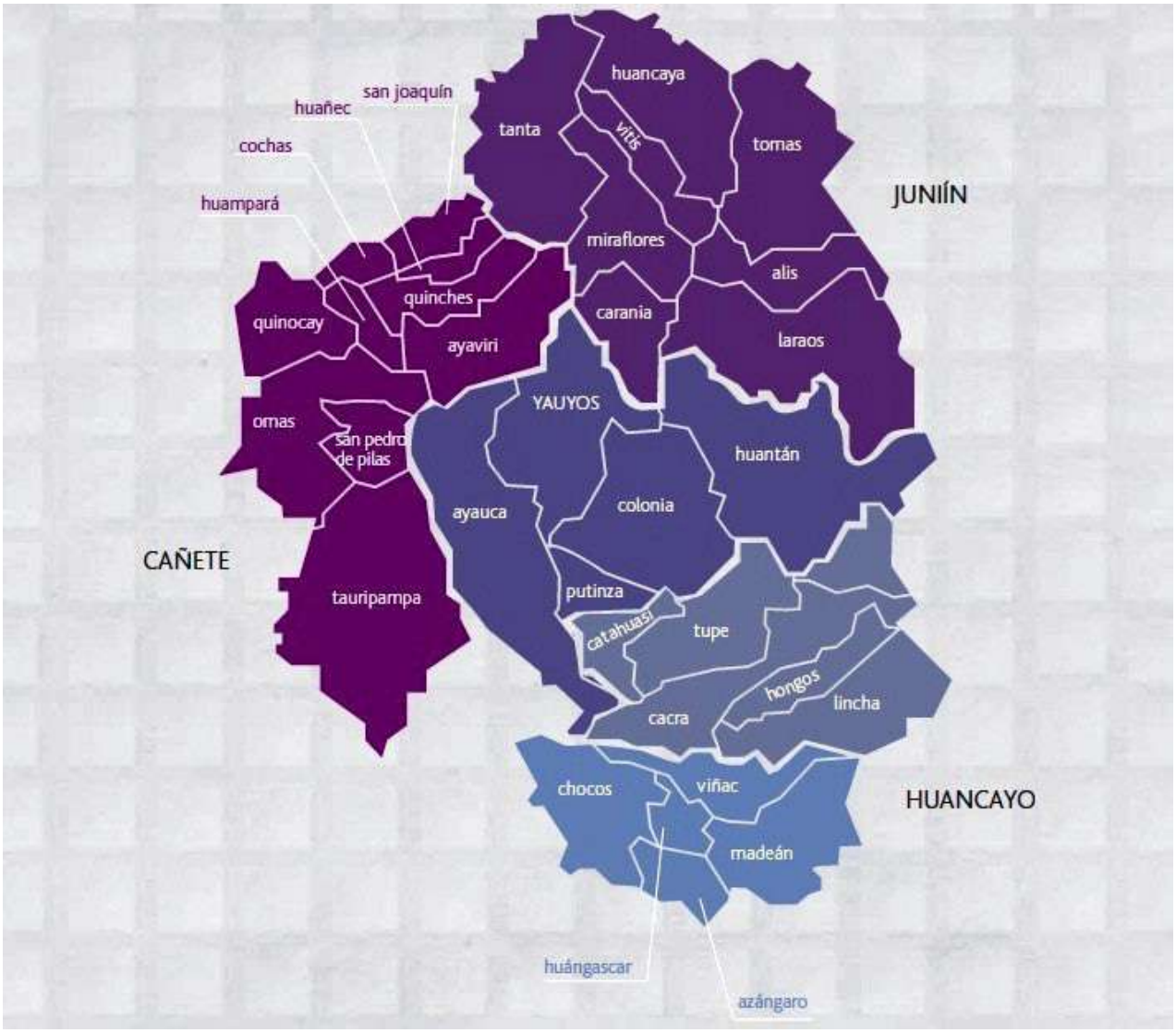
KATHERINE FALCÓN CÁRDENAS

RESUMEN

Descripción de la representación de *La primera cruzada* en Ayaviri, Yauyos, en los Andes, al suroeste del departamento de Lima. Los actores hacen la representación de forma operática durante cuatro horas aproximadamente. Versos, cantos y bailes se desarrollan en honor de la Virgen del Rosario el 16 de julio de todos los años.

1. Ayavirí, Yauyos, Lima

La ciudad de Ayavirí es la capital del distrito de Ayavirí, que pertenece a la provincia de Yauyos, al suroeste del departamento de Lima. Está enclavada en la cordillera de los Andes a 3235 metros de altura sobre el nivel del mar y tiene una población de 565 habitantes. El distrito fue fundado por el Generalísimo Don José de San Martín el 4 de agosto de 1821 como parte de la provincia de Yauyos. Como dato curioso, en Ayavirí la siembra del trigo se hace de forma ritual y se cosecha y seca en una era.



MAPA POLÍTICO DE LA PROVINCIA DE YAUYOS Y SUS DISTRITOS

Fuente: Municipalidad provincias de Yauyos (https://muniyauyoslima.gob.pe/ciudad/distritos-de-yauyos/)

En el año 2017, un equipo del Grupo de Investigación Tradición Oral Peruana del Instituto Riva-Agüero, de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), conformado por las investigadoras Mariam Aranda, Milena Cáceres Valderrama y Katherine Falcón, visitó Ayavarí para documentar la fiesta. El día 16 de julio de todos los años se celebra la fiesta de Moros y Cristianos llamada *La primera cruzada* en honor de la Virgen del Carmen.



FUENTE: Katherine Falcón

2. Historia de *La primera cruzada* de Ayavirí

La representación de *La primera cruzada* está a cargo de los señores José Zavala (arpista) e Ildebrando Romero, director del grupo y actor. Entre ambos, organizan la representación con el respaldo de la Asociación Integración Cultural Ayavirí.

El Sr. Zavala nos narró la historia de moros y cristianos que se representa en Ayavirí, Yauyos, en el VI Festival de Patrimonio Vivo, realizado en Lima del 13 de noviembre al 1 de diciembre de 2017, auspiciado por el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

La fiesta de Ayavirí proviene de la cercana ciudad de Chilca, en la provincia de Cañete del departamento de Lima. Actualmente ya no se representa en Chilca; sin embargo, se sabe que todavía se representa en un pueblo llamado Miraflores, también en Yauyos.

El padre de José Zavala, Gregorio Zavala, fue actor y organizador de la representación en Chilca. Dado que la fiesta congregaba a todo el pueblo y era motivo de alegría, unión y camaradería, la llevó al pueblo de Ayavirí. En ese tiempo, se viajaba a caballo desde Chilca, por ser el único medio para llegar a Ayavirí.
De esta manera, en 1930 se hizo la primera representación de moros y cristianos y continuó hasta 1940. Se formaron grupos y en ellos destacaron ayavirinos, como Fidel Lorenzo Romero Lucas, quien era Solimán, el rey moro, y Humberto Zavala, que hacía de Godofredo, el rey cristiano.

En 1983, los hijos volvieron a representar la obra por unos años. En el año 1997, se volvió a escenificar con mayor despliegue gracias a la Asociación Integración Cultural Ayavirí, a cargo del Sr. José Zavala. El texto lo había guardado celosamente, quien actuaba como Godofredo, pero no lo quiso compartir con el nuevo grupo. Sin embargo, los ayavirinos sabían que en el pueblo vecino de Quinches, perteneciente a Yauyos, también se representaba la obra y el Sr. Eleazar Suyo, de Quinches, les dio generosamente el texto de su pueblo para que hagan la dramatización. En Quinches, se escenifica el 8 de diciembre de todos los años en honor a la Virgen de La Inmaculada.

En el 2003, la obra dejó de ser representada en Ayavirí y reinició su escenificación en el año 2010, a cargo de la Asociación Integración Cultural Ayavirí. Su presidente sigue siendo el Sr. José Zavala.

En la tarde del 16 de julio de 2017, la representación se hizo en el patio del colegio secundario de Ayavirí; empezó a las 15:00 y terminó un poco más de las 18 horas. Asistieron unas 200 personas de Ayavirí.

2.1 Personajes de La primera cruzada

Los personajes son catorce: siete moros y siete cristianos.

Moros	Cristianos
1) Rey Solimán	1) Rey Godofredo de Bullón
2) Embajador Talfe	2) Primer embajador Tancredo
3) Patriarca Anastasio	3) Patriarca Zacarías
4) Embajador Mustafá	4) Embajador Balduino
5) Serlín el Ponderado	5) Embajador Alejo
6) Asén, guerrero	6) General Roberto
7) Mahomed, guerrero	7) Conde Raimundo

2.2 El argumento

En 1096, el papa Urbano hizo un llamado al mundo cristiano para recuperar Tierra Santa. Los reyes cristianos de Francia, Inglaterra, Italia, Grecia y España se unieron y formaron sus ejércitos para recuperar Jerusalén, incluida Tierra Santa.

La obra comienza cuando el patriarca Zacarías, que representa al papa, sale de campaña para difundir la religión cristiana en el mundo. Se encuentra con el embajador Solimán y en la batalla pierde la cruz. El hecho de perder la cruz simboliza perder Tierra Santa. El rey Godofredo convoca a sus huestes cristianas para luchar contra los moros en la llamada guerra general. Los moros pierden la batalla. Solimán, al verse vencido, llora su derrota en la montaña. El rey Godofredo lo encuentra y se enfrentan en la pelea de reyes. Vencen los cristianos. El patriarca Zacarías bautiza a todos los moros y les da un nombre cristiano.

2.3 Música

Las acciones se realizan al son del arpa. Hay ritmos de marcha, peleas y el baile de la cruzada, en la que moros y cristianos bailan juntos formando una cruz, que representa la unión de ambos en el grupo de los cristianos. Al final, hay música de pasacalle con cantos ejecutados por moros y cristianos.

2.4 La fecha

De acuerdo con la historia, en la madrugada del 15 de julio de 1099 los cristianos recuperaron Tierra Santa. El nombre de la congregación de los carmelitas se formó tomando como base el monte Carmelo, donde vivía un patriarca que rendía homenaje a la Virgen María. Allí, llegaron la tercera y la cuarta cruzada.

2.5 Organización

La Asociación Integración Artística Ayavirí se encarga de organizar la representación y de comprar la ropa, convocar a los ensayos y cuidar los detalles de todas las actividades de la fiesta en el pueblo.

2.6 El texto

Los parlamentos del texto son hermosos con versos octosílabos que se recitan cantando y bailando con un paso propio de Ayavirí. El lenguaje es moderno.

Un músico arpista con mucho arte y maestría marca el ritmo del drama y establece los movimientos coreográficos. Se conjuga la recitación y la música todo el tiempo. El arpista, quien dirige la obra junto con el Sr. José Zavala (Solimán), está tratando de restablecer el texto para que se ajuste a la representación.

Este trabajo es producto del primer contacto del Grupo de Investigación Tradición Oral Peruana del IRA-PUCP con la localidad de Ayavirí y será completada en una próxima visita en la que entrevistará a las personas notables del pueblo.

Sobre la autora

Katherine Falcón Cardenas

Licenciada en sociología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). Máster en Gobernanza y Estudios Políticos por la UPV/EHU, España. Experiencia laboral en trabajos de investigación para instituciones públicas y privadas. Sus principales temas de interés son interculturalidad, pueblos indígenas, gobernanza, entre otros.



Asociación Integración Cultural Ayavirí durante la representación de la Primera Cruzada-Fiesta de Moros y Cristianos

FUENTE: Katherine Falcón



Asociación Integración Cultural Ayavirí durante la representación de la Primera Cruzada-Fiesta de Moros y Cristianos

FUENTE: Katherine Falcón



Actores de la Asociación Integración Cultural Ayavirí al inicio de la representación.

FUENTE: Katherine Falcón



Actores de la Asociación Integración Cultural Ayavirí y el GI-Tradición Oral Peruana al final de la representación.

FUENTE: Katherine Falcón

Ecuador y otros lugares de América del Sur

LAS FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN ECUADOR

NORBERTO PELEGRÍN ENTENZA
UNIVERSIDAD TÉCNICA DE MANABÍ.ECUADOR
EQUIPO CONFORMADO POR:
YURISLEY TOLEDO LEAL
SILVIA MAGDALENA GARCÍA MERA
MARÍA ROSA NARANJO LLUPART[1]

RESUMEN

En la ciudad de Cuenca, fundada en la Cordillera de los Andes del Ecuador, a 2300 metros de altura se celebra la fiesta de Moros y Cristianos, el 25 de julio de todos los años, en honor del Apóstol Santiago. El gigante Ferragús se enfrenta a Carlos Magno, acompañado de sus huestes. En el momento más emocionante del drama Ferragús se enfrenta a Roldán durante dos días. Roldán logra vencerlo gracias a la confidencia de Ferragús de que su punto débil era su ombligo. En la batalla final, cuando los dos ejércitos se enfrentan, Santiago interviene y los cristianos consiguen la victoria. En la fiesta participa toda la comunidad que se organiza previamente.

En algunas ciudades de Ecuador se celebran fiestas de Moros y Cristianos, con nombres diferentes, conforme con la evolución histórica experimentada, que las ha llevado a desarrollarse acorde con las vicisitudes locales. El principal foco de representación son las fiestas de Gualaceo, en Azuay. Se propone una primera aproximación de lo que será línea de investigación futura, conforme con el creciente interés científico que despierta en todo el Mundo este tipo de representaciones.

1 Los autores agradecen las sugerencias recibidas por el Dr. Gabino Ponce Herrero

Estas fiestas tradicionales contribuyen a preserva la cultura, la identidad y el patrimonio de la nación. Generalmente, están relacionadas con las creencias que posee el pueblo ecuatoriano y son expresiones de sus ancestros, manifiestas a través de las diferentes celebraciones que hoy se mantienen como memoria viva.

1. El Contexto Histórico Geográfico De Gualaceo: "El Jardín Del Azuay"

El cantón de Gualaceo se halla en la provincia de Azuay, cuya capital es la ciudad de Cuenca. Inmerso en mitad de la Cordillera de Los Andes,el cantón cuenta con una altitud media de 2.300 m y su ciudad más importante es la homónima Gualaceo,



Fig. 1.- Mapa de Ecuador, con la localización del cantón de Gualaceo, en la Sierra de los Andes.

Fuente: Google maps. Elaboración propia.

con 38.587 habitantes en 2015. El asentamiento alcanzó el 25 de junio de 1824 el rango de cantón, con varias parroquias adscritas, que es división administrativa por encima de municipio y por debajo de provincia.

Es pueblo próspero, asentado en uno de los más bellos valles de la provincia y del País. Tierra de gran fertilidad, espléndido paisaje y agradable clima son factores que, unidos al carácter acogedor de su población, justifican el sobrenombre de "jardín de Azuay", denominación turística que fomenta la ciudad como destino y favorece su industria de artesanías, entre ellas la elaboración de calzado y otros artículos de cuero y paño.

Tierra de leyenda, mitología e historia. La palabra *Gualaceo* (voz chibcha que significa guacamayo), está relacionada con la leyenda del origen del pueblo Cañarí, conquistado por los incas y luego por los españoles.También se cree que *Gualaceo* significa «*lugar donde duerme el río*». Es uno de los pueblos más antiguos de la provincia, fue de los primeros asientos españoles, por la extracción de oro en las orillas del Río Santa Bárbara.

La génesis de las fiestas de moros y cristianos, además de los clásicos principios de lucha entre el bien y el mal y entre religiones, o como acto de sometimiento colonial, en el caso concreto de Ecuador hay que buscarla en un proceso de autoafirmación nacional.País sujeto a continuas tensiones con sus vecinos (Colombia de la que se independizó en 1830 y Perú, con quien mantuvo diferentes guerras en el s.XIX), en la segunda mitad de esa centuria experimentó, como en otras partes, frecuentes desgarros internos por la organización de la nueva república. Fueron frecuentes los enfrentamientosy asonadas entre militares, unos liberales, más propensos al laicismo (algunos masones) y a un mayor control parlamentario del jefe del Gobierno, y otros conservadores (y hasta ultraconservadores), más partidarios de estructuras propias de las dictaduras.

En 1869, el general conservador Gabriel García Moreno daba un golpe de Estado en Quito para alzarse con el poder y convocar una asamblea constituyente con el propósito de redactar una nueva Constitución que limitase el parlamento y diese todo el poder al presidente del Gobierno. La asamblea emitió 13.640 votos a favor de la nueva constitución frente a tan sólo 514 votos en contra. Lo que da idea del fuerte respaldo nacional que tenía el general García Moreno.

Esa Constitución, denominada la *Carta Negra* por sus detractores, limitaba al máximo la labor de los parlamentarios, daba un enorme poder al presidente, reestablecía la pena de muerte por delitos políticos, ampliaba a seis años el periodo presidencial y respaldaba el catolicismo, no sólo como religión, sino como la forma de vida propia de Ecuador: para ser ciudadano ecuatoriano había que ser católico.

Es en ese contexto de autoafirmación nacional-catolicista cuando aparecen las fiestas de moros y cristianos como herramienta de adoctrinamiento del pueblo, que debía ser ultra católico y ultra conservador para ser un buen ecuatoriano. Se entronca también en este punto con el origen de las fiestas de moros y cristianos en España, al menos de las consideradas fiestas modernas, que surgen a lo largo del s. XIX, con ese propósito de autoafirmación del sentimiento patrio frente a las amenazas externas (guerras con otros países) y ante las propuestas de Gobierno laicistas (y masónicas), de los políticos liberales, siempre más democráticas y respetuosas con las creencias ajenas.

Es hallazgo que debería llevar a la reflexión sobre el verdadero origen de las fiestas de moros y cristianos en la América hispana, para conocer cuántas obedecen a criterios de subordinación colonial frene a la metrópolis y cuántas, por el contrario, son fruto de procesos sociales endógenos.

2. Las Fiestas de Moros y Cristianos en honor al apóstol Santiago

Las fiestas de moros y cristianos que se celebran en Gualaceo son en honor al patrón Santiago y se desarrollan anualmente en el mes de julio, tienen una historia de aproximadamente 130 años, atestiguados por fuentes documentales y por la tradición oral. Esto es, se circunscriben en su origen al último tercio del s. XIX (aproximadamente al año 1885), lo que las sitúa en la misma franja cronológica de la mayor parte de las fiestas de moros y cristianos de la Comunidad Valenciana enEspaña.

Son celebraciones muy populares, centradas en la interacción entre las comunidades y familiares a través de los enfrentamientos entre los blancos y los negros (buenos y malos), modo en el que se encontraba dividida la comunidad en el momento de su surgimiento, luego mutado a enfrentamiento entre moros y cristianos.

Es un gran espectáculo artístico que reúne la participación de orquestas, coros, y otras manifestaciones del arte y culturales.

Es tradición oral que fue la señora Luz María Izquierdo quien dio inicio a estas escenas de guerras entre moros y cristianos. La señora motivaba a los jóvenes para que participaran y, con la ayuda de sus hijos, realizaba los ensayos en su propia casa. Estos comenzaban un mes antes, lo que les permitía seleccionar los actores principales, elaborar sus trajes y proporcionarles los escudos, espadas y caballos. La representación al principio llegó a contar con un centenar de actores, que representaban los enfrentamientos en diferentes escenarios. Una vez fallecida la señora, pasó a ser organizada por el señor Mario Izquierdo, que trasladó las representaciones hacia el campo de fútbol.

Más tarde, por la relevancia social alcanzada, sería el propio municipio el encargado de organizar el evento central, que es la batalla de los moros y cristianos, que ha ido cobrando auge y relato histórico. Así, se interpreta ahora que esas celebraciones llegaron al cantón con los españoles que buscaban oro en el Río Santa Bárbara, y que se trata de una manifestación que pretende adoctrinar a los devotos católicos, rememorando la historia de los enfrentamientos entre moros y cristianos.Las batallas y las representaciones teatrales se desarrollan ahora por el centro de la ciudad y cumplen, además, otra misión, la de fomentar el atractivo turístico del cantón que, con estas fiestas y otros atractivos tiene el reconocimiento de patrimonio inmaterial.

3. La leyenda y los actos previos a las Fiestas

Las celebraciones comienzan con los grandes ensayos semanas antes de la fecha de inauguración. En ellos se escenifican las batallas que se desarrollarán entre ambos bandos. Para ello, el municipio contrata aproximadamente a ciento cincuenta actores aficionados, a los que se provee de armas que no sean cortopunzantes. También el municipio se encarga de la infraestructura necesaria para las representaciones y batallas, como edificaciones, castillos de luces, vestuarios identificativos por bandos y caballos, entre otras necesidades para garantizar calidad y autenticidad a un espectáculo de gran significado simbólico para la población local y ahora emergente producto turístico.

Las fiestas se inician el 25 de julio de cada año, festividad de Santiago. Las preceden las peregrinaciones que se realizan desde el comienzo del mes, portando al Patrón Santiago entre las diferentes parroquias del cantón. Luego, el día 25, son los habitantes del cantón quienes acuden a la iglesia central de Gualaceo a venerarlo. La ceremonia religiosa es acompañada por bailes, coros, bandas de pueblo y actividades populares. La procesión, que parte desde la iglesia, llega al estadio de futbol, donde se realiza la batalla de los moros y cristianos como uno de los actos más importantes de la festividad

En la batalla, los moros se hallan encabezados por *Ferragus*, emperador de los moros, que emparenta directamente con la leyenda de Roldán y el gigante *Ferragut*, muy extendida en el Camino de Santiago. Ferragut era un fiero guerrero moro, procedente de Siria, caracterizado como invulnerable y de gran valor que intentaba cortar el Camino de Santiago a los peregrinos.

En Galaceo, conforme con la leyenda de Roldán, los cristianos son guiados por Carlo Magno. La leyenda del Camino de Santiago cuenta que, enterado el rey cristiano de la presencia de Ferragut interrumpiendo el Camino en Nájera (La Rioja, España) acudió con sus ejércitos. Una vez enfrentados, el gigante Ferragut retó "en singular combate" a cualquier cristiano que quisiera defender el Camino. Después de vencer a varios, Roldán, el sobrino de Carlo Magno, pidió a su tío permiso para enfrentarse al gigante moro. Tras dos días de lucha sin vencedor, Ferragut en un exceso de confianza, contó a Roldán el secreto de su invulnerabilidad: sólo podía ser herido en el ombligo. Así, Roldán acabó con él hincándole la daga en ese punto, recuperando para la cristiandad el camino de Santiago.

La tradición oral de Gualaceo narra que fue Carlo Magno, rey de los francos, con la ayuda del apóstol Santiago, quien venció a Ferragus, cuyo origen sitúan en Turquía (principal potencia árabe en el siglo XIX que es cuando surgen estas fiestas), todo ello "en tiempos del imperio Persa", evidente anacronismo, ya que tal imperio se circunscribe al s.VI antes de Cristo y sus enemigos naturales eran los griegos.

4. El desarrollo de la Fiesta

El día 25 de julio, en primer lugar se realiza un desfile con antorchas y caballos por todo el centro de Gualaceo, momento en que realizan diversas actividades y muestran sus vestuarios. También se desarrollan danzas,bailes de cinta, orquestas, y coros creándose un gran ambiente festivo.



Fig. 2.- El apostol Santiago y el ejército de Ferragús.

Representación efectuada en la ciudad de Cuenca (Parque Calderón, frente a la catedral).

Fuente: http://www.elcomercio.com

En el campo de futbol (Estadio de Belén) se levantan dos castillos ubicados enfrente a las porterías, uno para cada bando. La batalla comienza con un mensaje que envía Ferragus, que en Gualaceo hace de emperador de los moros, a Carlos Magno, emperador de los cristianos, donde lo reta a pelear por el poder de las tierras de Galicia, lugar donde reposan los restos del apóstol Santiago. Contexto que encaja a la perfección con las representaciones de embajadas entre los dos bandos que se dan en España.

El emperador cristiano acepta el reto y envía a uno de sus mejores soldados. Se produce un duro enfrentamiento, en el que el representante cristiano pierde y queda

preso en la torre del turco. Carlos Magno envía a dos soldados más, también vencidos por el gigante Ferragus, que los carga sobre sus hombros y los lleva presos a su castillo.

Ocurridos estos sucesos, aparece en escena Roldán el Temerario, considerado el más fuerte de los cristianos, quien pide a Carlos Magno que lo envíe a la batalla para enfrentarse al emperador de los moros. Este soldado se enfrenta ferozmente al emperador Ferragus y gana la batalla. Le corta la cabeza como muestra de fortaleza y triunfo y se la lleva a su emperador Carlos Magno. Los moros, cuando se enteran de la muerte de su rey deciden enfrentarse al ejército cristiano, batalla de la que resultan vencedores y dejan muertos a muchos de sus enemigos. Episodio que coincide con la primera batalla que celebran las fiestas de moros y cristianos en el mediterráneo español, en las que los moros ganan la ciudad, representada por la toma del castillo.



Fig. 3.- Castillo y tropas moras en Gualaceo.

Fuente: http://www.gualaceo.gob.ec/galeria/imagenes/Moros%20y%20Cristianos%202015/5

El emperador Carlos Magno se muestra desesperado al percibir que sus soldados no pueden vencer a las tropas de Ferragus. En ese momento implora a Dios para que lo ayude en la lucha. Cuando el emperador está realizando su plegaria recibe una

aparición, de un guerrero en un caballo blanco, empuñando una espada, que se presenta como el apóstol Santiago. Esta es la parte que coincide con los actos religiosos y de exaltación del catolicismo que también se dan en las fiestas españolas. También en las embajadas españolas el embajador cristiano ruega la intercesión divina, que recibe a través de la figura del patrón de cada pueblo: en Gualaceo de su patrón Santiago.

El apóstol se dirige al emperador Carlos Magno, clava su espada en el tierra y arrodillado ante ella le garantiza que es un enviado del Señor (Dios) para decirle que él será su guía para llevarle a Galicia, lugar en donde están sus restos (en la ciudad de Santiago de Compostela), que no debe estar en manos de los paganos y es voluntad de Dios que gane esas tierras y todas aquella que encontrara a su paso y fuera convirtiendo a su santísima fe.

Acto seguido, el emperador Carlos Magno prepara nuevamente su ejército y lo envía a enfrentarse con los moros. La batalla escenifica una dura pelea entre ambos bandos, en la que hacen uso de armaduras y distintos tipos de armas que rememoran las batallas de esa época.



Fig. 4.- Enfrentamiento entre Feragus y Roldán.

En representación efectuada en la ciudad de Cuenca (Parque Calderón, frente a la catedral).

Fuente: http://www.elcomercio.com

Cuando se está desarrollando la batalla, después de haber caído algunos cristianos, aparece el patrón Santiago galopando en su caballo, toma su espada y les hace la señal de la cruz a los soldados cristianos que han muerto y los resucita. Una vez recuperados, la tropa de Carlos Magno supera en número a las tropas de Ferragus, que finalmente es derrotado. Es momento que se asemeja, en las fiestas de España, a la reconquista cristiana del castillo.

Al terminar el enfrentamiento, las tropas cristianas capturan a los moros y les hacen saber que quienes quieran convertirse a la fe de Cristo no sufrirán daño. Dentro de las tropas de los moros, los que aceptan son bautizados, convirtiéndose en cristianos, y los que no son muertos pasados a espada. Esta es otra similitud con las fiestas españolas, que entronca con los actos de conversión del moro a la "fe verdadera".

5. Conclusiones: Las Fiestas de Moros y Cristianos, de adoctrinamiento a producto turístico

El contenido adoctrinador es manifiesto. Como en otras fiestas de moros y cristianos, éstas representan el enfrentamiento entre las fuerzas del bien (los cristianos y antes los blancos) con las fuerzas del mal (los moros y antes los negros). Sin duda, esa fue su misión en sus orígenes, al igual que ocurre en las fiestas de moros y cristianos en todo el Mundo. No obstante, creemos que en este caso concreto se trata sobre todo de un proceso de autoafirmación nacional-catolicista impulsado por la Constitución de 1869, donde también se representaría el enfrentamiento de los dos bandos: los buenos, conservadores y católicos, frente a los malos –liberales y masones-.

Como otras celebraciones importantes desde el punto de vista social y cultural, su representación a lo largo de los años ha ido forjando una cultura popular muy arraigada, identificada con esas celebraciones, que han contribuido a forjar las señas de identidad de Gualaceo. Forman parte, por tanto, de esa identidad cultural y del patrimonio inmaterial que atesora el cantón.

No obstante, en el presente emergen con otra función, a través de su conversión paulatina en producto turístico de alto interés que atrae a la ciudad a los vecinos ausentes, emigrados a otras partes, y cada vez más a visitantes y turistas propiamente dichos. Unos y otros contribuyen a ensalzar las celebraciones de moros y cristianos

y éstas a forjar la identidad cultural de los habitantes del cantón y, cada vez más, a dinamizar su base económica potenciando la actividad turística.

Puede decirse que, de su análisis y configuración, se trata de un modelo de fiestas que sigue las pautas de las ya descritas en el mediterráneo español.

Por tanto, contribuyen a su difusión en la escala internacional y pueden significar otro eslabón en el proceso de reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad.



Fig. 5.- Momento de la conversión del moro.

Fuente: http://www.gualaceo.gob.ec/galeria/ imagenes/Moros%20y%20Cristianos%202015/5

6. Bibliografía

ASTUDILLO, G. (2015): "Gualaceo promociona la celebración de los moros y cristianos". El Comercio. 25 de Julio de 2015

AZD. (2013): "El domingo pelean moros y cristianos en Gualaceo". El Mercurio. 20 de Julio de 2013

AZD. (2015): "Gualaceo celebra fiestas en honor al Patrón Santiago". El Mercurio. 24 de Julio de 2015

BRISSET MARTÍN, D. E. (1988): Representaciones rituales hispánicas de conquista. Madrid. Universidad de Madrid

CÁCERES VALDERRAMA, M. (2005) La fiesta de moros y cristianos en el Perú. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

CÁCERES VALDERRAMA, M. (2018) El Emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia: fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

CATALÁ PÉREZ, D. (2012): "La fiesta de moros y cristianos: herencia cultural compartida entre españa y américa latina". América Latina, Globalización e Integración España. Ediciones del Orto. Pp. 407-426

CCD. (2012): "Gualaceo alista fiesta de moros y cristianos". El Tiempo, 18 de Julio de 2012. Disponible en:

InfoEcuador. (2016). Visita Ecuador. Obtenido de https://www.visitaecuador.com/ve/mostrarRegistro.php?idRegistro=360&informacion=3

MILLER, P. (2010): "Turismo y cultura en el jardín azuayo". Cuenca Ilustre MILLER, P. (2014): "Gualaceo por un turismo sostenible y responsable". Cuenca Ilustre

MORALES JARA, A. K., AMBROSI VIVAR, J. L. (2005): Diseño de una oferta de turismo de naturaleza y rural para cinco cantones de la provincia de Azuay. Cuenca. Universidad de Cuenca

ORELLANA, P. (2015): "Moros y Cristianos se tomaron Gualaceo". El Tiempo, 27 de Julio de 2015

VAREA, S., PRIETO, M. (2011): Espacios en disputa: El turismo en Ecuador. Quito. FLACSO

Sobre el autor

Norberto Pelegrín Entenza

Ph.D. Docente Investigador de la Universidad Técnica de Manabí. Profesor de Ciencias Empresariales Gestión del Patrimonio, Turismo y Desarrollo Local Sostenible Cooperación Universitaria Pedagogía. Con el equipo conformado por Yurisley Toledo Leal, Silvia Magdalena García Mera, María Rosa Naranjo Llupart de la Universidad Técnica de Manabí prepararon el estudio sobre la Fiesta de Moros y Cristianos en Ecuador.

DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN OTROS LUGARES DE AMÉRICA DEL SUR

MILENA CÁCERES VALDERRAMA

1. Quénac, isla del archipiélago de Chiloé, Chile

En el sur de Chile encontramos la isla de Quénac, que pertenece a la comuna de Quinchao del archipiélago de Chiloé, en la región de Los Lagos. En la isla de Quénac existe una *Comedia de moros y cristianos* montada en 1952 y recopilada por el profesor Dannemann (1986). La comedia se representa el 13 de noviembre, día de la fiesta de la Virgen del Socorro. Empieza en el momento en que los moros se apoderan de la cruz de los cristianos. Los moros exigen un rescate de 10.000 ducados en oro por la cruz. El rey cristiano ordena recuperarla por la fuerza. Como los cristianos son más poderosos, vencen a los moros en un choque armado. Finalmente, los moros vencidos aceptan ser bautizados. Al final, todos se abrazan.

Históricamente, el archipiélago de Chiloé perteneció al Virreinato del Perú y no a la Capitanía de Chile. Tal vez, por eso abundaban las fiestas fastuosas de moros y cristianos, como en el resto del Perú.

He aquí algunos versos de la obra:

Rey cristiano (a un moro): ¡Moro insolente, atrevido! ¿Por qué con sacrílegas manos robaste el madero de la cruz donde agonizó nuestro Dios?

Moro: ¡Ah, cristiano! ¡Qué cruz, qué Dios? No porque en el campo estés hables torpezas y locuras sin tino. Ya me encontraré armado con mi espada y he de troncharte como un tocino.
Rey cristiano: ¡Ay de ti si al campo vienes!
Moro: ¡Ay de ti si al campo vas!

Entre los cristianos hay distintas opiniones y se discute la mejor forma de proceder:

El duque: Soy de sentir, rey supremo, y presto te lo consiento, de que le ofrezcas al moro rescate por el madero.
Rey cristiano: Duque, tu parecer no me agrada, porque del hombre guerrero y del bárbaro morisco te hallas cobarde y con miedo. Dé el conde su parecer.
El conde: Yo, si vuestra majestad se aviene bien a mi intento, deseo hacer frente al moro y tener un fin sangriento.
Rey cristiano: Ese espíritu gallardo y ese valeroso pecho han de unirse con el mío para un mismo hecho.

Entre los cristianos y los moros se entabla una discusión sobre la condición de la Virgen María; los primeros defienden su origen divino e insisten los segundos en su naturaleza humana. Dice el rey moro: “Humana es: parió un hijo de humana naturaleza”.

2. La rúa, fiesta de moros y cristianos en el Paraguay

La primera alusión a la fiesta es mencionada por Josefina Pla (1990), quien afirma que en 1622 se realizó una danza por la canonización de San Ignacio de Loyola. Participaron en el baile más de cien niños de Asunción que formaron dos bandos, uno de moros y otro de cristianos. Simularon una batalla; los moros indios vestidos con bellas plumas y armados con arcos y macanas; y los cristianos indios, con una cruz. La coreografía había sido compuesta por los padres jesuitas, así como la música.

Paulo de Carvalho Neto (1958) llama a esta representación la rúa y describe su primera escenificación en 1795. La define de la siguiente manera: “La rúa es una representación dramática paraguaya con escenas de guerra entre cristianos y moros” (p. 620).

En 1795 ocurrió en el Paraguay la llegada del nuevo virrey don Pedro Melo de Portugal. Se representaron cuatro rúas, tres en Asunción y una en Santo Domingo de la Santísima Trinidad, al margen de misas y Te Deum (p. 622). Desfilaron con antorchas encendidas los carniceros, quienes representaban a los indios guaicurus. Estaban vestidos a lo indio con ponchos y un carcax de flechas. En cambio, los sastres representaban a los moros y húngaros, vestidos a lo militar (p. 627). Todos los actores iban a caballo desfilando en una hermosa cabalgata.

En 1938, Carvalho Neto describe una rúa celebrada el 23 de junio, víspera de San Juan en la Colonia Mauricio José Troche, departamento de Villarrica. Aparece por primera vez el famoso Toro Candil como parte de los personajes. Este es un toro al que le colocan un trapo entre los cuernos, lo rocían con querosene y lo encienden. El pobre toro arremete asustado contra todo el mundo. Aparecen otros animales: el ñandú o avestruz típico del Paraguay, el teju o lagarto, las lechiguanas o abejas silvestres, los kavichu’i o avispas. Desaparecen los moros y los húngaros, quedan los guaicurus. Ya no se sabe, entonces, quiénes son los moros y quiénes los cristianos. Hay una animalización de la representación, que es típica del folklore paraguayo. Como solamente se ha salvado una lucha muy graciosa entre dos bandos contrarios, en la que un bando tiene que perder, Carvalho afirma que lo único que se puede concluir es que esta danza –que él volvió a ver en 1951– tiene su origen en las fiestas de moros y cristianos, y que otros estudiosos del folklore proseguirán su investigación, como ustedes.

Bibliografía

Dannemann, M. (1986). Moros y cristianos de Quénac, Chiloé. Una comedia poético musical de la cultura folklórica chilena. *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª serie (11).

Carvalho Neto, P. de (1958). La rúa, una danza dramática de moros y cristianos en el folklore paraguayo. En *Miscelánea Paul Rivet. Octogenario dicata* (t. 2, pp. 617-644). XXI Congreso Internacional de Americanistas. México, D. F.: UNAM.

Pla, J. (1990). *Teatro en el periodo colonial y teatro misionero. Cuatro siglos de teatro en el Paraguay (El teatro paraguayo desde sus orígenes hasta hoy (1544-1900)*. Asunción: Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción.

América Central

LAS DANZAS TRADICIONALES DE MOROS Y CRISTIANOS EN AMÉRICA:
EL CASO GUATEMALTECO

CARLOS RENÉ GARCÍA ESCOBAR

RESUMEN

Carlos René García Escobar escribe este artículo como literato, antropólogo, actor y bailarín de la fiesta de Moros y Cristianos de Guatemala, llamada "El Español", que se representa en la aldea conocida con el nombre de "Lo de Gran". La representación trata un episodio de la reconquista española, en la cual los moros le roban al rey don Fernando de Castilla una corona destinada a la Virgen María. Se enfrentan los ejércitos moro y cristiano, y ganan los cristianos, quienes luego bautizan a los moros y empieza la fiesta. La nota singular de esta escenificación es la coreografía acompañada de pito y tambor, instrumentos típicos centroamericanos.

El Dr. Carlos René García Escobar, murió en diciembre de 2018. Publicamos este estudio capital en su nombre.

Publicado en **Llibre de Festes 2013**, *Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia d'Ontinyent*. Ontinyent, 2013, p. 290-297.

Se refiere a un corpus danzario existente en las áreas mesoamericana y del Caribe relacionado en sus orígenes con los romances españoles que relatan las luchas de la reconquista de los territorios españoles peninsulares del dominio que sobre ellos tenían los árabes desde el año 711 D.C. Remontándonos hasta esos siglos medievales nos percatamos de que se trata de la lucha por la posesión de la fe cristiana o musulmana según el caso, que existió siempre entre la nueva religión surgida por las enseñanzas evangélicas de Jesucristo frente a otras ya existentes como la judeo hebraica y luego la islámica o musulmana propalada por los árabes unos cinco siglos después del surgimiento del cristianismo. El primer rey cristiano católico que comandó campañas bélicas en su contra fue el galo franco romano Carlos El Grande, conocido como Carlomagno. Fallecido en el año 814 D.C. había sido coronado emperador por el Papa León III en el año 800. Sus hazañas se difundieron oralmente durante varios siglos y luego con amplitud con la invención de la imprenta desde el siglo XV, lo que indica una fuerte tradición permanente en toda la Europa medieval.

En el área mediterránea y en el centro de Europa, los árabes mantuvieron una lucha denodada contra el cristianismo invadiendo y posesionándose de sus territorios los cuales mantuvieron en su poder por ocho siglos. Las cruzadas en los siglos XI al XIII testimonian este afán cristiano europeo por reconquistar los santos lugares caídos en posesión de los árabes.

Cuando los españoles se encuentran en tierras americanas ya en el siglo XVI, sabiéndose finalmente vencedores de los árabes desde 1492, hallan que se trata de un terreno fértil para establecer su religión victoriosa. Así es como implantan su tradición religiosa por medio de las guerras de invasión, sintiéndose nuevamente como en sus tierras peninsulares reconquistadas. En el proceso de evangelización la manera más puntual de realizarlo es estructurando danzas y teatro popular que rememoraban aquellas andanzas romanceras vigentes en su tradición peninsular como las del Cid Campeador, Carlo Magno y Fernando de Aragón, en su calidad de héroes legendarios para la difusión del cristianismo. La figura e ícono de Santiago Apóstol Conquistador es emblemática en este sentido.

Con el paso de los siglos, al repetirse oralmente los textos y refijarse en las copias subsiguientes, se dieron lugar las confusiones propias del desconocimiento histórico de los orígenes legendarios de los personajes y de los hechos. Los argumentos antiarabescos o antimusulmanes persistieron como lo son el reclamo de bienes poseídos por éstos en invasiones y saqueos, o la presencia de la hija del rey moro que es la primera en convertirse al cristianismo. Pero también se dio lugar a la mezcla de personajes sumamente distantes en el tiempo histórico como lo son Carlo Magno y Napoleón, o el rey moro Cosem y don Hernán Cortés, etc.

Cabe entonces preguntarse ¿Cómo se habrán recibido por los nativos americanos las enseñanzas de extrañas historias de hechos ocurridos en otros tiempos y lugares desconocidos? Aunque no debe dejarse de observar que al principio debieron haber sido impuestas en contra de su voluntad, es indudable que para las siguientes generaciones de nativos mesoamericanos estas historias debieron parecerles tan novedosas y fantásticas que les fueron sumamente atractivas. No se explica de otra manera la aceptación que tuvieron en tantos lugares (Motolinía, 1984: 134-136) y (Luján Muñoz, 1987: 196 y 202). Martín Alfonso Tovilla relata ampliamente las dificultades sufridas por los españoles al intentar someter a los lacandones, choles y kekchí en el área norcentral del territorio hoy guatemalteco. (Tovilla, 1960: 251-272).

Actualmente, estas danzas aún se conservan y ejecutan en muchos lugares del país y se han convertido en una especie de cultos secretos debido a la singularidad de su coreografía y personajes y al misterio de sus recitados (originales) que por ello, prácticamente se han constituido en mitos. A su vez, el elemento cultural que las sustenta en su persistencia es el ritual religioso, fusión de creencias ancestrales mesoamericanas con fórmulas del santoral cristiano. (Asociaciones religiosas de antiguo cuño como las cofradías conformadas sobre los antiguos calpules y tinamitales y, de nuevo cuño como los comités y las hermandades, conforman sus estructuras sociales de base).

Nombre de la danza	Hecho histórico, mítico o legendario	Personajes relevantes
Baile de Fierabrás	Los moros saquearon Roma robándose las reliquias y los tesoros de los cristianos	El rey Carlo Magno y sus pares Oliveros, Luis de Borgoña y Roldán. Rey Almirante Balam, su hija Floripes, su hijo Fierabrás.
El Rey Azarín	Desafíos de guerra entre ambos reyes cristiano y moro. La princesa cristiana Esperanza es capturada por los moros.	Rey cristiano Carlo Magno, su hija la princesa Esperanza. El rey moro Azarín, sus hijos los príncipes Filomena y Tamurbe, el vasallo Maumeter.
Baile de Moros y Cristianos de Siria y España	Después de las embajadas, hay las batallas entre ambas huestes. Muere el príncipe moro Cayalán.	El rey don Fernando. El almirante Balam. El príncipe Cayalán.
Historia de Moros y Cristianos y una princesa llamada Colinda	Desafío del almirante Valan (sic) al rey Carlo Magno. Embajadas. Colinda, hija del rey moro lo entrega a los cristianos para que lo decapiten. Colinda es premiada con gobernar Alejandría.	Carlo Magno. Roldán. El almirante Valan, su hija Colinda.
Carlo Magno y Napoleón. Bendición a los cristianos y castigo a los judíos.	Desafíos de guerra del rey moro Napoleón y respuestas bélicas del rey Carlo Magno.	El rey Carlomagno y el rey moro Napoleón.
Hernán Cortés en pro de la paz.	Desafíos del rey moro Cosem al rey cristiano Hernán Cortés.	El rey moro Cosem. El rey cristiano Hernán Cortés.
B. de los tiempos de David. De israelitas contra los filisteos.	Recreación del pasaje bíblico de la batalla de David contra Goliat.	David, Goliat, el rey Saúl.
Historia de moros Celín Rogel	Desafío del rey cristiano don Carlos para que el rey moro entregue las reliquias saqueadas de Francia, la corona, los tres clavos y la venerada esponja.	El rey cristiano don Carlos. El rey moro Celín Rogel y su hija Sulima.

EL ESPAÑOL

Danza de Moros y Cristianos en Guatemala

NOMBRE: Moros y Cristianos. Variante El Español
LUGAR: Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
FECHA: Fiesta titular, Jueves de La Ascensión del Señor, movible.
TEMA: Las guerras entre moros y cristianos.
FUENTE: Un episodio que se relaciona con el robo de una corona de la Virgen María a los cristianos y que luego éstos rescatan venciendo y cristianizando a los moros. Hay texto escrito.
REPRESENTANTES: Pedro Boches Pirir y Guillermo Pirir.
MARCO DE PRESENTACIÓN: Cofradía, Feria, Atrio.
DURACIÓN: 2 horas.
CARÁCTER DE LA DANZA: Marcial-agresiva
ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL: Pito y tambor
CUERPO DE BAILADORES: 13 personajes y 26 miembros masculinos que los representan.

Datos y gráficas elaborados de la versión observada en Lo de Bran, Mixco.

Conformación externa

a. **"Originales" o textos escritos:** Fechados en 1920 y en posesión de los dueños o representantes.

b. **Síntesis del relato:** Un episodio de la guerra de reconquista de España, en la cual le es robada por los moros al Rey Don Fernando de Castilla una corona destinada a la Virgen María, que ellos deseaban para su princesa. La corona es rescatada por los cristianos quienes finalmente vencen y cristianizan a los moros.

c. **Contenido estructural coreográfico:** Parlamentos, desplazamientos bailables entre recitados, secuencias militares de espadeo, embajadas, desafíos, momentos de mímica libre, diseños de traslación simétricos y serpenteados.

d. **Estructura formal:** La representación sigue la secuencia del relato del texto que consta de 9 escenas consecutivas, cada escena posee el nombre del evento que representa: Marcha inicial, recitados, embajadas, guerra, desafíos, captura del Rey moro, la princesa, evangelización de los moros, danza final. Posee un son adicional fuera del texto que se llama son de traslación cuyo fin es acompañar a los bailadores por las calles hacia el próximo sitio donde se efectuará la danza. El diseño del recorrido de este son callejero es muy elaborado y, en un día solemne, el hecho de acompañar la procesión es parte de la estructura de la danza.

e. **Personajes**: Son 13 en total: seis cristianos, seis moros, y una princesa mora. Puede haber gracejos adicionales como micos, quienes no tienen recitados en la obra y sólo divierten.

f. **Vestuario y utilería**: Rentado de morería a excepción del juego de máscaras, las que en este caso específico pertenecen a don Pedro Boches y están sujetas a la herencia familiar. El vestuario para este baile de moros y cristianos es tradicional de las morerías y muestra poca diferencia con otros. Los dos grupos se pueden reconocer principalmente por la hechura de los pantalones, largos para los moros y abuchados cortos para los cristianos. Dependiendo de la morería, los tipos de sombreros o coronas pueden variar, el resto del traje muestra poca diferencia en colorido y adornos. Cada traje completo consta de ocho piezas y todos usan espadas con pañuelos de colores.

g. **Música**: El Español consta de 19 sones de los cuales 9 llevan el nombre de las escenas principales y los otros sirven para acompañar las traslaciones entre los recitados. Los músicos son los que saben el orden y las melodías de memoria. La música que acompaña a los españoles y a los episodios de espadeos o desafíos es marcial. Se integran al acompañamiento de la danza además de los dos instrumentos pito y tambor, la cantaleta rítmica de los recitados, los golpes metálicos de las espadas al chocar y los sonidos de pies al rebotar en el piso.

Conformación interna - Movimiento coreográfico

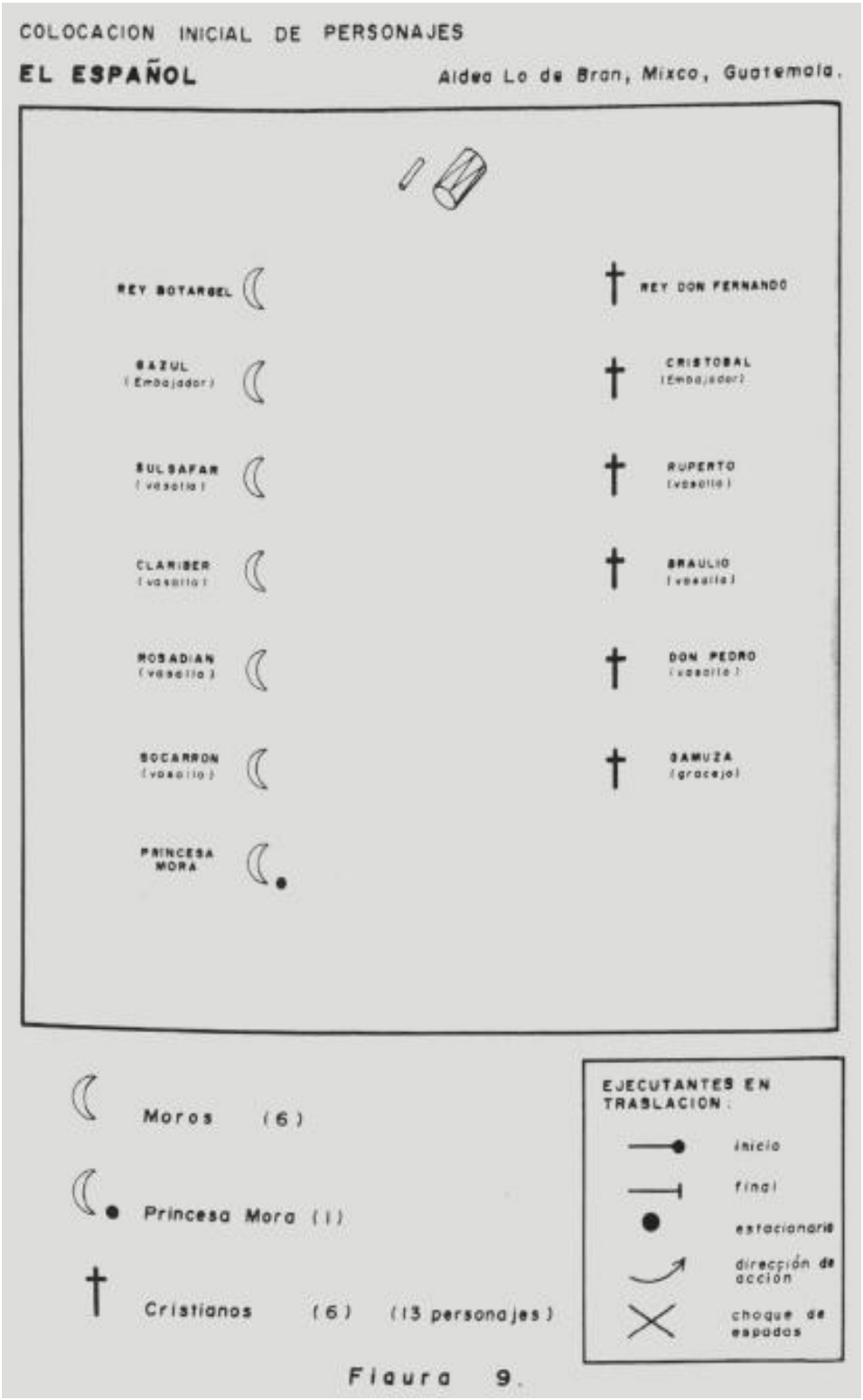
a. Patrón de formación: (Ver gráfica 9)

b. Colocación inicial de personajes: (Ver gráfica 9)

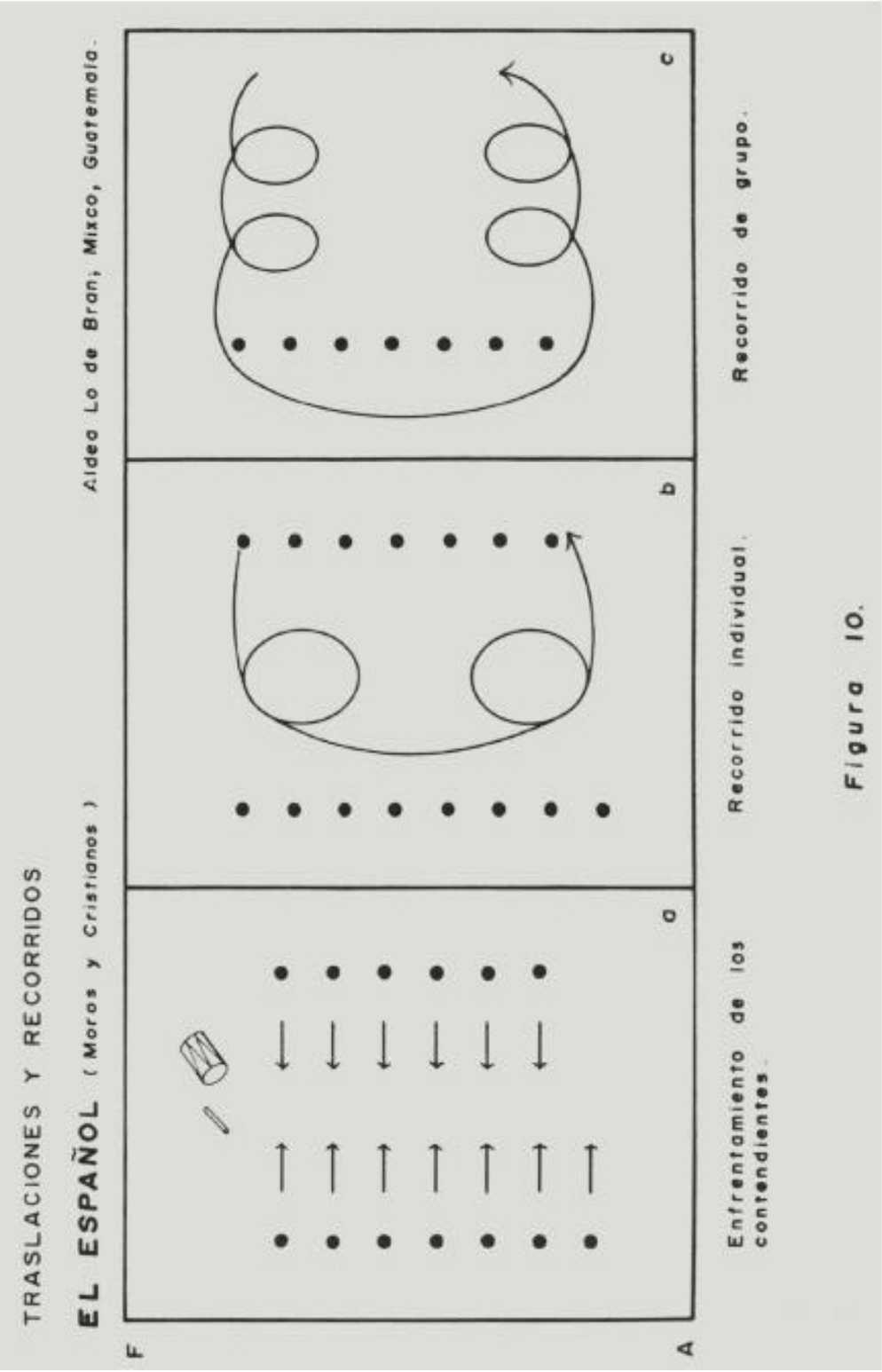
c. Muestras de traslaciones y recorridos: (Ver gráfica 10)

d. Pasos y movimiento general: (Ver gráfica 11)

Pasos y movimiento coreográfico general: Existen dos pasos básicos, uno para los moros y otro para los cristianos, los cuales se repiten a lo largo de toda la representación. El de los españoles es pausado y marcial, y el de los moros acentuado y brincado. La diferencia es más que todo dinámica. Los recorridos individuales y de grupo se llevan a cabo en rondas y serpentinas establecidas, algunas de ellas suelen ser complicadas. A cada inicio y final de una intervención, los participantes giran alrededor del compañero que se encuentra a su izquierda y/o derecha. Esto le da uniformidad a los cambios de escena o de agrupación. Algo de lo más llamativo y característico de esta danza, así como de otras de Moros y Cristianos, son las secuencias del manejo de espadas llamados ***desafíos***, resabios dejados en la danza como herencia de los entrenamientos de la milicia europea del siglo XVII.


COLOCACION INICIAL DE PERSONAJES
EL ESPAÑOL
Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala.
REY BOTARGEL
AZUL (Embajador)
SULSAFAR (vasallo)
CLARIBER (vasallo)
ROSADIAN (vasallo)
BOCARRON (vasallo)
PRINCESA MORA
REY DON FERNANDO
CRISTOBAL (Embajador)
RUPERTO (vasallo)
BRAULIO (vasallo)
DON PEDRO (vasallo)
GAMUZA (gracejo)
Moros (6)
Princesa Mora (1)
Cristianos (6) (13 personajes)
EJECUTANTES EN TRASLACION:
inicio
final
estacionario
dirección de acción
choque de espadas
Figura 9.

Gráfica 9


TRASLACIONES Y RECORRIDOS
EL ESPAÑOL (Moros y Cristianos)
Aldea Lo de Bran; Mixco, Guatemala.
F
A
a
b
c
Enfrentamiento de los contendientes.
Recorrido individual.
Recorrido de grupo.
Figura 10.

Gráfica 10

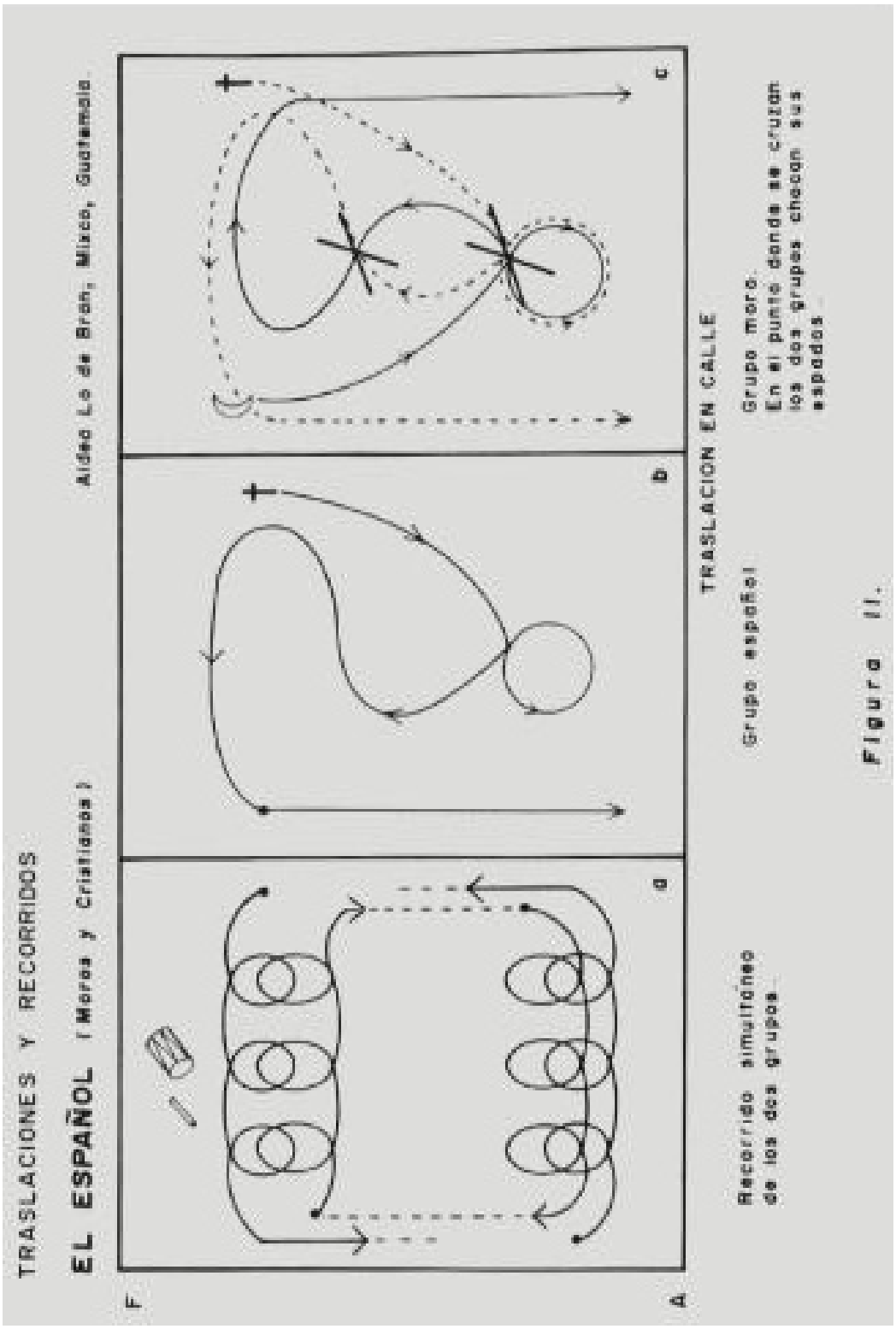


Figura 11.

Gráfica 11

Bibliografía citada

Luján Muñoz, Jorge (1987), **Inicios del Dominio Español en Indias Guatemala**, EUSAC, 444 pp.

Motolinía, Fray Toribio (1984), **Historia de los Indios de la Nueva España**, México, Ed. Porrúa, S.A. 256 pp.

Tovilla, Martín Alfonso. (1960), **Relación Histórica Descriptiva de las Provincias de la Verapaz y de la del Manché**. EUSAC, Guatemala.

Sinopsis de la danza de Moros y Cristianos El Español proveniente de la Aldea Lo de Bran, municipio de Mixco, departamento de Guatemala.

El rey don **Fernando de Castilla** (según el original) se encuentra molesto porque el rey de los moros africanos **Botargel**, le ha robado la corona que él y los cristianos han tenido guardada en su templo destinada a coronar a la Virgen María de Concepción. **Botargel**, sin embargo, la quiere con el fin de coronar a su hija, la princesa de los mahometanos –moros- que en ese momento vive en Roma. El rey **don Fernando** invoca la fuerza divina y a la Virgen María, llamando a cada uno de sus guerreros (vasallos) y en especial a **Cristóbal** para que este haga de embajador mensajero reclamándole al rey **Botargel** su sacrilegio y declarándole la guerra. Para el efecto cada uno de sus vasallos acude a su rey y le ofrecen su apoyo y disposición de ir a la guerra. Ellos son en su orden: **Cristóbal, Ruperto, Braulio, Don Pedro y Gamuza.**

Por su parte, el rey **Botargel** se siente ofendido porque los cristianos y su rey le reclaman la corona que robó y porque además lo amenazan con hacerlo cenizas en nombre de esa Virgen María de la Concepción a quien ellos quieren coronar, cuando que él ha dispuesto que esa corona sea para coronar a su hija que vive en Roma. Para ello envía a si embajador **Gazul** a que vaya con el rey **don Fernando** y le declare la guerra, explicándole que él no le quitará la corona por él ya destinada para coronar a su hija. Antes de la batalla los vasallos del rey moro también le ofrecen su apoyo y disposición para la guerra. Ellos son en su orden: **Gazul, Sulsafar, Clariber, Rosadián y Socarrón**.

Ya en la batalla los cristianos capturan al rey **Botargel**. Es aquí cuando interviene la princesa, hija del rey moro ante el rey don Fernando, suplicándole deje libre a su padre, el rey **Botargel** y prometiéndole convertirse al cristianismo ella, su padre y los demás moros. El rey **Botargel**, desde la prisión, también ha hecho lo mismo ante su captor, el rey **don Fernando**. Este lo deja libre, la corona es recobrada y las espadas les son devueltas a los moros quedando todos convertidos al cristianismo bajo la advocación de la Virgen María de la Concepción.

Sobre el autor

Carlos René García Escobar

Destacado escritor, antropólogo y danzante guatemalteco que nació en 1948 y murió en diciembre de 2018.Tuvo un gran interés por la historia y la cultura, siendo un baluarte de la cultura de su país. Su obra más importante es el *Atlas Danzario de Guatemala*. Esta importantísima **investigación** reúne y clasifica de manera sistemática el amplio corpus de **danzas tradicionales** que se practican en nuestro país. Estos **bailes** son parte del amplio **patrimonio cultural** que se ha compartido a través de los años de generación en generación. En el 2000 obtuvo una maestría en Antropología Social y Etnología por la Universidad de París VIII, Capítulo Guatemala. En octubre de 1997 fue coordinador general en el II Encuentro Centroamericano de Antropología, Chiapas, Panamá y Belice en la Ciudad de Guatemala.Desde 1983 se convirtió en en el **primer antropólogo guatemalteco bailador** auténtico de la danza tradicional De Toritos, de la aldea Lo de Bran, Mixco.Entre 1994 y 1997 fue presidente de la Comunidad de Escritores de Guatemala. Coordinó el V Congreso Nacional de Escritores que tuvo lugar en la ciudad de Quetzaltenango, en 1998. Para 2005 fue cofundador y presidente provisional del Centro Pen Guatemala, la cual era una nueva sociedad de escritores, editores y periodistas. Recibió el reconocimiento de Escritor Distinguido en la XLIV Feria Municipal del Libro en 2015. Fue encargado del área de **Coreología** Popular, en el Centro de Estudios Folclóricos y catedrático en la Escuela de Historia, de la **Usac**. Participó en varios congresos y encuentros de antropología en todos los países del Istmo, durante las décadas de 1980 y 1990. Estuvo como miembro histórico de la Red de Antropología de la región.En 1994 fue invitado por la Corporación Yaddo, con sede en Saratoga Springs, Nueva York. Durante su estadía, escribió su tercer novela llamada **El valle de la culebra.** Escribió en 2015 el prefacio del libro *La Marimba, un estudio histórico, organológico y cultural* de Lester Homero Godínez. Cuando el guatemalteco falleció, el escritor colombiano Mario Rivero mencionó que la comunidad académica y literaria de Guatemala había perdido a uno de sus más destacados exponentes.Su pasión por la danza lo llevó a ser integrante del grupo folclórico Seis toritos, de la aldea Lo de Bran, en Mixco.



Danza de moros y cristianos. Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Se inicia la parte final.

Del lado izquierdo los cristianos y del derecho los moros. Año 2013. Foto del autor



Moros y cristianos reverencian el altar de la Cofradía.

Danza de moros y cristianos, aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Año 2013. Foto del autor.



El altar de la cofradía de la danza de moros y cristianos El Español.

Momento de descanso. Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Año 2013. Foto del autor.



En la parte final de la danza, ambos bandos de moros y cristianos reverencian ante el altar de la cofradía la cruz que la hija del rey moro sostiene en su mano izquierda. Danza de moros y cristianos El Español. Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Año 2013. Foto del autor.



Desafío entre los reyes cristiano y moro, Don Fernando y Botargel. Danza de moros y cristianos El español.

Aldea Lo de Bran, Mixco, Guatemala. Año 2013. Foto del autor.

FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN TERRITORIO DE EL SALVADOR 2019

MARIO PLEITEZ (SALVADOREÑO)
DOCENTE INVESTIGADOR UNIVERSITARIO
COORDINADOR DE EXTENSIÓN CULTURAL
UNIVERSIDAD FRANCISCO GAVIDIA
pleitezmarioalberto@gmail.com
mpleitez@ufg.edu.sv

RESUMEN

"En El Salvador, la fiesta de "moros y Cristianos", mejor conocida como "Los Historiantes", es una actividad que se realiza en 31 lugares del territorio nacional, y que se asocia con las fiestas patronales del lugar, como parte del sincretismo de la fiesta del patrono, y por ello, su organización corresponde tanto a la parroquia del lugar, como a la cofradía, especialmente a ésta última, quienes resguardan trajes, ensayos, músicos, designan roles de personajes, y la fiesta de la comida que se realiza, después que junto al recorrido de la procesión, se hace tanto para los participantes, como para la comunidad correspondiente. Como es una fiesta sincrética, cada lugar la celebra con sus propios lugareños y ha sufrido cambios en el contenido, sobre todo de textos, pero conserva la forma en sus trajes y la música del pito y el tambor, ahora ya les es permitido participar a jóvenes de ambos sexos, para poder conservarla, la transmisión de generación en generación ha sido en forma oral, porque la cofradía, guarda con mucho celo los textos originales, pero que han sufrido, modificaciones. Por eso, es importante esta danza, teatro y música que representa el testimonio de la presencia histórica de la colonización y se conserve para la memoria e identidad nacional."

El Salvador, es el país centroamericano más pequeño con extensión de 21,000 Km2 y salida al océano Pacífico, situado en un lugar estratégico con una topografía rodeada de volcanes y bordeada por la cordillera del Bálsamo, dividido en catorce departamentos, geográficamente con salida al Océano Pacífico dividido en zona occidental, central y oriental, ancestralmente su población es mayoritariamente de origen pipil en la zona occidental, en la oriental por los lenca, pero esta población en la actualidad, es minoritaria y con la llegada de españoles en plan de conquista y sometimiento, hubo muchos cambios en las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales, la sociedad se modificó entre ladinos, criollos y la mayor parte se volvió forzadamente, mestiza, los pueblos originarios pasaron a la última escala social, explotación, marginación y vejación de sus valores y principios culturales fundamentales; a pesar que los rasgos físicos originarios han resistido al tiempo y con ello la cultura del invasor, no ha podido borrar algunos elementos del sincretismo cultural que se manifiestan por ejemplo en la danza de los Historiantes, nombre popular que registra lo que también se conoce como danza de Moros y Cristianos.

La influencia de la religión católica, como estrategia sutil de transculturización a través de la evangelización, es lo que intenta prevalecer en esta danza, y seguramente como en otros casos de Latinoamérica, la manera de preservar lo ancestral, disfrazado de apariencia influyente entre lo que había y lo que implementaron los españoles en estas tierras.

Mal que bien, esto fue quedando en la memoria colectiva y transmitiéndose de generación en generación y así es como a la fecha, prevalece en el imaginario de las celebraciones de fiestas patronales en lugares que tienen más arraigo de los pueblos originarios la influencia de la religión católica que prevalece con lo impuesto y lo ancestral.

Prueba de ellos es que este recurso ideológico, la religión católica, conserva en el trasfondo, ambas culturas y si bien, los españoles consiguieron someter a estas poblaciones, no lograron borrar del todo, el pensamiento espiritual, que permanecía antes de sus invasiones.

Los nombres de las principales ciudades, en que se concentra la mayoría de la población tienen nombres relacionadas con la religión católica, por ejemplo, Santa Ana, San Miguel, y muchas otras, mientras en otras sin embargo, conservan los nombres originales o al menos, son identificadas con nombres que provienen de la lengua nahua en su mayoría y levemente el potón, pero el arraigo católico es evidente en la mayoría.

De allí que las poblaciones conservan su santo patrono, celebran la fiesta según el santoral de la iglesia, y por lo general, en esas celebraciones siempre están en el programa de las fiestas, la danza los Historiantes de moros y cristianos.

Es interesante como a pesar de transcurrido tanto tiempo, esta expresión ajena, conserva los rasgos principales, de esa manifestación estética, aunque con modificaciones en su forma y contenido, es decir, que la riqueza de la danza, es la participación popular mesclada con poesía, teatro, música y baile y se lleva a cabo en lugar abierto, además que los textos originales han sufrido modificaciones porque su aparente monotonía, es lo que le da a los participantes, una especie de trance o estado de comunicación espiritual muy peculiar, es decir, el recorrido es por las principales calles del pueblo, adelante llevan en una carroza y en hombros a la imagen del patrono del lugar, anunciando su recorrido con cohetes de vara y a continuación los participantes de la danza que hacen estaciones en las esquinas, dicen los parlamentos de textos poco entendibles porque las máscaras se lo impiden, hacen parte del ritual del baile y se continua con la peregrinación para que la parte central se desarrolle frente a la iglesia principal de la población.

Aunque cada población tiene su estilo y variantes de cómo desarrolla, se conservan los principales rasgos comunes, ya que cada población tiene a sus propios “artistas” que anualmente participan, algunos inclusive con más de 30 años de hacerlo y otros lo hacen en grupos familiares para conservar la tradición y transmitir a las nuevas generaciones lo que consideran patrimonio del lugar y que algunos ignoran el verdadero origen extranjero de lo representado, porque está tan tropicalizado, que la lucha de imposición de religiones, pasa a un plano secundario y se asume que es un tema propio.

La organización y presentación de la danza está a cargo no exactamente de las autoridades de la iglesia, sino de organizaciones paralelas llamadas cofradías, que son anteriores a la llegada de los españoles, ellos han retomado la temática y organizan la danza con trajes, máscaras, distribuyen personajes, inclusive conservan los textos que allí se recitan, improvisan otros, preparan los ensayos, asesoran artísticamente a los principiantes, se encargan de la atención de comida típica para compartir con los que han participado y el público asistente al final del baile, como corolario de la fiesta de ese día.

Las cofradías tienen mucho poder sobre la población, son verdaderos líderes comunitarios y atienden cuestiones artísticas, políticas, económicas, y por supuesto religiosas, el alcalde del común es una figura que participa activamente en las fiestas patronales, y sus ayudantes, los compadres, junto a sus grupos familiares, se encargan de comida, bebida y negocian con las autoridades municipales la distribución de los espacios del lugar, y los detalles de los días antes durante y después de dichas celebraciones y uno de los puntos principales, es la presentación de la danza de moros y cristianos, puesto que allí están involucradas familiares influyentes de los principales líderes y organizadores de las fiestas.

En algunas ocasiones, por la cercanía de los pueblos, suelen prestar al elenco de historiantes, para que participe en alguna celebración de pueblos circunvecinos, pero la condición indispensable, es la atención al grupo con comida y atenciones especiales y por eso, cuando los turistas ven las fiestas patronales de diferentes pueblos, parece que es el mismo elenco, pero no siempre es así, el tema es el mismo, pero cada lugar, tiene sus peculiaridades y tratan de lucirse lo mejor posible, ya sea con los trajes, máscaras, y el ritual que implica cada presentación que por lo general, tiene un tiempo prolongado de participación, y todo gira en torno a lo acordado de antemano, la lucha entre moros y cristianos en donde el ganador de la hazaña presentada, es el bando de los cristianos.

La danza, es en realidad, una combinación de danza, teatro y música, la música es el únicamente con pito indio, hecho de un carrizo especial de caña de bambú por artesanos que conocen una tonalidad peculiar, emite un sonido muy agudo ,y cuya escala musical es limitada en posibilidades de sonidos, pero con la habilidad del

ejecutante, produce una melodía que parece improvisada pero no lo es, y aunque son músicos diferentes en cada agrupación y no utilizan partitura alguna, resulta la misma melodía, fácilmente identificable por su peculiar sonido, se hace acompañar de un tambor indio también artesanal, ambos instrumentos son los que sin parar, se ejecutan desde el principio hasta el final, y hacen parada únicamente cuando hay diálogos en estaciones acordadas por los encargados de la dirección del baile.

Los trajes tienen colores y adornos, muy vistosos, confeccionados por artesanos del mismo pueblo, cuidadosamente y luego guardados por personas asignadas por las cofradías, que lo consideran un honor dicha responsabilidad, dichos trajes, son acompañados por una serie de máscaras, también confeccionadas por artesanos especiales y sirven para darle el carácter teatral, y la representación de personajes de ambos bandos en contienda, así como el resto de utilería en donde según el personaje, algunas veces se usan símbolos de animales emblemáticos colocados en los sombreros o cascos utilizados y que identifican en los bandos, la lucha entre el bien y el mal, que es la esencia del contenido; además el o los encargados de la coreografía, asignan el rol de personajes, buscando un equilibrio en el número de participantes para que la lucha ideológica religiosa, se vea pareja, y algunos textos originales están seguramente extraviados, pero los encargados del montaje, los han adaptado, conservando la forma poética y los textos, sigan manifestando el espíritu entre los contrincantes, casi siempre, los participantes, no tienen una formación artísticas en ninguna de las ramas, pero lo hacen con entusiasmo y convencidos de la contribución al rescate de la memoria colectiva.

Para los españoles, la reconquista y sacar a los árabes (moros), después de la ocupación de más de quinientos años de su territorio y modificar su nueva política significó una gesta épica importante hasta conseguir imponer un nuevo modelo en todos los aspectos de vida de la época, y esa lucha como cualquiera, llevó mucho tiempo y sacrificio de vidas y la religión, como manera de dominación fue crucial, de tal manera que esas historias son las que se relatan por medio de la danza, la poesía, el teatro, la música y por eso los bandos en contienda, cristianos y musulmanes, conlleva una estrategia que relata esos episodios épicos en donde los reinados de ambos bandos, y sus guerreros y cortesanos, son los principales protagonistas, pero de manera festiva y

a ratos bucólicas más que religiosas se van desarrollando en diferentes escenarios en que seguramente se llevó la gesta de lucha.

Históricamente, con la llegada de españoles a territorio Americano, en determinados momentos, los pueblos originarios, se ven afectados por esa parte de la cultura del invasor, quienes utilizan la misma estrategia utilizada para la expulsión de los moros, a través del cristianismo que pretendieron imponer en nuestras tierras, pero a diferencia de los árabes, aquí tuvo otro sentido, puesto que los invasores eran ellos y no los moros; entonces ocurre que los pueblos originarios, después de la conquistas, (etapa de guerras, unos por imponer su culturas a través del cristianismo y otros por defenderla y mantener su visión politeísta), terminan por transculturizarse y la danza de los Historiantes, fue el vehículo que utilizaron los españoles, para imponer la religión cristiana, como un sometimiento de los pueblos americanos.

Pero, como seguramente ocurrió en el resto del territorio conquistado, en cada lugar esta danza tiene características propias, porque por ejemplo entre nosotros, las características originales, están distantes de la memoria de los participantes y el único elemento que permanece más o menos intacto, es su carácter religioso asociado con la iglesia católica, pero los textos, el sentido épico de la lucha en su contenido, seguramente es el más ausente, lo que tiene importancia es la forma, a través del vestuario, el estilo monótono de la danza, las máscaras para identificar los personajes, con un evidente sincretismo en la música (sobre todo pito y tambor indio), y algunas peculiaridades del rito, como por ejemplo, detenerse en estaciones de las principales calles ya sea para hacer énfasis en algunos simbolismos de lucha entre los bandos, o para simular algunos textos, casi inintelegibles, recitados o improvisados por personajes principales pero por las máscaras que llevan puestas, resultan casi irrelevantes para el público y luego continúa la caravana su recorrido por las principales calles, para cerrar el recorrido, en el mismo punto de salida, el atrio principal de la iglesia del lugar que se hace responsable del espectáculo, algunas personas siguen todo el recorrido, junto a los personajes y otros están al lado observando los movimientos que conlleva todo el recorrido.

Aquí en El Salvador, la danza aparece en algunos poblados con fuerte arraigo ancestral, pero también con el componente asociado por la religión católica durante las fiestas dedicadas al santoral del lugar y con el aval del párroco de la iglesia, pero con la principal responsabilidad del alcalde mayor de la cofradía, sus familiares y amistades más cercanas, quienes además se encargan de la recolecta para las atenciones de comida para los participantes, que una vez terminada la jornada, deben ser los invitados especiales de la fiestas para un banquete con comida típica y bebida de la tradicional "chicha", bebida fermentada de maíz que suelta fácilmente el espíritu y desinhibe a cualquiera, que además es repartida durante el recorrido y al final junto a la población, en donde la fiesta adquiere el carácter festivo, comunitario, bucólico.

Es curiosos que a través del tiempo esta danza sincrética, siga siendo incorporada en el programa de las fiestas patronales, y se mantenga como el punto principal, con entusiasmo en su ejecución y vistosidad como ninguna otra, a pesar que su relato intrínseco, relate algo ajeno a la identidad del salvadoreño como tal, pero que han sabido conservarla cuidadosamente y hacerla propia adaptándola al imaginario colectivo.

Cada lugar en donde se lleva a cabo la danza, tiene sus peculiaridades del pueblo y los encargados de conducirla, pero también puntos en común, de tal forma que aunque a los ojos de la población, la danza de los Historiantes de moros y cristianos, es una sola, los elencos por ser autóctonos resultan diferentes, y probablemente por la extensión del ritual y ambigüedad de expresiones (combinación de música, danza, literatura, religión, etc), es la única expresión artística que para ser representada, está permitida y "administrada", únicamente a la organización de cofradía del lugar, que tiene digamos los derechos para que en las fiestas patronales, pueda ser disfrutada por la población e incluida en el programa festivo.

Posiblemente, el cacicazgo, compadrazgo, y visión ancestral de los pueblos originarios, hacen que la resguarden con celo y orgullo a tal grado, que la misma iglesia, participa en la organización, a sabiendas de la mezcla de religiones, pero para admitir que la danza tenga como inicio y final el atrio principal de la iglesia, hay una especie de conciliación implícita entre los personeros de la iglesia y los líderes de la comunidad amparados en las cofradías.

Principales lugares en que se lleva a cabo la Danza de los Historiantes de Moros y Cristianos en la actualidad.

Hay 32 grupos de Historiantes en 31 municipios al occidente, centro, norte, paracentral y oriente del país; en algunos de los pueblos los grupos lo hacen con más intensidad y seriedad porque las cofradías y las iglesias están mejor constituidas y están más organizados que en otros.
Pero los que sobre salen son:

- San Antonio Abad, pueblo en la periferia de la Capital
- Izalco, del Municipio de Sonsonate, al Occidente del país.
- Santiago Nonualco, San Pedro Masahuat.
- En los departamentos de Sonsonate, (sobre todo Santo Domingo de Guzmán), La Libertad, La Paz, Chalatenango y San Salvador, y todos aquellas poblaciones en que de alguna manera, tienen arraigo ancestral.

Además en los últimos años, en las zonas rurales sobre todo, han aparecido grupos evangélicos, y los miembros de las cofradías que participaban en la danza, cambiaron de religión y ya no les permiten continuar participando en la fiesta patronal y religiosa; a veces tampoco puede realizarse la danza porque en algunos lugares, los principales líderes de las cofradías y organizadores fallecen y no hay quién les sustituya de manera inmediata; otras veces por el fenómeno de las emigraciones familiares de los integrantes. tanto local como hacia fuera del país,; el fenómeno de la violencia; los fenómenos naturales imprevistos, etc.
Sin embargo la tradición se mantiene en la mayoría de casos y para ello, las nuevas generaciones están relevando a los ancianos tanto en la danza, como en la música, lo que más se conserva son los trajes y las máscaras que además de están muy bien elaboradas y conservan a los principales personajes de las historias; en un principio, no se permitía la participación pública en la danza a mujeres pero debido a nuevas circunstancias, ahora eso ha cambiado y jóvenes sobre todo, toman parte en el ritual.

Principales conclusiones:

- La fiesta de moros y cristianos en Latinoamérica, la encontramos como muestra de la presencia e injerencia española tanto en lo político como cultural y fue un instrumento de evangelizar e ideologizar a los pueblos sometidos.
- En la danza de los Historiantes de moros y cristianos, hay una alianza sincrética vedada entre la iglesia católica (presencia de los invasores) y las cofradías (presencia de los invadidos)
- En la mayor parte de casos, tanto de participantes como pobladores, hay un desconocimiento, sobre los orígenes de la danza y sobre su contenido, pero conservan la forma.
- Los instrumentos resultan autóctonos (pito de carrizo de bambú y tambor indio), pero los textos pertenecen a un texto ajeno al lugar.
- En algunos lugares, los textos que cuentan la historia central de moros (musulmanes) y cristianos (católicos), es casi obviada y se dedican a presentar la danza con pasos simples y monótonos.
- En la actualidad, la mayor concentración de la danza está en el Occidente y Centro del país, a diferencia de varias décadas atrás que abarcaba también la región Oriental.

Principales fuentes de referencia bibliográfica:

- Martinez, J (2016)"Movimiento social de indígenas y campesinos", San Salvador.
- Marroquin, A, (1980), Investigación sociológica en Panchimalco, San Salvador.
- Pedrosa, J (2007|, "Mestizaje e hibridismo", el Gueguense
- Sempere Martinez, (2014), "La fiesta de moros y cristianos desde sus albores", Gráficos el Cid.
- Las fotografías son del artista gráfico José Cabezas, las presentadas aquí son una muestra presentadas en público en una exposición y publicadas por el autor de forma electrónica de manera pública.

Muestras fotográficas de participantes, sus vestuarios y diversos lugares de El Salvador



Más de 30 años de participar



Participa desde los 15 años, Santiago Nonualco



Moro choco, Apastepeque



José González, Panchimalco



Participando en funeral de un miembro participante



Pitero y tambor de Panchimalco



Princesa, Apastepeque, Sn Vicente



Princesa Cuisnahuát, 2018



Rey moro, Sn Antonio Abad



Posando antes de salir a escena



San Miguel Tepezontes, Depto de la Paz



Sn Antonio, frete a iglesia



Trabajando en familia



Colage en diferentes lugares

Sobre el autor

Mario Pleitez

Profesor de la Universidad Francisco Gavidia, de El Salvador. Mario Pleitez: "Estudió Ingeniería Química en la Universidad de El Salvador, profesorado y licenciatura en literatura en Universidad Francisco Gavidia de El Salvador, Maestría en Artes, con énfasis en Administración de la Educación Superior en Universidad de Nuevo México, USA, un diplomado en Tecnología Educativa en el instituto OFRI de Jerusalem, tiene un DHC en música; es docente-Investigador universitario, ha escrito diversos libros de literatura y en revistas académicas de diferentes países, participante como ponente en Congresos de Historia en la Región y fuera de ella, actualmente, además de ejercer la docencia en diversidad de cátedras es el Coordinador de Extensión Cultural en la Universidad Francisco Gavidia de El Salvador."

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN OTROS PAÍSES DE AMÉRICA CENTRAL

MILENA CÁCERES VALDERRAMA

En nuestra búsqueda, hemos encontrado otros artículos interesantes que citamos aquí para que nuestro lector complete su conocimiento sobre las danzas en Centroamérica.

Costa Rica

Juan Carlos Calderón Gómez en su artículo *Moros y cristianos en Cartago (baile de conquista)* cuenta sobre las fiestas que se organizaron en Costa Rica durante la Colonia. Desde el año 1711, se registran fiestas en las que se produce un desembargo, asalto al fortín, lucha campal cuerpo a cuerpo, rendición morisca y total victoria de los cristianos. Llama la atención la del año 1809 en que en la ciudad de Cartago ya no se representa con moros contra cristianos, sino con indígenas contra españoles. En 1904, se traslada la Virgen de los Ángeles desde su parroquia a la Basílica de los Ángeles, lo que da lugar a una representación de lucha que no incluye a moros y cristianos, sino a japoneses contra rusos, y se sigue la misma estructura de los dramas heredados de la Colonia.

Fuente:

Calderón Gómez, J. C. (1991). *Moros y cristianos en Cartago (baile de conquista). Escena. Revista de las Artes*, 27 (1), 20-25. doi 10.15517/ES.V0I0.29727

Honduras

El autor Mario Ardón Mejía estudia la fiesta de Moros y Cristianos llamada *David y el gigante Goliat*, que se representa en la localidad de Lejamaní el 8 de diciembre de todos los años en honor de la Virgen María de la Inmaculada Concepción. Nos presenta el libreto en su totalidad, lo cual es de gran interés para los investigadores. La música que acompaña al drama es de cuerdas a lo occidental. El autor cita diez localidades donde se representa otras fiestas de moros y cristianos.

Fuente:
Ardón Mejía, M. (1986). Moros y cristianos en Honduras; texto del baile drama de David y el gigante Goliat. *Mesoamérica*, 7 (11), 175-195

Nicaragua

Ernesto Mejía Sánchez (nicaragüense) y José Durand Flórez (peruano), cuando estaban en México en 1947, se propusieron estudiar el tema del romancero y los moros y cristianos. A través de los años, Durand encuentra a decimistas en Lima que se autodenominan *Los Doce Pares de Francia* y se reúnen para improvisar usando la técnica del *repentismo*. En 1978, Mejía estudia la danza del Gigante nicaragüense y Durand encuentra huellas de esta tradición del pueblo de Niquinohomo en la biblioteca de la Universidad de Berkeley. Este diálogo productivo continúa a lo largo del artículo que se cita a continuación.

Fuente:
José Durand, J., Mejía Sánchez, E. (1982). Teatro popular nicaragüense: Los Doce Pares de Francia en Niquinohomo. *Anuario de Letras Lingüística y Filología*, 20, 287-330.

América del Norte: México

DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS EN MÉXICO, CASO TOTOLAPAN EN EL ESTADO DE MORELOS

LUCRECIA RUBIO MEDINA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA M E X I C O

RESUMEN

En México, actualmente, en algunas de sus comunidades se escenifica la danza de moros y cristianos, que en esencia representa la lucha del bien contra el mal y es producto del sincretismo de largos años de tradición. Este tipo de representaciones y festividades fue un mecanismo utilizado por los religiosos para adoctrinar a los indígenas en la religión católica. En el caso de la comunidad de Totolapan, en el estado de Morelos, se vincula con la fiesta patronal que venera al Cristo Aparecido y la danza se expresa con la obra épica carolingia de los Doce Pares de Francia, que es el documento referente interpretado por la comunidad con su propia cosmovisión.

Introducción

"La Danza de Moros y Cristianos es el festejo tradicional más ampliamente practicado en México"
ArturoWarman

En México existen una serie de danzas tradicionales como es la de Moros y Cristianos. Esta expresión cultural llegó a tierras mexicanas con la presencia de los españoles; fue uno de los mecanismos que los encomendados de la evangelización

utilizaron durante el proceso de la conquista del país. Para lograrlo, los conquistadores reelaboraron el festejo en el bagaje cultural de la conquista; con el tiempo, mediante un proceso de asimilación, el indígena se lo apropió y lo reinterpretó con su propia riqueza cultural.

Las primeras referencias escritas de estas manifestaciones en nuestro país se remontan a las primeras décadas del siglo XX: es el caso de Manuel Gamio y Robert Ricard ; de más reciente cuño están los de Arturo Warman y Gisela Beutler, cada una con su propia interpretación y aportación.

En la información de estos autores, se menciona que los antecedentes de las primeras representaciones en el siglo XVI no incluían partes habladas (Flores, 2013); en la actualidad encontramos variantes que van desde bailes sin diálogo, danzas dramatizadas con una acción hablada, con argumentos diversos en las tramas de la historia como un debate por apoderarse de una ciudad, una doncella, una santa imagen o unas reliquias.

En estas siempre se representa un enfrentamiento, un simulacro militar, entre cristianos y moros, dos grupos antagónicos entre los danzantes, culminando con el triunfo de uno de ellos que simboliza la conversión de los moros al cristianismo: la victoria del bien sobre el mal.

Ante la diversidad que está presente en las representaciones, Arturo Warman ha establecido una clasificación en seis apartados:

1. Danza de Moros y Cristianos, cuyos temas centrales son Santiago y la destrucción de Jerusalén.
2. Los Doce Pares de Francia, basada en la historia de Carlomagno.
3. Ciclo de Conquista, narrativa de la conquista de México por Hernán Cortés.
4. Danzas de Santiago, en las que este aparece a Caballo
5. Ciclo Histórico, centrado en personalidades históricas de España
6. Espectáculos de masas, en el que se simulan amplios combates, entre moros y cristianos.

Un recorrido por las localidades donde se representa esta danza confirma esta clasificación sin embargo es necesario establecer lo que motiva a las comunidades a realizar las representaciones, que en esencia tiene que ver con la exaltación religiosa, presente en el sentimiento popular: es decir es una festividad ofrecida al santo de la congregación.

El estudio de éste acontecimiento, es complejo, ya que sus alcances y expresiones son el resultado de siglos de asimilación y transformación, de ahí la riqueza de estas manifestaciones que son el producto de la aportación de un colectivo que tiene una visión única de su realidad. Para establecer una posición en el estudio de este fenómeno, la visión que compartimos se sustenta en el reconocimiento de esta expresión debe analizarse como un sistema simbólico complejo, cuyo núcleo argumental compartido es la conquista y la evangelización.(Flores, 2013).



Figura 1. El Reto, Totolapan Morelos, México. Foto, Javier Ataola

La práctica de este festejo está extendida a lo largo y ancho de nuestro territorio, tal y como lo menciona Warman (1972) es una tradición que se celebra en todo México. Las zonas más representativas están localizadas en espacios rurales. En un estado puede haber varios poblados en donde se lleva a cabo la festividad y cada uno con un propio sello, inclusive si se relaciona con el mismo Santo Patrón. El grado de importancia y reconocimiento no lo establece la categoría del poblado ni el número de participantes, sino que cada celebración tiene el cuño propio que le imprimen y el deseo de cada comunidad de complacer a la santidad correspondiente. En las ciudades, puede darse en los espacios que conformaron los barrios prehispánicos y que en la actualidad no necesariamente corresponden a las nuevas delimitaciones territoriales. Es poco usual que una ciudad, tenga la fiesta como tal en su acontecer festivo, aunque existe un caso en el estado de Zacatecas, en su ciudad capital, en donde se realiza lo que es conocido como La Morisma de Bracho en una serranía colindante, que por su importancia ha involucrado a espacios de la ciudad y con la asistencia de la ciudadanía, además del turismo que acude a ver la representación.

Por la importancia de esta celebración en el país, es necesario hacer una breve historia de su desarrollo.

El precursor de éste evento fue un rico minero, Domingo Tagle Bracho, devoto de San Juan Bautista, quien mandó construir su capilla, en lo que hoy se conoce como la loma de Bracho. El promovió en sus haciendas las representaciones de la batalla de Lepanto con sus sirvientes y trabajadores, a los que proveía de lo necesario para tal fin,

La conformación, permanencia y fuerza de la cofradía de San Juan Bautista, que tiene sus orígenes en 1836, tiene sentido en los antecedentes de la sociedad zacatecana, donde las instituciones gremiales, producto de la tradición del trabajo en las minas, han permitido un sentido comunitario que propicia un sentido de integración. (Alfaro, 2001).

Estos dos elementos han sido fundamentales para la celebración conocida con el nombre de Morisma y que se presenta actualmente cada año en el día de San Juan, en

la que han llegado a participar hasta 15,000 personas. Este dato es característico de este lugar, que no prevalece en otras manifestaciones de la fiesta de Moros y Cristianos.

Otro aspecto está relacionado con la representación de tres obras en este festejo, que no tienen conexión literaria entre ellas, pero que su esencia reside en el mensaje religioso que tiene que ver con: la muerte de San Juan bautista, Los Doce Pares de Francia y la Batalla de Lepanto, cada una con una gran organización, que destaca el compromiso de la comunidad y del liderazgo de la Cofradía.
Es tal el esfuerzo que cada participante imprime en sus aportaciones, que el reconocimiento ha rebasado las fronteras y son requeridos para participar en otros espacios fuera de la ciudad, por su calidad histriónica.

Moros y Cristianos en México

Autores como León Portilla y cronistas como Fray Bernardino de Sahagún y Toribio de Benavente nos describen en la historia de la conquista, aspectos relacionados con la vida e intereses de los indígenas. Al respecto, debemos destacar que la estructura social de los aztecas relacionada con la existencia de los espacios dedicados a las manifestaciones culturales como el teatro, la danza, el canto y la comedia mantenían activo el interés por estas actividades, cimentadas en la relación estrecha con sus dioses y algunas otras concernientes con las batallas y sus guerreros. En este marco, su percepción cósmica, que tenía un lugar preponderante en el desarrollo social de la comunidad, permitió entender por qué y la razón de que en dicha sociedad hubiera una organización que mantenía activos los espacios del teatro, canto y baile. Condición propicia para que se diera el preámbulo para el acercamiento de los frailes con los indígenas, lo cual permitiría cumplir con el objetivo para la conversión del indígena.

En el teatro y música de moros y cristianos estaban representadas las confrontaciones rituales expresadas en los modelos de danza que eran practicadas en el México pre-hispánico como medio de comunicación con los dioses y la naturaleza; éste hecho permitió que en la cultura indígena se diera una reinterpretación que acercó a los

colonizados a la nueva fe. Esta condición fue percibida por los frailes como un elemento a favor en la misión de conversión que tuvieron para el Nuevo Mundo.



Figura 2. Dibujo, Danzante. Autora Nohemí Hernández

El proceso de apropiación de esta danza por los pueblos indígenas se debe interpretar como un fenómeno de gran complejidad que se desarrolló con la visión del colonizador y que se reinterpretó por los indígenas a través de su bagaje cultural con las huellas de la resistencia de éstos o por la aceptación de los españoles y su religión.

Para los conquistadores, la representación de moros y cristianos tenía un lugar preponderante en su cultura, y el territorio descubierto facilitó el espacio para reproducir el imaginario bélico–social, construido a partir del proceso de la reconquista (periodo histórico en el que los españoles, recuperan su libertad y su territorio) y las novelas caballerescas. Los símbolos más vivos de la reconquista encarnan un aliento renovador en la Nueva España. Lo que dio como resultado la relevancia de la fiesta de Corpus

Christi y la de Santiago Apóstol que se estableció como fiesta titular de la Ciudad de México en 1541(Flores ,2013)

De este hecho existen registros de otros lugares como la ciudad de Tlaxcala, señalados en los textos de Motolinía con motivo de festejos importantes de la época en la península Ibérica y que tuvieron su repercusión en la Nueva España, como la celebración de la paz entre Carlos V y Francisco de Francia en 1538. Concretamente, en relación con la fiesta, cada batalla ganada a los infieles se celebraba frecuentemente con moros y cristianos y con corridas de toros: (Warman, 1972).

A finales del siglo XVI, la celebración ya se había diseminado por los territorios de la Nueva España, y con este proceso de apropiación dos siglos después existía una total asimilación expresada en una celebración de cuño mestizo e indígena. A principio del siglo XIX los se integraron en la cotidianidad de los festejos de acuerdo con la idiosincrasia de cada núcleo poblacional y la festividad religiosa que los convocaba. En la actualidad, existen ejemplos a lo largo y ancho del país: cada grupo social manifiesta su aportación en las representaciones con características que las hacen únicas.

Podemos considerar, no obstante los siguientes elementos que pueden ser identificados en la celebración:

1. El evento tiene un nombre que pudiera estar directamente identificado con la fiesta reconociéndose como moros y cristianos, Morismas o los Doce Pares de Francia, pero también con el nombre del acontecimiento religioso que los convoca como la fiesta del quinto viernes de la Cuaresma, la danza de los Antiagos, de los Santiagos o Santiagueros relacionados con Santiago a caballo, Chicahuales en Aguascalientes, la de los Tastoanesen Zacatecas o los Alchileos en el Valle de Teotihuacán o el Reto en Morelos.

En las pesquisas encontré el caso de una danza conocida como danza de Moros, Españoles y Tocotines que se realiza en Xochitlán, Puebla, (Sánchez, 2010)



Figura 3. Fiesta del Cristo Aparecido, Totolapan, Morelos, México. Foto: Gabriel Rocha.

2. La organización tiene una estructura que puede estar relacionada con la que existe respectiva con las mayordomías de cada población, institución traída al Nuevo Mundo por los españoles como un medio para vincular a las comunidades con los santos patronescomo un instrumento más de la evangelización, y que persiste en algunas poblaciones o barrios del país. Además, hay una estructura independiente que se conforma exclusivamente parala organización de la festividad, o la combinación de ambas para llegar a un buen fin de la celebración.

3. Los participantes son en su mayoría hombres, pero también pueden intervenir niños e inclusive existe en Totolapan Morelos un grupo exclusivamente de niños.

4. En el transcurso de los días de la festividad, es posible llevar a cabo desfile,diálogos, danza y enfrentamientos, con diversas combinaciones.

5. Las representaciones se vinculan directamente con la fiesta religiosa de lacomunidad como: El Cristo Aparecido, Santiago Apóstol, San Bartolomé, San Agustín, San Juan Bautista.

6. La música, en su mayoría, es de instrumentos de viento, pero también aparecen de cuerdas, como violín y guitarra o inclusive con música de banda que se ha incorporado en los gustos, sobre todo, de los jóvenes, con el rechazo de los miembros de la comunidadque desean hacer la representación tal y como fueron enseñados por susantepasados.
Esta música que acompaña la danza tiene una estructura que va marcando su proceso y desarrollo; esta determina los movimientos que van conformando la historia, los cambios se indican con los instrumentos que van resaltando la intensidad y la armonía de acuerdo con la composición musical y en concordancia con la trama representada.

7. Los participantes están vestidos especialmente para la representación con ropajes alusivos a la representación. En esto, podemos encontrar mayor diversidad, ya que está relacionada con la historia por representar y con la aportación de los integrantes; sin embargo, el origen de la indumentaria es el producto de la influencia de la vestimenta española, reinterpretada por los indígenas y mistificada con referentes que les llegan del exterior: colores y estilos son definidos por el colectivo a pleno gusto y parecer, imprimiendo en su vestimenta un lenguaje propio.

Existen elementos comunes como el relacionado con los colores, de los cuales predominan el color rojo y el azul en donde el rojo se identifica con los Moros y el Azul con los Cristianos.

Aparecen pantalones de varias formas y tamaños en los que cuelgan pañuelos de diferentes colores y materiales, tenis, botas o zapatos con polainas y espuelas que hacen sonar al ritmo de la música marcando el compás, imprescindible también, es la espada con la que ejecutan sus movimientos, a veces , esta se sustituye en poblaciones de origen agrícola por los machetes que utilizan en las labores del campo.

El dramatismo está presente: al respecto encontramos un delantal adornado con espejos y rellenado con monedas o cascabeles para emitir un sonido; también un turbante adornado con listones y espejos de diferentes tamaños para emitir reflejos con la luz de sol. Un aspecto adicional es el sentimiento patrio, que se ve representado por los charros que encarnan a los cristianos.



Figura 4. Moros y Cristianos, Naolinco, Veracruz México. AVC noticias, foto Jonathan Estudillo.

Las máscaras son otro elemento y que se elaboran con materiales naturales o sintéticos, de tela o plásticos. Formas diversas que representan rostros con características mora: con bigotes y barbas, cortas, largas; imágenes de animales algunos con cabello, en cola o suelto.

En la cabeza aparecen diversos componentes como coronas, penachos, sombreros y cascos de materiales, formas y colores diversos: en su elaboración solo tiene límite la imaginación de los intérpretes.

Están presentes, capas de satín o terciopelo, con cenefas o fleco, adornadas con espejos y lentejuelas, con propuestas relacionadas con imágenes religiosas, cruces, calaveras, media luna árabe, flores o animales. Materiales, texturas y, sobre todo, colorido que identifica nuestros orígenes representados en las culturas indígenas.

Totolapan Morelos

Datos generales

Esta localidad de la república mexicana se encuentra en el centro del territorio nacional a 90 km de la Ciudad de México y 70 km de Cuernavaca, capital del estado de Morelos; se ubica al norte y en la zona alta de éste.

Los orígenes de esta población se remontan hasta la época prehispánica, donde la conquista dejó su huella en edificaciones espléndidas como la iglesia y el convento agustino del siglo XVI; la fisonomía de las edificaciones de este lugar nos muestran un paisaje vernáculo, reflejo de un pasado representado en viejas casonas y otras que fueron surgiendo en el transcurso del tiempo.

Los 2,500 habitantes (Censo de población año 2000) se dedican principalmente a la agricultura y especialmente al cultivo del nopal, y en menor medida a la ganadería; se desarrollan actividades del pequeño comercio y algunos talleres; también hay población dedicada a labores administrativas docentes y profesionales tanto en la localidad, como en espacios fuera del ámbito local . Aunque la población es pequeña los servicios educativos llegan hasta el nivel Universitario, con un campus de la Universidad de Morelos, donde se imparten carreras afines con las necesidades de la zona.

La estructura social, basada en usos y costumbres y con fuertes lazos familiares, es acorde con el común a las poblaciones rurales del país, donde se refleja la importancia de la relación de la comunidad con sus creencias y tradiciones como las religiosas, que a la vez las vinculan con la vida del campo y la naturaleza.



Fig. 5. Ubicación Totolapan



Fig. 6. Cristo Aparecido, Totolapan Morelos, México. Foto de la autora

Fiesta del Cristo Aparecido o del Quinto Viernes de Cuaresma

En este sentido de la festividad, ésta es el motor de la comunidad durante todo el año; se relaciona con la figura del Cristo Aparecido que, según la tradición, un indígena lo llevó al templo y lo entregó a un sacerdote agustino, que ante la sorpresa del religioso desapareció; por ello el pueblo interpretó que fue un ángel quién lo había llevado hasta la población, y de ahí su nombre.

La festividad se ha integrado en la estructura colectiva con un carácter popular y una gran carga simbólica religiosa. En ella se establece una relación de reciprocidad, en la que la ofrenda se vincula con luna necesidad colectiva o individual: esta es que el santo patrono corresponda con buenas cosechas, salud y trabajo, que son los elementos fundamentales en la vida del pueblo. Es un evento relevante para los de la localidad pues contribuye a dar a conocer su identidad al visitante y a otros pueblos de Morelos.

Este santo se venera el quinto viernes de la cuaresma, y es una festividad que es responsabilidad de los Mayordomos del pueblo; se preparan y organizan con un año de antelación, convocando y haciendo participar a la comunidad que pertenece a los cuatro barrios del pueblo. Ellos tienen la compromiso de vigilar que todo se desarrolle con el orden y disciplina requeridas que haya comida, servicios, cuidado de la imagen y todo lo que se requiera para el buen fin de la celebración, así como de la recaudación de los recursos que tanto la población como las autoridades del municipio aportan.

Como es una fecha movible, puede realizarse a finales de marzo o a principios de abril, e inician un miércoles y terminan el domingo. En ella convergen varias actividades que principian con un novenario; en el transcurso de los días, se reciben diversas peregrinaciones que llegan de otras poblaciones, inclusive de otros estados, entre ellas a las de la Danza Azteca, actividad dancística de los mexicas o aztecas. El domingo se adornan las calles con tapetes de aserrín pintado y se hace un recorrido con la imagen del Cristo Desaparecido por los cuatro barrios del poblado.

Durante todos los días, se visita al Cristo en la iglesia en un lugar establecido y preparado *ex profeso* para ello, y en el atrio se llevan diversas danzas, así como la

representación de los Doce Pares de Francia o el Reto, como también se le conoce en la comunidad.

Todos los días hay venta de alimentos y artesanías del lugar y de las poblaciones vecinas, quema de toritos y castillos por las noches, así como música de diversas bandas algunas del pueblo, y otras contratadas; todas estas actividades se dan acompañadas del ruido característico de los cohetes que no descansan durante la festividad.

Los Doce Pares de Francia o el Reto

Los Doce Pares de Francia es la festividad de Moros y Cristianos que tiene mayor presencia en el estado de Morelos; es una expresión en donde la comunidad se involucra con la presencia de una identidad colectiva que se manifiesta en los enfrentamientos entre los dos bandos: actores, escenarios, público y músicos congregan al pueblo para testificar el triunfo del bien sobre el mal.

La obra épica literaria carolingia de los Doce Pares de Francia es el documento referente, interpretado con la propia cosmovisión de los diversos pueblos de la república mexicana, para las representaciones de las fiestas de moros y cristianos. En ese sentido es frecuente que se integren en el guion aspectos relacionados con la vida de los pueblos y de los religiosos que atañen a ese colectivo, como podría ser el santo o santa patrón del pueblo.

En Morelos esta festividad, también se conoce como Los Retos; al respecto, la autora Georgina Flores, citando a Izquierdo (2004), hace alusión a que el nombre de Reto fue usado en el medioevo en España, ya que existía en los juegos caballerescos los denominados retos y desafíos, pero también es posible que se deba a que la obra usa un lenguaje bélico en donde se lanzan retos entre los personajes que están en pugna. (Morayta, 1994).

En relación con la participación de la comunidad, esta se establece por el compromiso adquirido que se encomienda de generación en generación y que se asume a nivel

individual y grupal como el abastecimiento de agua y alimentos a los danzantes o el apoyo para construir y mantener la infraestructura necesaria para la representación.

La intervención en el Reto es individual y puede surgir por el deseo de continuar con la tradición familiar o por gusto propio, que en la mayoría de los casos tiene que ver con un compromiso religioso con el santo patrón. Las relaciones de parentesco prevalecen para participar en la danza, pues los familiares toman los lugares que algún familiar ya no desempeña, estableciendo una cadena hereditaria. Cuando no es el caso, la petición de un nuevo miembro se resuelve al interior del grupo, tomando en consideración la forma de vida del individuo dentro de la sociedad. Una vez dentro del grupo, se establece un compromiso no solo con el Cristo Aparecido, sino también con el grupo del Reto.



Fig. 7. El Reto, Totolapan, Morelos, México. Foto Gabriel Rocha

El compromiso religioso está presente en los miembros del Reto ya que, antes de iniciar la representación el grupo asiste a la iglesia para recibir la bendición del sacerdote y se asumen varias obligaciones de manera personal con el Cristo Aparecido: una de ellas tiene que ver con danzar los cuatro días que dura la feria, independientemente de la manda que cada uno establece con el santo. Otro es el compromiso de pertenencia

con el grupo: la promesa puede durar el tiempo que cada uno defina y solo cuando se cumpla el tiempo pactado se deja de participar en el Reto. El incumplimiento se solicita en primera instancia al Cristo Aparecido, posteriormente al comité ya la grupo.

La estructura organizativa está representada por el comité y se define entre los miembros reconocidos de la comunidad, que tienen o han tenido relación con la representación; su función primordial es la de coordinar actividades y eventos que estén relacionados ya sea previos o durante la representación; por ello, los miembros del comité son los encargados de dirimir algún problema entre los participantes y la comunidad, estableciendo normas y reglas que se involucran en este evento. Además, para que se pueda cumplir con los objetivos, existe una relación muy estrecha con los mayordomos de la festividad del quinto viernes de cuaresma.

El ascenso dentro de la estructura en relación con los personajes depende no solo del tiempo que se tenga en el Reto, sino del interés, dedicación y capacidad para memorizar los diálogos y la responsabilidad que se tiene hacia la danza.

En la actualidad se ha conformado un grupo de niños que escenifica la obra, se integra por pequeños que en primer lugar les interesa participar, pueden o no ser miembros de una familia de tradición en el Reto. Esta condición surgió como propuesta de las autoridades municipales, mediante el director Cultural, apoyado por la comunidad; el objetivo que se argumenta se relaciona con la idea de que sea el semillero de futuros miembros del Reto, lo que favorecerá a la preservación de la tradición.

En relación con la vestimenta, cada uno de los participantes absorben el costo y la familia, cuando es el caso, se solidariza para que el integrante del Reto pueda cumplir con lo solicitado para el realce de la danza.

La definición del vestuario, como en otros casos, es un elemento que ha tenido influencias de acuerdo con los gustos del momento y los referentes del mundo exterior, por lo que no es un elemento estático y por lo tanto ha experimentado cambios, sin poder precisar actualmente cuál haya sido el modelo original, sin embargo, hay

elementos que se mantienen como es la definición de los colores para ambos bandos: azul para los cristianos y rojo para los moros, en las capas de unos y otros las imágenes correspondientes están presentes como la Virgen de Guadalupe, la Cruz y Jesucristo Crucificado. En la capas de los moros, resaltan los dragones, las serpientes o los diablos.



Fig, 8. Totolapan, Morelos, México. Foto Gabriel Rocha

La Obra

Los antecedentes de la obra, relacionados con los diálogos y la manera de hacer la representación no están documentados, ya que la historia ha sido transmitida de manera oral, por lo tanto no existe un elemento escrito que de fe de lo acontecido. Se tienen referencias desde 1931 de que se realizaban con la participación de la comunidad y era dirigida por personas de otras localidades.

Es en 1940 cuando el señor Porfirio Vivanco asume la dirección y la representación ; por ello, se hace con los diálogos escritos por él, basado en el libro de Carlo Magno de los Doce Pares de Francia, el cual sigue vigente hasta el momento; Vivanco fue la persona que le dio continuidad hasta 1968.

Su hijo, el señor Lauro Vivanco, quien participó en la obra y ha sido miembro importante de la comunidad, ha desempeñado diversos cargos en la estructura social, religiosa y política; también es el director desde 1989. Entre 1868 y 1980, la dirección fue asumidapor personas de otras comunidades.



Fig. 9. Totolapan, Morelos, México. Foto Gabriel Rocha

Como el evento principal es la fiesta del quinto mes de la cuaresma o la fiesta del Santo Aparecido, la plaza y el atrio se convierten en espacios donde se realizan las actividades:en la primera la presentación de los Doce Pares de Francia, representada por los niños o la presentación de algún entretenimiento para los asistentes ; se instalan puestos de venta de artesanías y comida de la región entre otros artículos; en el atrio, de mayor importancia por sus dimensiones y la condición religiosa este, se desarrollan varias actividades, inclusive al mismo tiempo; por ejemplo, las personas acuden libremente a visitar el Cristo, dispuesto para ser visitado , ya que para esos días fue cambiado de lugar que normalmente es en el altar. Se reciben las peregrinaciones que acuden de otras localidades y de otros Estados, se localizan las bandas invitadas y las locales que tocan indistintamente y de continuo durante el día y parte de la noche; también a los danzantes invitados que acuden para representar a los voladores

de Papantla, los Concheros y los de la danza azteca, así como a los coheteros que se instalan en la huerta del convento. Ahí se presenta la manifestación de los Doce Pares de Francia todos los días.

La Música

De la música, a pesar de ser un elemento fundamental en la realización de la danza, no existen datos ni investigaciones que puedan servir para conocer los orígenes y proceso que ha tenido durante los años que se han realizado las representaciones en la localidad.

Vivanco en una parte de su bibliografía (2013) nos dice" Desde los 8 años empecé a ver la danza y me di cuenta de que me gustaban, principalmente los toques originales, fue lo que me atrajo más. Antes era una música muy bonita, habían unos toque más bonitos".

En el caso de Totolapan, la música acompaña en todo momento a los actores, en el desarrollo de la representación que inicia con el recorrido por las calles hacia el zócalo y el atrio; la música engrandece las batallas, enaltece la presencia de la reina y sus damas, dramatiza la captura y la muerte y es solemne en el triunfo del bien sobre el mal.

El responsable que se considera un guía de la banda trajo la música del estado de México y actualmente a sus 80 años es el trompetista, que indica con los toques la entrada y salida de de la banda integrada por miembros de la comunidad.

La banda se compone generalmente por 14 músicos: tres trompetas, tres trombones, dos clarinetes, una tuba, un saxo, una torola, una tambora, unos platillos y el guía con su trompeta.

Así es como cada año se llevan a cabo la celebración del Cristo Aparecido, o la Fiesta del Quinto Viernes de Cuaresma, donde se presenta el Reto o Los Doce Pares de Francia.



Fig. 10. Iglesia y Convento , Totolapan, Morelos, México. Foto Gabriel Rocha



Fig. 11. Panorámica de Totolapan Morelos, México Foto de la autora.

Como dijimos, esta festividad representa para toda la comunidad el evento más importante del año, donde se renuevan las relaciones que identifican al colectivo con sus tradiciones y su fe religiosa, por lo que podemos decir que …. las tradiciones se mantienen vivas sólo cuando los pueblos lo deciden y su población las practica, pues el verdadero sentido de ellas se encuentra en el seno mismo de su comunidad.

Bibliografía

Alfaro, A. Vértiz J. (2016) *MOROS Y CRISTIANOS. Una batalla cósmica*. México, Libros de la Espiral, colección de Artes de México.

Flores, G. (2013) *Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan Morelos.* No 58 Testimonio Musical de México. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONSEJO Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Warman, A. (1972). *La Danza de Moros y Cristianos.* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985 2ª.

Catalá, D. (2012*). La fiesta de Moros y Cristianos: herencia cultural compartida entre España y América Latina, en* https://www.researchgate.net/publication/265906926_La_fiesta_de_Moros_y_Cristianos_herencia_cultural_compartida_entre_Espana_y_America_Latina. Consultado 8 de abril 2016.

Gómez, P. (1992) *Moros y Cristianos, indios y españoles. Esquema de la conquista del otro*, enhttp://pedrogomez.antropo.es/capitulos/1992-Moros-y-cristianos.Indios-y-espanoles.Esquema-de-la-conquista-del-otro.pdf. Consultado el 15 de abril 2016.

Hernández N. (2013) *Danza y movimiento, una propuesta desde la danza prehispánica*, en www.noemihernandezenriquez.blogspot.com. Consultado 23 de abril 2016

Lara, F. (1932) Danzar la historia. Moros y cristianos colonialismo interno, en *archivo. elfaro.net/Secciones/opinion/20070430/opinion6_20070430.asp.* Consultado 23 de mayo 2016.

Suárez. V. (2010) *Danza de Moros, Españoles y Tocotines. Xochitlán de Vicente Suárez Puebla, en*
http://terramestizomaniadanzasybailes.blogspot.mx, consultado 1º de abril 2016

Sobre la autora

Lucrecia Rubio Medina

Profesora de la Universidad Autónoma Metropolitana de México. Arquitecta: Master y Especialista de Gestión del Patrimonio Alicante España. Profesora investigadora de la UAM Xochimilco; Licenciatura y Maestría, directora de tesis de maestría sobre temas del Patrimonio. Ha impartido cursos de posgrado sobre temas de gestión del patrimonio en la Universidad de Alicante y Sancti Spíritus José Martí. Conferencias en Congresos Iberoamericanos de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales, Congresos de Conservación del Patrimonio y Patrimonio Cultural, Paisaje y Cultura. Congresos, Nacional e internacional; de las fiestas de Moros y cristianos. Encuentros Iberoamericanos de Gestión del Patrimonio. Coeditora de tres libros (dos de ellos Universidad de Alicante- Universidad Autónoma Metropolitana, otro en convenio con el estado de Campeche) compiladora de uno más de la serie de Gestión del Patrimonio con la Universidad Autónoma Metropolitana.

FORMAS DE ALTERIDAD EN LA TRADICIÓN MEXICANA DE MOROS Y CRISTIANOS[1]

BEATRIZ ARACIL VARÓN
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

RESUMEN

La representación anual en San Agustín Tlacotepec (Oaxaca) de dos tipos de danzas patronales, una de «moros» y otra de la conquista, supone el punto de partida, en este trabajo, para un recorrido cronológico por algunas de las etapas más significativas de incorporación de la tradición de «moros y cristianos» en el territorio mexicano. El objetivo es reflexionar en torno a quién es verdaderamente el «otro» en estas danzas: el infiel a combatir por el cristiano que danza en honor a su patrón o el invasor que impone dicha religión cristiana en unos pueblos con arraigadas creencias politeístas. En definitiva, se trata de ahondar en el significado de unas manifestaciones culturales que contribuyen a la comprensión del pasado y el presente de la comunidad, cuya identidad se reafirma a través de la tradición compartida.

1 El presente trabajo se inscribe en el proyecto I+D «Traza y figura de la danza en la larga Edad Media: corpus iconográfico, textual y etnográfico en la península ibérica y su proyección latinoamericana» (FFI2013-42939-P) y en las investigaciones del grupo LAiREM (2014 SGR 894).

Introducción

En San Agustín Tlacotepec (Oaxaca, México), las celebraciones en honor al santo patrón incluyen tanto una «danza de los moros», basada en el ciclo medieval de «los Doce Pares de Francia»[2], como una danza o «juego de la conquista», en el que se recrean con cierta fidelidad los hechos históricos que llevaron al triunfo de los españoles sobre el imperio azteca en 1521[3]. Al igual que ocurre en otras muchas regiones del país, nos encontramos con tradiciones relativamente recientes[4] que, sin embargo, constituyen formas de recuperación de un mismo tipo de danza, la de moros y cristianos, con un amplio recorrido histórico en México. En este caso, además, ambas danzas se ejecutan de forma similar, incluyendo desafíos, emboscadas y un baile de espadas que podría evocarnos a su vez los que todavía se realizan en algunas regiones de España[5].

Ahora bien, a pesar del origen común y de su similar forma de ejecución, las temáticas abordadas en ambos tipos de danza son esencialmente distintas. Como explicaba Arturo Warman en su todavía fundamental trabajo sobre *La danza de moros y cristianos* (1972), en México «la danza de moros y cristianos propiamente dicha ilustra la persistencia de los temas hispánicos [como el citado ciclo carolingio] introducidos a partir de la cultura de conquista» (Warman 1972: 143), de manera que su incorporación a la tradición indígena mexicana, realizada con una finalidad eminentemente didáctica moralizante, muestra «una pérdida del contexto histórico» que se traduce en «interpolaciones temáticas, geográficas e históricas y temporales»

2 Este argumento, objeto de estudio asimismo en otros capítulos del presente libro, fue ampliamente difundido en América gracias a las múltiples ediciones que circularon de la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, de Nicolás de Piamonte, entre los siglos XVI y XIX (ver, entre otros, Olea Montero 2011). Para una contextualización y análisis del tema en la tradición teatral mexicana actual, ver Massip 2015.

3 La representación se desarrolla a lo largo de dos días, finalizando con el tormento a Cuauhtémoc y la muerte de Moctezuma (ver Castro 2006: 87).

4 A propósito del «juego de la conquista», Castro ha explicado que «esta representación tiene su origen en el año de 1932, cuando el señor Isidro Sánchez, habitante de Tlacotepec, adquirió el libreto de la danza en las costas del estado vecino de Guerrero» (2006: 87).

5 En dicho baile, los danzantes se colocan en dos hileras (correspondientes a los dos bandos contrarios) y, al ritmo de músicas interpretadas por instrumentos de viento y percusión, cruzan sus espadas en parejas y a su vez en grupos de cuatro. Para observar la ejecución de una y otra danza, pueden consultarse los siguientes vídeos: https://www.youtube.com/watch?v=IsRwIzwnXPk y https://www.youtube.com/watch?v=xRDtQUAsjJ0

(143-144). En el caso del ciclo de la conquista, en cambio, «estamos ante una versión definitivamente mexicana, tanto en su tema como en su origen, creada aún dentro del período de contacto» (148)[6].

De esta primera distinción, se deriva un aspecto que puede resultar a su vez problemático: la *fiesta de moros y cristianos propiamente dicha*, al menos tal como la entendemos en España y más concretamente en la región levantina, es una representación teatral –en palabras de Domene Verdú– «de los elementos históricos que definen a un pueblo y aglutina a sus ciudadanos en unas raíces comunes. Por lo general, se sustenta en la representación de hechos históricos de carácter local o general, utilizados como fórmula para definir la identidad común de todos los habitantes del lugar» (2015: 20); sin embargo, en el caso mexicano, esta caracterización no se adecúa a la danza de moros, cuya temática es totalmente ajena (al menos aparentemente) a la propia realidad histórica y cultural, lo que provoca, como ya se ha señalado, errores e interpolaciones[7], y en último término podría conllevar la pérdida del elemento identitario inherente a la fiesta y/o de la buscada adhesión del grupo al bando cristiano vencedor.

Otra cuestión que cabría plantear, al menos por lo que se refiere a la danza de la conquista (tradición que sí ofrecería elementos de identidad en la medida en que recrea un pasado histórico común), sería la referida al sentido último de la fiesta como «lucha entre el bien y el mal» (Domene Verdú 2015: 35), antagonismo que se ha escenificado en todas las civilizaciones (incluidas las mesoamericanas), pero que ofrece difícil resolución para las comunidades indígenas ejecutoras de la danza en la

6 Esta distinción entre «danza de moros y cristianos» y «danza de la conquista» obliga a una reflexión sobre el término elegido para referirnos a todo ese «gran complejo de representaciones dancístico-teatrales» que se han desarrollado en México (y en otras muchas zonas geográficas) en las que dos grupos muestran un antagonismo basado «en la conquista, recuperación o defensa de un territorio» (Jáuregui y Bonfiglioli 1996: 10, 12) y sobre la influencia de la danza europea de moros y cristianos en dichas representaciones. Sin entrar como debiera en la reflexión, sí debo aclarar la elección terminológica de este trabajo advirtiendo que, si bien considero valiosa la aportación de Jáuregui y Bonfiglioli (1996: 10-15), quienes defienden el término «danza de conquista» como abarcador de todas estas representaciones y niegan que el ciclo de moros y cristianos sea «el antepasado por excelencia de las actuales danzas de conquista, de las que tan sólo es una de sus variantes» (12), por lo que respecta a las manifestaciones abordadas en las próximas páginas, me parece más oportuno aceptar su origen esencialmente europeo y asumir para su estudio la lectura historicista que llevó a Warman a definirlas como «danzas de moros y cristianos».

7 Son habituales en este sentido la deformación de los nombres de los personajes o las alusiones al propio contexto político-social.

medida en que deben identificarse a un tiempo con la realidad histórica del vencido y con la religión del vencedor.

Con el fin de ahondar en estas y otras problemáticas en torno a los conceptos de identidad y alteridad observables en distintas variantes de la tradición de moros y cristianos en el México actual, lo que propongo en el presente trabajo es un recorrido cronológico por algunas de las etapas más significativas de incorporación de dicha tradición en el territorio mexicano, con especial incidencia en el siglo XVI, que marca el inicio no solo de la propia tradición sino también de algunos de los elementos que la han caracterizado hasta la época contemporánea, y el siglo XIX, período determinante en el proceso de apropiación de la danza por parte de comunidades rurales indígenas con cambios significativos en la percepción de la misma.

1. Los inicios de la tradición de moros y cristianos en México: la cultura de los conquistadores

Narra Bernal Díaz en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que, cuando Cortés llegó a Coatzalcoalcos de camino a las Hibueras en 1524, los españoles le hicieron un «gran recibimiento (…) con arcos triunfales y ciertas emboscadas de cristianos e moros, y otros grandes regocijos e invenciones» (Díaz del Castillo 1992: CLXXIV, 712). El pasaje (citado por numerosos investigadores como la primera alusión a una representación de moros y cristianos en América) me parece significativo porque refleja el papel de esa «cultura de conquista inconsciente» que –en palabras de Warman– se convierte en «una declaración de unidad frente a un ambiente hostil; una reafirmación de la continuidad de las tradiciones originales; una reiteración del papel los conquistadores como parte del pueblo elegido, depositarios de una santa cruzada digna de la que realizaron sus antepasados» (1972: 77).

En efecto, el recibimiento a Cortés fue organizado por hombres que habían participado en la conquista de México y se lanzaban ahora a una nueva expedición cuya finalidad no era solo el castigo de una rebelión (la de Cristóbal de Olid) sino también la conquista de nuevas tierras que podrían igualar en grandeza a la propia

Tenochtitlan[8], de manera que las escaramuzas entre «cristianos e moros» incorporadas a los festejos, en cuanto simulacros de los posibles enfrentamientos con un «otro» que debía ser sometido y cristianizado, cumplieron una función muy similar a las que aparecen consignadas en textos como la *Relación de los hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, donde, al describir la vida de frontera con los nazaríes por parte de dicho noble, se hace referencia a una invención representada en 1463 en la que «se acordaron dozientos cavalleros de los más principales y mejor arreados de su casa e de la çibdad de Jahén, la meitad de los cuales fueron en ábito morisco, de barbas postizas, e los otros christianos»[9].

La introducción de la tradición de moros y cristianos en este contexto, es decir, como parte de una cultura de conquista que reafirma la identidad del grupo y su enfrentamiento (militar y religioso) con el otro, implica una visión del indígena americano a partir de los parámetros definidores de los musulmanes de la península gracias a un proceso de asimilación por el cual, además, el indígena va a ir adquiriendo ese mismo «dispositivo atracción/repulsión conformador de la alteridad» que encontramos en las fiestas de moros y cristianos de la península desde su surgimiento (Albert-Llorca y González Alcantud 2003: 12-13). La ambivalencia se observa de forma más clara cuando el indígena sustituye de forma efectiva al moro, esto es, en los festejos que representan la conquista de México, ciclo que en definitiva, como señala Warman, muestra también «un enfrentamiento entre herejes y cristianos» (1972: 148), pero en el que pronto encontramos el orgullo de representar a los líderes del bando contrario[10]. Así, por ejemplo, como parte de los acontecimientos que llevaron a la famosa conspiración de

8 Escribe Cortés en su Quinta relación: «tengo noticia de muy grandes y ricas provincias y de grandes señores en ellas de mucha manera y servicio, en especial de una que llaman Hueytapalan (…). Y désta hay tan grandes nuevas que es cosa de admiración lo que della se dice, que aunque falten los dos tercios, hace mucha ventaja a la de Méssico en riqueza e iguálala en grandeza de pueblos y multitud de gente y policía della» (Cortés 1993: 626).

9 En dicha invención, el noble que encarna al rey de Marruecos reta al Condestable, moros y cristianos se enfrentan en un juego de cañas y los moros vencidos reniegan de su fe y se bautizan (*Relación de los hechos* 2001: 85-87).

10 Al modo de la escaramuza organizada en Granada en 1562, en la que Luis Hurtado de Mendoza participó en el papel de jefe morisco (ver Brisset 1988: 319-320). Esta costumbre se trasladó a la Nueva España durante el período colonial, como se muestra en los festejos llevados a cabo en Chilapa (Guerrero) en 1791 con motivo de la coronación de Carlos IV: «Para dar principio a las fiestas reales, la noche del dos del corriente [mes de febrero] fue el desafío de Cristianos y Moros, vestidos gallardamente y con la mayor propiedad. El capitán don Juan Navarro que hizo de maestre de campo y el subteniente don Manuel Castrejón de gran turco, ambos de estas milicias, desempeñaron a toda satisfacción el paseo» (Ariza Acevedo 1990: 29-30).

Martín Cortés, Segundo Marqués del Valle (1566),

> se hizo un sarao, en el cual le representaron el recibimiento que el emperador Motecuhzuma, con toda su corte, hizo a su padre el capitán don Fernando Cortés, vistiéndose Alonso de Ávila a la usanza de los indios y fingiendo la persona del rey indio, con un sartal de flores […] y echándoselo al cuello al marqués le abrazó, como antes había pasado entre indios y castellanos (Torquemada Libro V, cap. XVIII 1979: II, 390).

La fidelidad en el tratamiento de la materia histórica y la calidad de los protagonistas de este festejo marcan una actitud ante el imperio sometido claramente diferenciada ya en los herederos de los conquistadores, que contrasta a su vez con la imagen del indígena que se va forjando en la península en escenificaciones llevadas a cabo por esos mismos años, como la consignada en 1571 a propósito de la recepción de los duques de Alcalá y el marqués de Tarifa en Alcalá de los Gazules. Como parte de los festejos organizados para dicha recepción, se ofreció una «muy gentil máscara de a caballo» que inició «un truhán cantando en verso la prisión de Montezuma de cuya representación era la máscara que se hacía» en la que, según el anónimo cronista,

> estaban mas de duzientos onbres encamisados y tocados como yndios en el rincón de la plaza de palacio, donde estaba una tienda muy pintada que representaba la casa de montezuma, y él dentro con sus cazíques coronados.
>
> Allí llegó un Embajador de parte del Capitán General don Hernando Cortés, y sobre muchas demandas y respuestas, vino con ocho caballos y algunos soldados y salió gran moltitud de yndios con montezuma y sus caziques, retrayéndose unas veces los yndios y otras los christianos con gran grita y alarido de los yndios, hasta que algunos de los christianos dispararon el artillería, cuyo fuego puso tanto temor en los yndios, que se desbarataron, y fue preso montezuma, y subiéronle á lás ancas del caballo del marques y asi andubieron dando carreras delante de palazo veynte de caballo con hachas en las manos y bestidos de muy buena mascara, y asi se acabó la fiesta (cit. en Alenda 1903: 82).

En efecto, aunque el exotismo de la conquista americana justificó probablemente en esta ocasión la elección del asunto de la mascarada (que precedió a su vez a un juego de cañas entre «caballeros cristianos» y moros), no observamos la elección de una figura socialmente destacada para el papel de Moctezuma y, lo que es más significativo, el hecho histórico (probablemente desconocido para sus ejecutantes) se

modifica aquí para convertirse en el enfrentamiento habitual entre cristianos e infieles con la derrota de estos últimos.

2. Incorporación del festejo al contexto indígena: la puesta en escena de **La conquista de Jerusalén**

El proceso de cristianización de la población nativa, llevado a cabo por las órdenes mendicantes desde la llegada a tierras mexicanas de las primeras misiones franciscanas (1523-1524), supone a su vez el traslado de la tradición de moros y cristianos a ese nuevo contexto como un efectivo método de aculturación que forma parte del denominado «teatro evangelizador»[11]. El primer rasgo distintivo (y paradójico) de este traslado es que los indígenas que participan en estas representaciones no deben verse a sí mismos como el «otro» a combatir sino reafirmar su nueva condición de cristianos, pero, al mismo tiempo, no hay duda de que dichas puestas en escena evocan, de forma más o menos explícita, la propia conquista de México.

Un caso paradigmático en este sentido es la representación de *La conquista de Jerusalén* que tuvo lugar en Tlaxcala el día del Corpus Christi de 1539, de la que fray Toribio Motolinía ofrece una amplia descripción en su *Historia de los Indios de la Nueva España*. Ideado como simulacro de una gran batalla interrumpida por los parlamentos de sus protagonistas, el espectáculo se presentó en la plaza de la ciudad, que estaba acabándose por esos años[12] y los actores fueron en su totalidad indios –según Motolinía– señores y principales. Con un argumento acorde al espíritu de cruzada que alimentaba la lucha contra el Turco en el Mediterráneo[13], la obra presentó al ejército español, capitaneado por don Antonio Pimentel (conde de Benavente, a

11 El teatro misionero o evangelizador abarcó aquellas «representaciones teatrales organizadas por los religiosos para los indios exclusivamente, en las cuales eran actores ellos mismos, y que se escribieron en su propia lengua» (Ricard 1986: 304); la realización de dichas representaciones tenía como modelo la tradición temática y escénica medieval, pero también se incorporaron algunos elementos propiamente indígenas como los decorados naturales o los disfraces zoomórficos.

12 Para su realización, se construyeron expresamente las torres donde debían ubicarse los ejércitos participantes, desarrollándose los combates en el amplio espacio libre entre dichas torres. Sobre esta re-significación del espacio público que está funcionando en la puesta en escena, es de gran interés García Gutiérrez 2013.

13 El propio Motolinía explica que los tlaxcaltecas «determinaron de representar la conquista de Jerusalén, el cual pronóstico cumpla Dios en nuestros días» (1985: 203).

quien Motolinía dedicó su *Historia*), y al ejército de Nueva España, capitaneado por el virrey don Antonio de Mendoza, poniendo cerco a Jerusalén, cuyo Sultán era Hernán Cortés[14]. El ejército español y el náhuatl se enfrentaron a los «moros y judíos"» que se habían apoderado de Tierra Santa en cuatro ataques sucesivos. En el primero salieron airosos tanto españoles como nahuales, pero los moros recibieron ayuda y los ejércitos cristianos fueron derrotados en la segunda batalla. Ambos escribieron al Emperador Carlos I para que acudiera en su auxilio, produciéndose entonces una tercera escaramuza que no resultó suficiente para rendir al enemigo. Por último, el Emperador envió una carta al Papa rogándole que lo tuviera presente en sus oraciones. Sendos ángeles se aparecieron entonces al ejército español y al náhuatl y estos, encabezados por Santiago y San Hipólito respectivamente, realizaron una última ofensiva junto a su Emperador con la que consiguieron vencer al ejército moro. La representación finalizó con el bautismo de los moros convertidos, que eran en realidad indios adultos bautizados por un misionero.

Dejando a un lado las implicaciones político-ideológicas que una pieza con dicho argumento pudo tener en el contexto tlaxcalteca de esos años (ver Aracil 1999a: 450-496), lo que me interesa destacar ahora es que, transcurridos apenas quince años de labor misionera en la zona, el anónimo autor de la pieza (sin duda uno de los franciscanos del convento de Tlaxcala, tal vez el propio Motolinía) presenta al ejército indígena como parte fundamental del bando vencedor: con tlaxcaltecas y mexicanos en la vanguardia, a los que siguen «huaxtecas, zempoaltecas, mixtecas» y otros; dicho ejército es capitaneado por el Virrey de la Nueva España, poniéndose al servicio del propio Carlos V en esa cruzada imaginaria en la que, a pesar de ser «cristianos nuevos», los naturales son colocados en pie de igualdad a los españoles.

Ahora bien, por otro lado, la escenificación pone ante los ojos del público indígena el que es sin duda el principal argumento para la conversión al cristianismo: el poder del

14 Aunque la descripción es ambigua al respecto, lo más probable es que, como para el resto de los personajes que intervinieron, se tratara de un actor nativo encarnando el papel del conquistador y no del propio Cortés. En cualquier caso, la aparición del capitán extremeño como jefe del bando infiel nos lleva, por un lado, a la costumbre ya señalada de elegir a personajes destacados para estos papeles y, por otro, al propio contexto socio-político en el que se desarrolla la representación (ver Aracil 1999a: 484-496).

«verdadero» Dios[15]. En efecto, es solo la voluntad de Dios la que (tras varios intentos fallidos) permite el triunfo de los ejércitos cristianos; y este Dios todopoderoso que vence a los infieles les ofrece su perdón:

> Si Dios mirase a vuestras maldades y pecados y no a su gran misericordia –explica el Arcángel San Miguel–, ya os habría puesto en el profundo infierno, y la tierra se hubiera abierto y tragádoos vivos. Pero, porque habéis tenido reverencia a los lugares santos quiere usar con vosotros su misericordia y esperaros a penitencia, si de todo corazón a Él os convertís (Motolinía 1985: 211).

El paralelismo con la conquista del territorio mexicano es evidente, de manera que los tlaxcaltecas allí presentes pudieron ver en el triunfo cristiano y en la conversión de los «moros y judíos» de Jerusalén su propio pasado reciente como «enemigos de la fe» alumbrados finalmente por la Verdad[16]; al mismo tiempo, la representación remite a una realidad inmediata: la conversión de los infieles de la obra da pie al bautismo real de «muchos Turcos o Indios adultos que de industria tenían para bautizar, y allí públicamente demandaron el bautismo al Papa» (Motolinía 1985: 213), ejemplo moralizante, en el contexto de una difícil cristianización todavía en proceso, que define al indígena como un infiel convertido, esto es, que lo coloca en el bando de los vencidos.

Todavía cabe, sin embargo, una reflexión más sobre este ambiguo proceso de identificaciones en la pieza: aunque formara parte de la memoria reciente, en la puesta en escena de *La conquista de Jerusalén* se elude cualquier referencia a la derrota tlaxcalteca contra Cortés y, en cambio, se recuerda la alianza posterior contra México-Tenochtitlan: en los decisivos momentos que preceden a la batalla final contra el Moro, el ángel anuncia al ejército náhuatl la intervención de San Hipólito, «en cuyo día los Españoles con vosotros los Tlaxcaltecas ganásteis a México» (Motolinía 1985: 210).

15 Ya en el coloquio que mantuvieron los Doce primeros franciscanos con los sabios aztecas en 1524, el principal argumento de los misioneros fue que «sus dioses no pudieron librarlos de las manos de los españoles, porque [éstos] eran siervos del verdadero Dios Todopoderoso y los ayudó» (León-Portilla 1986: 76).

16 En la obra, el Soldán Moro concluye tras su fracaso definitivo: «Hasta aquí pensábamos que peleábamos con hombres, y ahora vemos que peleamos con Dios y con sus santos ángeles. ¿Quién les podrá resistir?», y escribe al Emperador: «yo conozco que todo el mundo debe obedecer a Dios, y a ti que eres su capitán en la tierra» (Motolinía 1985: 212).

La obra constituye así uno de los muchos eslabones en la construcción de una versión de la historia tlaxcalteca que perviviría durante siglos: la de un pueblo valeroso que, solo convencido por la nueva fe, se alía con los cristianos para derrotar al imperio que lo sojuzgaba (Gibson 1954); una versión avalada por los numerosos privilegios obtenidos por parte de la Corona española que, de facto, coloca a las cuatro cabeceras tlaxcaltecas en el bando de los vencedores.

El hecho de que, en una misma representación y en fecha tan temprana, se puedan observar diversas posibles formas de identificación de la población nativa con los grupos en conflicto que estructuran la tradición de moros y cristianos me parece sumamente interesante, sobre todo porque, a partir de las décadas siguientes, vamos a encontrar el desarrollo de estas propuestas en modelos propiamente mexicanos como las «danzas de chichimecas»[17], cuyo origen y difusión se debió en buena medida al interés de los misioneros por reafirmar, a través de sencillas de escenificaciones, la adhesión de la comunidad indígena a la religión cristiana y al dominio español, pero en las que también se pudo subvertir ese mensaje, sobre todo a través de la incorporación del elemento burlesco[18], con un progresivo deterioro de la distinción inicial entre el *indígena cristiano*, defensor del poder establecido junto al español, y el *indígena chichimeca*, enemigo de la Cristiandad al que es necesario combatir[19].

17 Sobre estas danzas, ver Aracil 1999a: 496-501. Un interesante análisis de algunas danzas de chichimecas contemporáneas es el de Bonfiglioni en Jáuregui y Bonfiglioli 1996: 91-115.

18 Un ejemplo de ello es la danza representada en Tetitlán (Nayarit), el 31 de enero de 1587, con motivo de la visita del provincial franciscano Alonso Ponce, en la que «salieron muchos indios de a pie y de a caballo a recibirle, y casi todos llevaban en las manos hachones encendidos de paja (…); salieron asimismo muchos indios de a pie en traje de chichimecas dando gritos y alaridos (…), otros salieron danzando como españoles y otros enmascarados haciendo meneos y visajes muy vistosos y de reír» (Ciudad Real, 1993: II, 123).

19 Lo importante en estas danzas era la vistosidad de los atuendos, la habilidad de los participantes y el elemento lúdico; por otro lado, como nuevo «infiel» a combatir, el chichimeca adquirió también un significado ambivalente, que no escondía la admiración. Ello favoreció su presencia como personaje caracterizador de lo propiamente mexicano en fiestas urbanas organizadas por los españoles durante el período colonial, como ocurrió en los festejos organizados por la Compañía de Jesús con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola en 1610, en cuyo paseo, el Imperio mexicano salió representado por «cantidad de indios a lo chichimeco, embijados, con arco y flechas; seguíanse en hermosísimos caballos los grandes de la corte de Montezuma que, vestidos a su usanza, de ricas telas, llevaban sembradas las tiaras de joyas y perlas. Detrás destos venía el Emperador mexicano en caballo blanco» (doc. en Alonso Asenjo 2007).

3. El papel del idólatra en las danzas sobre la conquista de México a partir del siglo XIX

Por lo que respecta a las representaciones escénicas de la conquista de México (incorporadas rápidamente, como hemos visto, a los festejos del grupo español), está resultando difícil avalar con documentación la hipótesis (bastante probable, por otro lado) defendida por autores como Arturo Warman (1972: 148-149) sobre su traslado al contexto indígena durante el período colonial. Sí es posible afirmar, en cambio, que es en el siglo XIX en el que se acelera el proceso de conformación en este ámbito de la «danza de la conquista» como parte de una tradición popular heredera de la de moros y cristianos.

En algún trabajo anterior (Aracil 1999b: 79-82), he planteado ya cómo los cambios políticos, sociales y culturales del México independiente debieron favorecer la recuperación del tema de la conquista en diversas zonas rurales como parte de unos festejos que sirvieron como medio eficaz de exaltación de la religión cristiana en el seno de la comunidad indígena, de manera que su pervivencia durante la primera mitad del siglo XX puede entenderse como continuidad de valores conservadores que se manifiestan a través de una serie de rasgos comunes a la mayoría de las variantes: su celebración en honor al santo patrono; la imagen que se ofrece de la conquista como un hecho glorioso que permitió a los indígenas conocer las «verdades» del cristianismo; la configuración de estas piezas en torno a la estructura propia de todas las representaciones de moros y cristianos (embajadas, desafíos y enfrentamientos entre cristianos e infieles) para finalizar (al menos en la mayoría de los casos) con la sumisión y el bautismo de Moctezuma; y, por último, la presentación de vencedores y vencidos como personajes heroicos, lo que permite una mayor identificación de la comunidad indígena con su pasado histórico.

Ahora bien, dado que estas danzas no celebran el triunfo de los españoles sino la conversión de los indios (su ingreso en la comunidad cristiana), actores y público no ven al otro en el infiel vencido sino en el español invasor, lo que provoca algunas ambigüedades interpretativas. Pongo como ejemplo una danza de la conquista que se

representó con texto (primero en náhuatl y más tarde en castellano) al menos hasta la década de los 50 del siglo XX: la *Danza de la Gran Conquista* de Xicotepec (Puebla).

La obra comienza con un largo poema, interrumpido por la música y el baile, en el que se invita a Moctezuma a buscar «la verdad del mensaje de Dios Padre» (McAfee 1952: 247)[20] y se elogia al «valiente guerrero» Hernán Cortés que trae «la luz de la Santa Fe Católica» (250-251). El diálogo siguiente prueba la amistad entre Moctezuma y Cortés, quien se reconoce enviado del emperador Carlos V y logra convencer al monarca azteca para que se bautice. Tras dicho bautismo, sin embargo, «uno de los señores del rey Moctezuma, llamado Cuauhtémoc, se opone a la fe» (264) y se enfrenta a Cortés, iniciando una guerra que se resolverá con el triunfo de los españoles gracias al apoyo del Dios cristiano. Moctezuma reconoce el poder de Dios; Cuauhtémoc muere y va al infierno.

Como vemos, la representación altera algunos datos históricos para acentuar la diferente actitud frente a los conquistadores españoles: la sumisión representada por Moctezuma y el enfrentamiento encarnado por Cuauhtémoc. La postura que prevalece es la primera, mientras que Cuauhtémoc sufre el castigo del infierno (McAfee 1952: 272). Cabe matizar, sin embargo, que la gloriosa muerte en batalla y algunos parlamentos de este personaje permitirían suponer asimismo una adhesión hacia el héroe vencido. Cito el pasaje previo a la batalla:

> Emperador Moctezuma, Gran Señor Monarca, así eres llamado aquí en la tierra llamada América. Pero impropiamente eres llamado así ahora que no llevas ya la corona, que has perdido el valor, o tienes miedo (...) [Los españoles] han venido a burlarse de ti (...). Tú no tienes valor, pero yo sí, y les haré la guerra (...). No quiero que el honor de nuestros dioses se reduzca a nada (264-267).

La identificación con los personajes indígenas puede llevar a su vez a modificaciones más radicales de los hechos históricos: en una de las versiones de la «danza de la pluma» oaxaqueña, la presenciada por J.F. Loubat en Cuilapan (Oaxaca) el 27 de febrero de

20 El texto recuperado por McAfee aparece en náhuatl y con traducción al inglés. En el presente trabajo, traslado los pasajes al castellano.

1900, se producen varios enfrentamientos militares entre Moctezuma y Cortés y, lo que podría resultar más sorprendente, en el último de ellos el monarca indígena derrota al conquistador, dándole después la libertad (Loubat 1902: 261). Esta imagen de Moctezuma perdonando a Cortés, que tal vez invierte –como ha propuesto Wachtel– lo acontecido realmente entre Cortés y Cuauhtémoc tras el cerco a Tenochtitlan (1976: 84), transforma al vencido en vencedor (caso curioso pero no único en este tipo de danzas), pudiendo ser interpretada por el público indígena no solo como lo que hubiera debido ocurrir en el pasado sino también como un triunfo del oprimido sobre el opresor proyectado en un presente-futuro[21].

No añadiré más ejemplos a los citados porque me parecen suficientes para plantear la pregunta en torno a quién es verdaderamente el «otro» en las danzas de la conquista, esto es, a la posibilidad de que la buscada identificación con el infiel vencido que se convierte a la fe cristiana se haya ido transformando en una reivindicación del propio pasado prehispánico y en un rechazo al proceso de aculturación sufrido durante siglos por la población nativa.

Una reflexión final sobre la tradición de moros y cristianos hoy: el ejemplo de San Agustín Tlacotepec

Como ya advirtió Warman, muchas de las danzas de la conquista representadas en México durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX han perdido su parte dialogada para permanecer solamente en su forma coreográfica, incluso sin desarrollo argumental. En algunos casos, esas coreografías han sido recuperadas en fechas relativamente recientes con fines turísticos y/o culturales, como parece haber ocurrido en la citada población de Xicotepec, donde la danza es bailada en el espacio de un centro ceremonial prehispánico como parte de un proyecto de recuperación de la cultura autóctona[22].

21 Sobre diversos finales en «danzas de la pluma» contemporáneas y su posible interpretación, es de interés el trabajo de Demetrio Brisset en Jáuregui y Bonfiglioli 1996: 69-90.

22 Es ilustrativo al respecto el siguiente vídeo explicativo de la danza ejecutada en el espacio arqueológico de la Xochipila: https://www.youtube.com/watch?v=l92uVo9Oyq8&ebc=ANyPxKr2O0lmEXW4D82DHP7p-R7K1uSczTJwqoWdGp2_SS4GISh1o0TRW_8l2dh5WOr0wqmVVlqscN1ffAUjCmDZPohXFYJ5ag&nohtml5=False

Por otro lado, en lugares como San Agustín Tlacotepec, donde han decidido recuperar la estructura propia de la tradición de moros y cristianos, el sentido religioso ha quedado subordinado –como advierte Karina Castro– a la principal intención de la danza que es la «búsqueda de la identidad comunitaria» (Castro 2006: 89); así, de manera semejante a lo ocurrido en tierras valencianas, «el hecho de integrar la danza dentro de la fiesta patronal constituye un acto de regulación de las relaciones sociales en la comunidad» (90). En palabras de Castro, aunque «es evidente que la religión católica continúa siendo un factor fundamental en la vida de las comunidades indígenas y mestizas» (91), las danzas de la conquista al modo de la representada en San Agustín son «un medio de expresión para las comunidades indígenas que aún desean mostrar su cultura y su punto de vista respecto a un hecho que fue trascendental en la historia de México, así como asegurar y preservar una identidad colectiva» (91).

¿Qué se celebra, entonces, hoy a través de una danza de la conquista como la de Tlacotepec? En una breve reseña aparecida en el diario *Despertar de Oaxaca*, el responsable de dicha danza, Irineo Sánchez Chávez, explicaba que esta «representa el encuentro de dos mundos, el europeo y el americano» (en Cruz 2016). Dicha afirmación no deja de reflejar la postura oficial mexicana ante el proceso de descubrimiento y conquista, al menos desde que la delegación elegida a nivel nacional para organizar el V Centenario del 92 (con Miguel León-Portilla a la cabeza) acuñara la fórmula finalmente elegida para dicho evento: «encuentro de dos mundos». Sin embargo, me inclino a pensar que hay además, como advierte Castro, un «punto de vista», sobre este encuentro que probablemente no difiera demasiado del expresado hace medio siglo a Barbara Bode a propósito del *Baile de la Conquista* de Quesaltenango (Guatemala), cuando los indígenas Francisco Javier García y Abraham Colop Robles explicaron que la representación anual de la conquista del Reino Quiché se realizaba

> como un merecido tributo a la resistencia que los antepasados hicieron al invasor y como una demostración del concepto cabal y elevado que tenían de la autonomía de su Nación... Con todo, no se niega que la acción deje de constituir un glorioso hecho de armas para España (en Correa et al. 1961: 232).

En definitiva, la identificación de la comunidad con la heroica resistencia del vencido sigue siendo un aspecto importante de la danza de la conquista que ha influido en su recuperación y continuidad en poblaciones como San Agustín Tlacotepec. Pero, ¿por qué se ha rescatado también una historia ajena al pasado americano como la de Carlomagno?, ¿con quién se identifica realmente la comunidad en esta danza y quién juega el papel del «otro» en la misma? Al preguntarle por lo que representa la «danza de los moros», una danzante de Tlacotepec explicaba:

> Si se dan cuenta, están dos grupos, los blancos y los rojos. Los blancos son los cristianos y los rojos son turcos, dirigidos por el almirante Balán. Esto representa cuando el cristianismo está en pleno apogeo [y] llega Carlomagno con sus doce Pares de Francia a tratar de cristianizar a los turcos. Sin embargo, pues se arma el pleito, por decirlo así, ya que el almirante Balán y su compañía tenían sus propios ídolos y estaban muy apegados a estos ídolos, por lo tanto rechazan a los cristianos, los ven como enemigos, y por eso es que se empieza a armar la guerra[23].

En mi opinión, resulta evidente el paralelismo entre esta versión de la historia de Carlomagno y la de la propia conquista de México, tal como aparece en numerosas danzas, donde –como ya se ha señalado– el motivo del enfrentamiento bélico es religioso. Con ciertas matizaciones, la problemática se encuentra ya en el texto original de Nicolás de Piamonte, en el que, en efecto, Carlomagno (que simboliza la expansión del cristianismo) ataca a Balán porque este se niega a abandonar a sus ídolos. Es cierto que Carlomagno no llega por su propia voluntad a tierras de Alejandría (como sí lo hará Cortés a Tenochtitlan): Fierabrás, hijo de Balán, reta a los caballeros cristianos y, una vez que ha sido vencido por Oliveros, se convierte al cristianismo, pero Oliveros y otros caballeros son a su vez capturados, de manera que Carlomagno tiene la doble misión de liberar a sus hombres y cristianizar al almirante Balán (según los deseos de su propio hijo). Ahora bien, el diálogo entre Carlomagno y Balán refleja (tal como refiere la danzante de Tlacotepec) el intento del primero por convertir pacíficamente a su enemigo y la negativa de Balán, que adora a sus «dioses e ídolos» (es decir, es politeísta):

23 Testimonio oral disponible en https://www.youtube.com/watch?v=S-ZLN971mZM&ebc=ANyPxKr7OvhNfEuVez7yYvYUj9CG6HWQ-SrjmIEyLxjtDQRls4QRDDiIRjpOCMgW6NcFd8T2f8I8yu8hYdfWSBSoDJ9_0-NuJQ

> …venido el almirante, le dijo [Carlomagno] de esta manera: Señor almirante, todas las criaturas racionales deben dar singular honra y alabanza a aquel que les dio el ser, conocimiento y vida; es justa cosa que se dé toda honra y reverencia al que hizo el Cielo y la Tierra, y todo lo que en ellos está, pues que es superior de todas las cosas criadas (…); por lo cual te ruego, que por la salud de tu alma quieras dejar tus engañosos dioses o ídolos, y creas en la santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, y que recibas el santo bautismo, como ha hecho tu hijo Fierabrás: y si esto haces, allende de salvar tu alma, librarás tu cuerpo de la muerte, y no perderás tus tierras ni tu hacienda, pues por amor de tu hijo Fierabrás te hago merced de todas ellas. Y el almirante le respondió, que en ninguna manera tal cosa haría (Piamonte 1907: 196)

La batalla contra el Turco en la representación de Tlacotepec puede interpretarse, entonces, como un equivalente a la invasión cristiana del territorio mexicano, durante la cual la población nativa politeísta intentó permanecer aferrada a sus creencias. Hay además algún otro paralelismo entre la *Historia del emperador Carlomagno* de Piamonte y diversas versiones de la danza de la conquista que favorecería esa identificación con el «infiel» en la recreación de los Doce Pares de Francia: si, en el texto del siglo XVI, Fierabrás encarna la conversión a la religión cristiana, con el consiguiente bautismo, y Balán la resistencia heroica que finaliza con la muerte, en buena parte de las danzas de la conquista (como la citada *Danza de la Gran Conquista* de Xicotepec), ambos papeles son asumidos respectivamente por Moctezuma y Cuauhtémoc, representantes, como ya se ha señalado, de las dos actitudes posibles ante el dominio de los españoles.

Un último apunte: en San Agustín Tlacotepec, la danza de moros y la de la conquista se han llegado a ejecutar unidas[24]. El encuentro entre ambos grupos de danzantes, que, según sus organizadores, ha servido a la cohesión comunitaria, puede entenderse asimismo como un acto simbólico que demuestra que, al fin y al cabo, la ejecución de la danza viene a representar en ambos casos (sea de forma real o alegórica) una misma historia según la cual el «otro» es al tiempo el infiel a combatir por el cristiano que danza en honor a su patrón y el invasor que impuso esa misma religión siglos atrás en unos pueblos con arraigadas creencias politeístas. En esta, como en otras muchas poblaciones

24 Así lo muestra un vídeo de marzo de 2015 en el que, según reza el título, se puede contemplar «La danza de los moros y la conquista bailando juntos [en Tlacotepec] por una sola causa» https://www.youtube.com/watch?v=C3VKqEVCXfg

mexicanas, representar a los cristianos frente a los turcos o a los españoles frente a los aztecas es, en definitiva, igualmente una forma de entender el pasado, y también el presente, de una comunidad que se reafirma a través de la tradición compartida.

Bibliografía citada

Albert-Llorca, Marlène y González Alcantud, José Antonio (2003). «Metáforas y laberintos de alteridad», en Albert-Llorca y González Alcantud (eds.), *Moros y cristianos: representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*, Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet»; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 9-21.

Alenda y Mira, Jenaro (1903). *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Rivadeneyra, vol. 1. Disponible en http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=16577

Alonso Asenjo, Julio (2007). «"No se podía haser más": Relaciones de las fiestas por la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier en México (1622) y Puebla (1623). Texto crítico, paleográfico y anotado», *TeatrEsco*, 2. Disponible en http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista2/Relaciones_de_fiestas_en_Mexico_y_Puebla.pdf

Aracil, Beatriz (1999a). *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni.

Aracil, Beatriz (1999b). «La danza de la conquista en México: ¿recreación o reelaboración de la historia?», en Daniel Meyran (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 73-101.

Ariza Acevedo, Maclovio (1990). *El teatro de evangelización en Chilapa, Guerrero*, Chilpancingo, Universidad Autónoma de Guerrero.

Brisset, Demetrio E. (1988). *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en http://eprints.ucm.es/12540/1/T14723.pdf

Castro Santana, Karina (2006). «El juego de la conquista de San Agustín Tlacotepec (Oaxaca, México)», en Beatriz Aracil y Mónica Ruiz (coord.), *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México*, monográfico de *América sin nombre*, 8 (octubre), pp. 86-92. Disponible en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5701/1/ASN_08_11.pdf

Ciudad Real, fray Antonio de (O.F.M.) (1993). *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las*

muchas que sucedieron al Padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes, ed. de Josefina Quintana y Víctor M. Castillo Ferreras, México, UNAM, 2 vols.

Correa, Gustavo et al. (1961). *The native Theatre in Middle America*, New Orleans, Middle American reserch Institute de Tulane University.

Cortés, Hernán (1993). *Cartas de relación*, ed. Ángel Delgado Gómez, Madrid, Castalia.

Cruz, Nicolás (2016). «Danza de la Conquista, una tradición de décadas», *Despertar de Oaxaca*, 8 marzo. Disponible en http://despertardeoaxaca.com/danza-de-la-conquista-una-tradicion-de-decadas/

Díaz del Castillo, Bernal (1992). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Madrid, Planeta.

Domene Verdú, José Fernando (2015). *Las fiestas de moros y cristianos*. Alicante, Publicacions Universitat d'Alacant.

García Gutiérrez, Óscar Armando (2013). «México y Tlaxcala (1539): escenificaciones imperiales de la Conquista», en *La metrópoli como espectáculo: la Ciudad de México, escenario de las artes*, México, UNAM, pp. 83-108.

Gibson, Charles (1954). «Significación de la historia tlaxcalteca en el siglo XVI», *Historia mexicana*, III:4 (abril-junio), pp. 592-599. Disponible en http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/viewFile/542/433

Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo (1996). *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, Fondo de Cultura Económica.

León-Portilla, Miguel (ed.) (1986). *Coloquios y Doctrina cristiana con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española. Los Diálogos de 1524 según el texto de fray Bernardino de Sahagún (O.F.M.) y sus colaboradores*, México, UNAM.

Loubat, J.F. (ed.) (1902). «Letra de la "Danza de Pluma" de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la conquista de México», en *XII Congrès International des Américanistes* (Paris), reimpr. Nendeln, Kraus Reprint, 1968, pp. 221-261.

Massip, Francesc. (2015). «Los doce pares de Francia en el México de hoy: vasos

comunicantes con la teatralidad popular europea», en Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Visor, 2015, pp. 19-53.

McAfee, Byron (ed.) (1952). «Danza de la Gran Conquista», *Tlalocan*, III:3, pp. 246-273.

Motolinía, fray Toribio de Benavente (O.F.M.) (1985). *Historia de los indios de Nueva España*, ed. de G. Baudot, Madrid, Castalia.

Olea Montero, Luis Humberto (2011). «La "Historia de Carlo Magno" en el desarrollo del romancero a la décima espinela», *Revista Chilena de Literatura*, 78 (Miscelánea virtual abril). Disponible en http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11021

Piamonte, Nicolás de. (1907). *Historia del emperador Carlo Magno… traducida por Nicolás de Piamonte*, París-México, Librería de la viuda de Ch. Bouret. Disponible en https://archive.org/details/historiadelemper00piam

Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor don Miguel Lucas, muy digno condestable de Castilla (2001), ed. de Juan Cuevas Mata, Juan del Arco Moya y José del Arco Moya, Jaén, Ayuntamiento de Jaén y Universidad de Jaén.

Ricard, Robert (1986). *La conquista espiritual de México*, México, FCE.

Torquemada, fray Juan de (O.F.M.) (1979). *Monarquía Indiana*, ed. de Miguel León-Portilla, México, UNAM.

Wachtel, Nathan (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza.

Warman, Arturo (1972). *La danza de moros y cristianos*, México, SEPSetentas.

Sobre la autora

Beatriz Aracil Varón

Profesora e investigadora de la Universidad de Alicante. Doctora en Filología Hispánica. Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante (España). Especialista en teatro hispanoamericano colonial, Crónica de Indias y novela y teatro históricos en América Latina. Entre sus publicaciones cabe destacar *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI* (Bulzoni, 1999) y "*Yo, don Hernando Cortés". Reflexiones en torno a la escritura cortesiana* (Iberoamericana, 2016). A la pervivencia de formas teatrales tradicionales en el contexto mexicano ha dedicado, además de diversos artículos, el volumen coordinado junto a Mónica Ruiz *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* (*América sin nombre*, 8, 2006; http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5692).

América del Norte: Estados Unidos de América

CONQUISTA, RECONQUISTA, DESCONQUISTA: IMAGINARIOS COLONIALES Y DESCOLONIALES A LO LARGO DEL CAMINO REAL DE TIERRA ADENTRO[1]

ENRIQUE R. LAMADRID

RESUMEN

La guerra de sangre y fuego de la conquista de México y Nuevo México se dramatiza y acompaña con un teatro popular de guerra, persuasión y evangelización. Las morismas, los autos y las danzas que la acompañan pronto fueron apropiados y mexicanizados. Las narrativas del poder se transforman en discursos indo-hispanos de sobrevivencia. La fotodocumentación etnográfica capta y descifra los momentos decisivos de descolonización en los festivales patronales a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, desde Zacatecas hasta Santa Fe. Actualmente, en sus plazas, la gente mestiza sigue imaginando y negociando su propia liberación, su propio destino y su lugar en el mundo.

.

1 Una versión en inglés de este ensayo aparecerá en un *festschrift* para honrar a un difunto y admirado colega e investigador de Santa Fe, Nuevo México. (*Cultural Convergence in New Mexico: Papers in Honor of Will Wroth.* Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2021). Un bosquejo preliminar de este estudio apareció en *Chronicles of the Trail,* 6 (1) (winter 2010), 7-15.



Foto 1. Santiago Matamoros y su gente. Jesús María (antes Jesús María de los Dolores), Aguascalientes, México, 2009. Fotografía de Miguel A. Gandert

1. La memoria cultural en la plaza

Los pueblos indígenas y mestizos del norte de México y Nuevo México han dramatizado sus luchas políticas y culturales en festivales y rituales durante más de cuatro siglos a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro. La conquista y reconquista, la resistencia y la capitulación son temas recurrentes en el patrimonio cultural inmaterial de esta vasta región. Los autos dramáticos con temas religiosos y militares, danzas rituales e incluso fiestas y desfiles cívicos[2] utilizan representaciones miméticas del yo y el otro cultural en relación con otros grupos, como cristianos, musulmanes y judíos, aztecas y comanches, españoles y angloamericanos. La alteridad, la hibridez y la identidad se negocian en la plaza y en la imaginación cultural. Para leer las narrativas y metáforas culturales más profundamente, debemos seguirlas más allá de los documentos de la historia y la literatura y entrar en la coreografía, el vestuario,

2 En este proyecto etnográfico, el término *fiesta* se refiere a los festivales tradicionales del calendario de santos patronales. Las fiestas cívicas son eventos promocionales organizados por municipalidades, gobiernos de estado y cámaras de comercio.

el ritual y el canto. La memoria colectiva es profunda en regiones marginales, en los márgenes del imperio, en donde los conquistadores son conquistados y el discurso del poder se convierte en un discurso de sobrevivencia. El conocimiento cultural indo-hispano tiene mucho que contribuir a la conversación global sobre los límites del imperio en nuestros tiempos.

2. Un inventario de rituales

Producto de una década de trabajo de campo en las fiestas, devociones y peregrinajes del Camino Real de Tierra Adentro, han surgido cinco tipos de celebraciones. En este ensayo, las dos primeras, las morismas y los matachines, se analizan en el contexto ritual de dos santos de la sección cinco, San Juan y Santiago.



Foto 2. San Juan en el sendero al Río Grande del Norte. Okeh Owingeh (antes San Juan Pueblo), Nuevo México, 2005. Fotografía de Miguel A. Gandert

2.1 Las morismas: teatro de la Reconquista

Documentado primero en Coatzacoalcos en el golfo de México en 1524 (Harris, 2000, 118), los primeros espectáculos de moros y cristianos en la Nueva España eran eventos conmemorativos con títulos como La conquista de Rodas (Ciudad de México, 1539) y La conquista de Jerusalén (Tlaxcala, 1939). En este, más de mil quinientos

guerreros tlaxcaltecas se alborozaron con el papel de soldados cristianos, que liberaban su "ciudad santa" de los invasores turcos que la habían ocupado. Las representaciones incluían animadas escaramuzas y arengas, y terminaban con escenas de conversión y bautizo. La intención propagandística era demostrar la hegemonía española, pero las interpretaban los indígenas como alegorías de liberación (Harris, 2000, 132-147).

Después de muchos meses de demora en el viaje de Zacatecas en 1598, la expedición colonizadora de don Juan de Oñate montó su propia versión de moros y cristianos dos veces en Nuevo México; después de cruzar el Río Grande cerca de El Paso del Norte en abril y otra vez en septiembre en el pueblo tewa San Juan Okeh Owingeh, la primera capital del reino (Pérez de Villagrá, 1992, p. 131, canto XIV versos 317-321; p. 150 canto XVI versos 100-116). Los espectadores indígenas se dieron cuenta de que las batallas simuladas no herían ni mataban y que los enemigos de España se aceptaban como hermanos si se arrepentían y se bautizaban (Foto 6).

En los próximos siglos, las morismas fueron apropiadas, ritualizadas y presentadas en las fiestas religiosas por las comunidades indígenas y mestizas como expresiones emergentes de resistencia y militancia cultural (Foto 1).

2.2 Los matachines: danza de la Reconquista de Nuevo México

La tradición mexicana de danzas moriscas dramatiza la interacción del cristianismo con las religiones autóctonas (Kurath, 1949) y es un componente clave de una "cultura de conquista" (Foster, 1960). Los historiadores culturales y los etnógrafos de danza han identificado tres estilos de matachines: La danza de la pluma, celebrada en las regiones centrales norteñas de México (Cohen, 1993); La danza de la flecha, más al norte, incluida la zona fronteriza hasta el pueblo de Tortugas, Nuevo México (Sklar, 2001), y La danza de la palma, de la sierra tarahumara de Chihuahua hasta el norte de Nuevo México (Rodríguez, 1996).

Los danzantes de los tres grupos incluyen doce o más matachines o espíritus militantes, que son los grotescos y enmascarados guardianes ancestrales llamados "viejos" o "abuelos", y la Malinche, la niña que representa a la primera conversa

cristiana. La danza de la pluma (Foto 3) se llama así por el plumero que llevan los danzantes. La danza de la flecha (Foto 15) debe su nombre al instrumento de percusión, que parece un arco y flecha. El vestuario de estas dos danzas incluye "nagüillas" de carrizo que marcan con un susurro el compás de los pasos.



Foto 3. **Danzantes de la pluma. Bracho, Zacatecas, México, 2008. Fotografía de Miguel A. Gandert**

Nombrada por los tridentes que llevan los danzantes, La danza de la palma incluye al "monarca", que se asocia con Moctezuma y también un "toro" personificado. El animal totémico de la España imperial se infantiliza como "torito" representado por un joven con cuero y cuernos, con palos como patas (Foto 14). Los "abuelos" y la Malinche persiguen, matan y capan al torito.

2.3 Las pastorelas: un ciclo navideño de autos tradicionales y contemporáneos

Llamados por el Arcángel San Miguel, un grupo de pastores camina para Belén en busca de la epifanía. Hacen su viaje metafórico por el camino de la vida, ayudados por ángeles y acosados por demonios. En una batalla cósmica, san Miguel vence al demonio, lo que les abre el camino. En estos autos, el "otro cultural" del judío

y su implícita contraparte indígena resisten y luego acogen al niño profeta que está destinado a ser el nuevo mesías.

2.4 Los comanches: conmemoraciones de las guerras comanches del siglo dieciocho

Este complejo ceremonial incluye danzas rituales miméticas en todos los pueblos indígenas y en muchas comunidades hispanas de Nuevo México, incluida la comunidad genízara[3] de Ranchos de Taos (Foto 4). Uno de los temas principales es la redención de los cautivos.



Foto 4. La rueda, baile de los cautivos, Ranchos de Taos, Nuevo México, 1995. Fotografía de Miguel A. Gandert

En el auto de Navidad también llamado Los comanches, un grupo perdido de comanches encuentra un pueblito donde se celebra el velorio de la noche buena. Los anfitriones cautelosos los invitan a entrar y dedican su baile al santo niño. Mientras bailan, se enamoran de él, lo toman cautivo e intentan huir, perseguidos por la gente (Lamadrid y Gandert, 2003) (Foto 11).

3 En Nuevo México, los genízaros son cautivos indígenas y sus descendientes, tomados de grupos enemigos, eran adoptados por familias nuevomexicanas, se aculturaban y ganaban su libertad (Gonzales y Lamadrid, 2019).

Además de la danza y los autos navideños al estilo comanche, un espectacular drama militar ecuestre emplea la misma estructura y trama que las obras de moros y cristianos para representar la derrota del jefe de guerra llamado Cuerno Verde en 1779, lo que abre la puerta a una resolución diplomática con los comanches (Foto 5).



Foto 5. La última batalla del jefe de guerra Cuerno Verde, Alcalde, Nuevo México, 1999.

Fotografía de Miguel A. Gandert

2.5 Las devociones: los santos del Camino Real

La constelación de santos del Camino Real refleja su historia cultural y religiosa. Las devociones marianas incluyen la de la Virgen de Guadalupe, el mayor recuerdo del viaje de la conciencia castiza a la mestiza Nuestra Señora de los Dolores. Las devociones a Cristo incluyen al Señor de Mapimí, víctima y protector contra los ataques de los indios, el Señor de Equipulas, crucificado en el árbol de la vida y Jesús Nazareno, atado y coronado de espinas en su pasión. En la frontera del norte, el Cristo doliente se convierte en un recuerdo de los sufrimientos y el heroísmo de la vida diaria en el desierto, una metáfora de la trascendencia y la sobrevivencia.

También es notable la emergencia de la popular devoción al milagroso Santo Niño de Atocha, que personifica la liberación de los moros en España y la independencia de México del yugo del Imperio español. La evangelización y la conquista son mediadas por san Juan y Santiago. San Francisco y san Antonio son los guardianes de las provincias misionarias franciscanas del norte. Y san Lorenzo es el protector y redentor de las guerras indígenas y de la gran rebelión de 1680, que devastó no solo a Nuevo México, sino también a toda la frontera del norte. Un gran complejo de costumbres devocionales incluye la ubicua Semana Santa y la Navidad, los festivales patronales y las procesiones y peregrinajes que unen un área geográfica del tamaño de Europa.

3. Estrategias de conquista: batallas de sangre y fuego versus un teatro de persuasión

El festival y el ritual son persistentes, pero jamás estáticos. Los cambios revelan la adaptación de la gente a nuevos ambientes humanos o físicos. Con el tiempo y la adaptación, hasta los invasores pueden hacerse autóctonos de un lugar. Las devociones a san Juan y Santiago que evolucionan son un ejemplo de ello.

Hacia el final del verano de 1598, se les ofreció comida y hospitalidad al estilo tewa a las familias exhaustas y agradecidas de la expedición de don Juan de Oñate en el pueblo de San Juan Okeh Owingeh, cerca de la confluencia del río Chama y el Río del Norte. Cuando don Juan nombró al pueblo San Juan de los Caballeros, los historiadores siempre han supuesto que fue un gesto de gratitud por la generosidad de los indígenas, que el poeta cronista Gaspar Pérez de Villagrá elogió en su poema épico *La verdadera historia de la conquista de la Nueva México*, publicado en Madrid en 1610 (p. 148, canto XVI, versos 16-18). El nombramiento de la primera capital de Nuevo México es en realidad parte de una devoción más grande al santo, que bautizó a Jesús y se convirtió en el primer ministro y mártir de la nueva religión de su primo hermano. Oñate y sus colonos eran miembros de la Cofradía de los Caballeros de San Juan, la cual trajeron al norte desde Zacatecas.

La primera fiesta del santo bautista se celebró el 24 de julio con un exuberante torneo del juego de cañas a caballo con lanzas de carrizo (Pérez de Villagrá, 1610, 143, canto XV, versos 180-192). En septiembre, después de levantar una iglesia provisional, celebraron con una obra ecuestre escrita por el capitán Farfán de los Godos, al estilo de los juegos ecuestres de los moros y cristianos. El guion no sobrevivió, pero una descripción de la producción se encuentra en el poema de Pérez de Villagrá. El poeta señaló que en presencia de una audiencia de indígenas asombrados, los caballos galopaban y las armas de fuego se disparaban. Más allá de la velocidad, la furia y la pólvora, la lección principal aprendida por los espectadores fue que por muy impresionantes que fuesen, los cañones y los arcabuces no causaron daño ninguno. Irónicamente, solo cuatro meses después, en el trágico sitio del pueblo queres de Ácoma en enero de 1599, centenares de guerreros atacaron sin temor a los soldados cristianos y cayeron frente al fuego mortífero de arcabuces y cañones.



Foto 6. Conversión del gran sultán, Chimayó, Nuevo México, 1993. Fotografía de Miguel A. Gandert

Cuatro siglos después, en las representaciones del siglo XX de moros y cristianos en Alcalde y Chimayó, Nuevo México, nadie muere ni es herido en la furiosa batalla con "cincuenta mil soldados" representados por veinte actores montados. El rey cristiano Alfonso rehúsa pagar un rescate por la cruz que los moros han robaron y la recupera, al igual que el alma del sultán, después de la batalla (Foto 6). El sultán ha tenido muchos nombres en esta máxima escena de fantasía cristiana celebrada a través de los siglos, incluidos Boabdil, Ozmán, Suleimán, Selim y, en nuestros propios tiempos, Saddam y Osama. El sultán acoge la cruz y ruega por piedad:

Cristiano, ya tu valor
me tiene a tus pies postrado,
te pido por vuestra cruz
y por tu Dios venerado,
que me des la libertad
que yo estoy desengañado,
que solo tu Dios es grande
Mahoma todo engaño[4].

Él se arrepiente, renuncia a Mahoma y es bienvenido como un nuevo converso al cristianismo. En las mentes de los colonizadores, el "transcrito oficial" se trata de la propagación de la fe. El "transcrito oculto" en las mentes de la audiencia indígena es más práctico: si se acogen a la cruz, sus vidas serían perdonadas (Scott, 1990).

Cuatro siglos después, en el siglo XX, las presentaciones de la morisma de Bracho, en Zacatecas, a dos mil kilómetros al sur en el mismo Camino Real, se celebra una actuación muy distinta de moros y cristianos. La Cofradía de la Degollación de San Juan Bautista en Zacatecas, que cuenta con más de quince mil miembros, hace su representación "a sangre y fuego," la metáfora para las campañas militares sin cuartel.

4 Este manuscrito de moros y cristianos fue recolectado y publicado por Aurora Lucero White-Lea en *Moros y Cristianos. Literary Folklore of the Hispanic Southwest* (San Antonio, Texas: The Naylor Company, 1953, pp. 107-112). Posteriormente, fue el guion principal usado para la producción comunitaria de Chimayó, Nuevo México. Las citas son de Enrique R. Lamadrid, Jack Loeffler, Miguel Gandert. *Tesoros del espíritu: A Portrait in Sound of Hispanic New Mexico* (p. 10). Albuquerque: Academia / El Norte Publications, 1994.

La presentación de la morisma dura tres días, con ocho mil participantes disfrazados y culmina el 28 de agosto, que es la celebración del martirio de san Juan. El voluminoso guion comienza con las arengas de Carlomagno, Rolando y los Doce Pares de Francia y termina ocho siglos después con la derrota del Imperio otomano en la batalla de Lepanto. Corre mucha "sangre" y nubes de pólvora flotan sobre el campo de batalla, cubierto de "cadáveres" después de cada escaramuza. En la escena final, en los últimos quince minutos, el sultán Argel de Ozmán es derrotado en batalla por Armando de Guzmán. Se arrepiente, se convierte al cristianismo, es bautizado y luego decapitado (Foto 7). En una procesión triunfal, su cabeza clavada en una lanza se lleva alrededor del campo de batalla (Foto 8). La contraparte iconográfica en la fiesta es la cabeza cortada de Juan Bautista expuesta en los nichos y altares de las iglesias locales.



Foto 7. La conversión y bautizo de Argel de Ozmán, Bracho, Zacatecas, México, 2006.

Fotografía de Miguel A. Gandert



Foto 8. Armando Guzmán y la cabeza de Ozmán, Bracho, Zacatecas, México, 2006.

Fotografía de Miguel A. Gandert

¿Por qué son tan diferentes las dos morismas? En Zacatecas, los temas del guion son el sufrimiento, la victoria y el martirio. No parece haber "transcrito oculto" porque no hay espectadores indígenas. La población de Zacatecas es casi totalmente mestiza, dado que los indígenas locales fueron extirpados en las guerras chichimecas del siglo XVI[5].

5 *Chichimeca* es un vocablo náhuatl equivalente a "bárbaro" en castellano y hace referencia a los indígenas nómadas que habitaban los desiertos del septentrión de la Nueva España.



Foto 9. Vanguardia de los turcos, Bracho, Zacatecas, México, 2006. Fotografía de Miguel A. Gandert

En Nuevo México, donde hubo y hay indios, se observa un aspecto diferente de san Juan en su fiesta patronal, el 24 de junio. El santo bautista preside como el señor del solsticio de verano, una fiesta solar común en todas las religiones. En años recientes, los moros y cristianos de Nuevo México se han celebrado durante las fiestas de la Santa Cruz, el 3 de mayo, y Santiago, el 25 de julio. Lo que comenzó como una muestra triunfalista de poder en los tiempos coloniales, ha evolucionado en un discurso de resistencia para los nuevomexicanos, que recuperan su idioma castellano y expresan orgullo de su cultura y su nación, ahora dominadas por los angloamericanos. Al otro lado del valle del pueblo de San Juan Okeh Owingeh, el santo es honrado con baños rituales en el Río Grande, procesiones, la danza de los comanches y la danza de los cíbolos (bisontes) de verano (Foto 10).



Foto 10. Comanches de verano, fiesta de San Juan, Okeh Owingeh (antes San Juan Pueblo), Nuevo México, 2005. Fotografía de Miguel A. Gandert

3.1 Momentos de descolonización: Santo Niño Cautivo, la castración del toro imperial y la transfiguración de Santiago

Mientras la narrativa morisma abunda en textos y parlamentos, otras celebraciones como las danzas de matachines y las fiestas de los santos patronos abundan en coreografías en un juego cinético de símbolos. Las palabras se vuelven contextuales y flotan en la periferia de los festivales. En varias fiestas claves, las acciones dramáticas se conspiran para refutar y desmantelar las mismas visiones colonizadoras de poder y sumisión que deben haber transmitido.

3.2 Los cautivos: silencio y poder

Las guerras de la Reconquista en España, la Nueva España, México y Nuevo México se hacían para tomar cautivos y fijar fronteras o territorio. En las morismas que los representan, los cautivos aparecen en las orillas de las batallas peleadas por ellos. En Los comanches, el drama ecuestre Las pecas, que son varias niñas aterradas del famoso pueblo de Pecos, observan las escaramuzas en silencio, sabiendo que son la causa. En el auto navideño del mismo nombre, los "padrinos" vigilan al Santo Niño

casi toda la noche para protegerlo de los comanches (Foto 11). Pero llenos de adoración, estos logran distraer a los guardianes para llevarlo cautivo. El Santo Niño cautivo es transformado por su cautiverio y es instrumental en la mediación del conflicto y lucha.



Foto 11. Los padrinos del Santo Niño, Los Griegos, Alburquerque, Nuevo México, 1997.

Fotografía de Miguel A. Gandert

Después de que se calma el estruendo de las batallas de la morisma de Bracho, múltiples Santos Niños rehenes aparecen entre las tropas de soldados. Los soldados turcos cariñosamente cargan el Santo Niño Cristiano que han capturado. Cuando los soldados redimen y liberan al Niño, su vestuario se transforma. Se convierte en el Santo Niño Moro y su nuevo traje simboliza su trabajo transformativo entre los musulmanes, todo en silencio (Fotos 12 y 13).



Foto 12. Soldado cristiano con el Santo Niño Moro

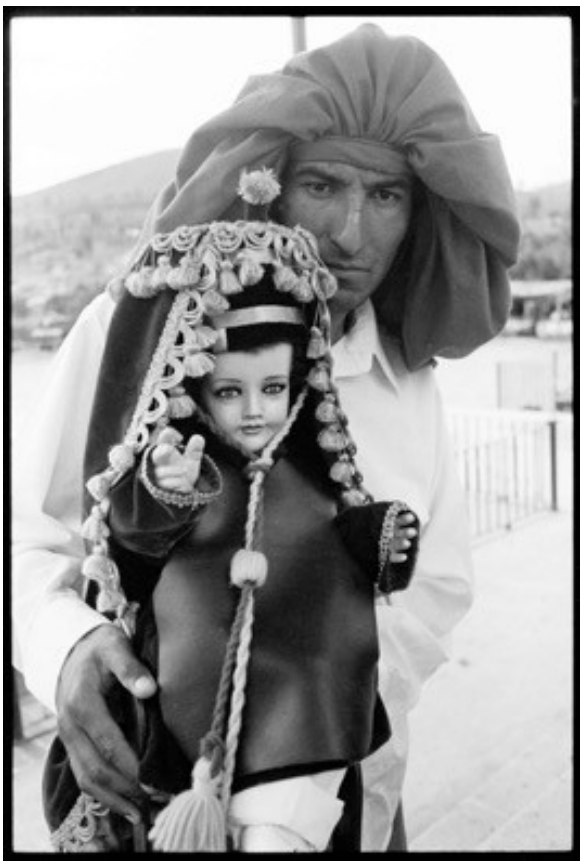


Foto 13. Soldado turco con el Santo Niño Cristiano

Fotografías tomadas en Bracho, Zacatecas, México, 2006, por Miguel A. Gandert

3.3 El torito, el toro imperial se infantiliza y se capa

En las danzas de los matachines del norte del valle del Río Grande, desde Las Cruces, en el norte de Nuevo México, aparte de los comentarios casuales de la multitud, las únicas palabras se refieren a los personajes, los componentes de la danza y los detalles del vestuario. Los distintos movimientos de la danza, cada uno con música distintiva de violín y de guitarra, son nombrados por elementos coreográficos o por el personaje representado. La entrada es el primer movimiento y La Cruz presenta a los danzantes en forma de cruz. El monarca presenta la danza animada del rey, también conocido como Moctezuma. En La Malinche, la niña angelical considerada como la hija o esposa del monarca, baila entre las filas de danzantes, inspirándolos y animándolos. Comparte su nombre con la consorte de Cortés, pero no es traidora. En los ritos de Mesoamérica, la Malinche es una poderosa maestra que presagia grandes

cambios (Harris, 1996). El movimiento llamado El toro representa la derrota, la muerte y la castración del torito por los "abuelos", espíritus ancestrales y payasos sagrados. Los matachines o danzantes son espíritus guerreros, doce en número, que representan a los discípulos de Cristo o las tribus de Israel o México. Llevan en la cabeza lo que parece ser una mitra de obispo decorada con santos y borlas con listones que cuelga hacia atrás. La llaman *cupil*, la palabra náhuatl para corona y no está hecha como la mitra, sino como la corona que los nobles aztecas usaban, como se ve en los códices. Llevan en la mano izquierda el *guaje* o sonaja de calabacita. Es un vocablo náhuatl y evidencia el origen mestizo o autóctono de la danza. En la mano derecha, los danzantes cargan una palma, literalmente una hoja de palma o una espada tridente. Se dice que representa a la Santísima Trinidad y con ella trazan en el aire elegantes arabescos. En términos iconográficos, la palma también es el símbolo del martirio. En los primeros movimientos de la danza, los danzantes se arrodillan como si estuvieran muertos o en otra dimensión. El monarca, sentado, le ofrece su palma a la Malinche, quien la pasa misteriosamente alrededor de sus brazos extendidos en un momento que frecuentemente es llamado la conversión de Moctezuma.

La gente observa en silencio o se ríe de las bufonadas de los "abuelos". También se habla de la lucha entre el bien y el mal, que, según dice, está representada por el toro. Los comentarios ocasionales a veces sugieren significaciones más profundas. La siguiente pregunta la hizo un niño a su padre en los matachines de Alcalde, Nuevo México, en el 2008 (Foto 14): Papá, ¿por qué le cortan los huevos al toro si ya está muerto?

No hubo respuesta. Es obvio que las prácticas normales de la cría de animales en los ranchos no incluyen la castración de animales después de su muerte. Hay dimensiones simbólicas aquí, dado que el toro es el animal tótem de España, traído durante la conquista y asociado con la conquista en la imaginación nativa. El relato coreográfico y el "transcrito oculto" de los matachines es en verdad complejo, ya que representa encuentros espirituales, la venida del cristianismo y su adaptación a un nuevo contexto cultural y espiritual.



Foto 14. El "abuelo" capa al torito, Alcalde, Nuevo México, 2008. Fotografía de Miguel A. Gandert

La danza de la flecha con el estilo sureño chichimeca de los matachines tiene menos personajes, coreografía más sencilla, música más alegre y frenética con tambores estrepitosos y ocasionalmente violines. En el pueblo tiwa mestizo de Tortugas, los danzantes se visten de colores brillantes como rojo y amarillo, con nagüillas, o faldas distintivas, colgadas con segmentos de carrizo que tintinean con los movimientos de la danza. La Virgen de Guadalupe frecuentemente aparece bordada en el dorso de las camisetas o chalecos y también en los paños que se llevan en los hombros. Una sonaja hecha de calabaza o de metal marca el ritmo, junto con un instrumento percusivo en forma de arco y flecha que se apunta y se dispara, aunque la flecha está fija y nunca

emprende vuelo. Las prendas para la cabeza son bandas, pañuelos o el estereotipado plumero de guerra de los indios llaneros. A los líderes de las danzas se les llama capitanes o a veces comanches. Las mujeres jóvenes que van vestidas de rojo y amarillo interpretan a la Malinche y puede haber hasta tres o cuatro en una danza. Los viejos ancestrales de la danza llevan máscaras monstruosas, tienen látigos y chicotes, interactúan con las Malinches y con la gente y al fin son vencidos y "asesinados" por los danzantes con sus flechas.



Foto 15. Danza de la flecha-matachines de Guadalupe, Tortugas, Nuevo México, 2008, Fotografía de Miguel A. Gandert

Los movimientos de la danza son variados, usualmente llevan nombres de animales y se combinan de varias maneras, dependiendo del simbolismo o iconografía del día de la celebración. Las multitudes observan silenciosamente o se ríen de los viejos. Los comentarios del público son frecuentemente reveladores. Al observar a los matachines en la fiesta de san Juan Bautista en San Juan del Valle, Chihuahua, el 24 de junio del 2009, un miembro de la audiencia preguntó cómo y porqué ciertos movimientos de

los arcos parecían alas. Le respondieron: Hacemos la danza del gavilán para honrar el águila de san Juan. El simbolismo de la danza no es esotérico, pero no siempre se articula específicamente. El ave tótem de san Juan Evangelista es invocada para honrar a san Juan Bautista en su celebración.

3.4 De Santiago Matamoros a Santiago Redentor

Una de las transformaciones descolonizadoras más notables, no solo en México, sino en todas las Américas, es la apropiación indígena de Santiago, el santo patrón de España y la Reconquista de Iberia. Cuando el santo guerrero viene a las Américas, su epíteto cambia de Matamoros a Mataindios. Asociado con caballos y con la fuerza primordial del trueno, al final de la época colonial se convierte en el protector especial de los indígenas en una reclamación simbólica que varía de grupo a grupo.

La primera aparición de Santiago en Nuevo México es literaria. En su epopeya, el poeta Pérez de Villagrá coloca a Santiago y a la misma Virgen María en la batalla sangrienta de Ácoma en enero de 1599. Un sitio de tres días penetró el casi invulnerable pueblo fortaleza situado en lo alto de un peñol de piedra arenisca. Más de seiscientos defensores y sus familias fueron asesinados y los sobrevivientes fueron enjuiciados y castigados, mutilados y esclavizados en la violación de derechos humanos más cruel en la historia de Nuevo México. Juan de Oñate fue acusado, juzgado y sentenciado al exilio en España por este abuso de poder. Aunque no existe ninguna memoria entre la gente de Ácoma de la presencia de Santiago en la batalla, el santo es transformado en Santiak, un danzante en un caballito de palo con máscara de flecos que juguetonamente y poderosamente representa al santo montado en su celebración del 25 de julio, como en otros pueblos queres (Lamadrid, 2010).

Una de las transformaciones más simbólicas de Santiago ocurre el mismo día en el pueblo de Jesús María de los Dolores, diez kilómetros al norte de Aguascalientes, que es uno de los parajes en el Camino Real al sur de Zacatecas. A diferencia del vestuario histórico de los moros y cristianos de Zacatecas, todos los del pueblo de Jesús María de los Dolores usan máscaras de madera, salvo el mismo Santiago y Toci, el único personaje femenino en la obra, esposa del dios azteca del sol, Huitzilopochtli. Esta

morisma es profundamente mesoamericana con sus máscaras y personajes indígenas. Los moros con caretas grises y turbantes van montados en caballos y aprovechan esta ventaja sobre los cristianos de careta blanca que visten sombreros extravagantes de paja decorados con borlas de colores. El rey cristiano lleva una máscara grande elaborada con una barba larga entallada. Sus soldados se llaman chicahuales, un término náhuatl que significa fuerte y determinado (Foto 16). Usan los emblemáticos huaraches y calzones blancos que señalan sus orígenes indígenas, a pesar de su enmascarada transformación a cristianos blancos o mestizos.



Foto 16. Los chicahuales, soldados de Santiago, Jesús María (antes Jesús María de los Dolores), Aguascalientes, México, 2009. Fotografía de Miguel A. Gandert

En un contraste notable con los casi interminables parlamentos de Zacatecas, no hay nada de diálogo, solamente una larga serie de escaramuzas, con el sonido de los machetes de acero de los moros chocando con las espadas de madera de los chicahuales. Ninguna palabra es pronunciada por los personajes, porque todos, incluidos los niños, saben el relato, el cual comparten con gusto con los visitantes:

– Sentado en su trono en el cielo, Dios observa las guerras y las batallas campales

que están ocurriendo abajo en la tierra. El rey cristiano ha sido herido gravemente y está en estado de coma cerca de la muerte. Perturbado por la violencia, Dios llama a Santiago a su lado y le ordena que descienda a la tierra para hacer las paces. Santiago se le aparece al rey cristiano en un sueño y le dice el plan. Llegará a la tierra para sanarlo y ayudarle a prevalecer en la batalla. Entonces, el santo guerrero baja a la tierra en su caballo blanco y vence a los moros, uno por uno. Los moros están echados en el piso muertos o agonizando. Santiago regresa al cielo y es regañado por Dios, quien le dice:

– Yo quería paz sobre la tierra, no muerte y destrucción. Necesito a los moros vivos.

Entonces. le anuncia a Santiago:

– Ahora te estoy dando el poder que solo yo y mi hijo Jesús tenemos: el poder de resucitar a los muertos. Ahora ve y tráelos a la vida[6].

Santiago desciende nuevamente a la tierra, cabalga en su caballo blanco y pasa tres veces sobre los cuerpos de los moros. A la cuarta vez, toca a cada uno y regresan a la vida (Foto 17). El resto de la celebración es un alegre y cabal juego de moros y cristianos. Los moros galopan calle arriba y calle abajo por otra hora más por la fila de chicahuales, entrechocando espadas, no en combate, sino en júbilo. Ese espectáculo se repite el siguiente día, pero aparece un personaje nuevo, la mujer llamada Toci, la esposa de Huitzilopochtli, quien cabalga entre los chicahuales repartiendo comida de su canasto para mantenerlos fuertes.

El aspecto más significativo de esta fiesta es la transformación de Santiago Matamoros, el despiadado asesino de moros, a Santiago Redentor. En ninguna otra parte de Latinoamérica se encuentra una transformación tan explicita, ni dramatizada tan acentuadamente. En una tarde, Santiago es transformado del enemigo más formidable de los indígenas y moros, a su redentor y protector.

6 Este no es un guion escrito, sino una compilación de citas orales de comentarios de diversos individuos en los apuntes de campo del autor. Las narrativas populares de la legendaria batalla de Clavijo, cerca de Logroño, España, en el año 844 son la fuente, más las interpretaciones locales. Según la leyenda, Santiago desciende del cielo montado y armado para determinar el resultado de la batalla (Rogers 2010).



Foto 17. Santiago Redentor, Jesús María (antes Jesús María de los Dolores) Aguascalientes, México, 2009.

Fotografía de Miguel A. Gandert

4. La des-orientalización a favor de un paradigma que crea nuevos diálogos globales entre el judaísmo, el cristianismo y el islam

Al observar los festivales del Camino Real de Tierra Adentro, los visitantes se sorprenden de la persistencia de la memoria cultural y la resonancia continua de eventos que sucedieron hace tanto tiempo. ¿Revelan estos dramas algún tipo de nostalgia imperial? ¿Cómo pueden hablarle tan profundamente a la gente contemporánea? ¿Puede

el estudio de estas tradiciones trascender la descripción anecdótica para empezar a teorizar los procesos culturales ejemplares? ¿Cómo pueden servir estos ejemplos para ayudar a entender los dilemas culturales y políticos de la actualidad? Estos rituales comunitarios nos hacen reconsiderar los antagonismos milenarios entre musulmanes, judíos y cristianos que han tenido consecuencias políticas tan graves. Las ideas y representaciones oníricas de los "otros", orientales o indígenas, son distorsionadas en el arte, la literatura y disciplinas académicas, y crean un legado que el gran erudito palestino-cristiano Edward Said identificó como el orientalismo (Said, 1978). Con la derrota del islam en España en 1492, nació una imagen social sobrecargada que atrapó a Occidente en un proceso de globalización y colonización, que no permitió considerar lo que es mejor para otros sin proyectar ni imponer valores ajenos a los conquistados.

No se trata de crear un enfrentamiento entre civilizaciones, como algunos lo han caracterizado, ya que el islam, el cristianismo y el judaísmo son las tres caras de la misma civilización monoteísta. En un diálogo erudito con su maestro Said, el historiador cultural marroquí Anouar Majid afirma que la tormenta política que nos rodea es en realidad un conflicto mortal entre fundamentalismos mesiánicos. Su búsqueda para desarrollar una teoría y práctica de des-orientalización lo ha llevado a reconsiderar la Reconquista de Iberia y la época de convivencia o tolerancia cultural que la precedió con un arquetipo más amplio de relaciones culturales y políticas. Majid también hace un llamado a los eruditos americanistas para que reconsideren la arena cultural de México y Mesoamérica, en donde los indígenas fueron obligados por su conquista a participar en la misma conversación global (Majid, 2009).

Creemos que en los rituales indo-hispanos que se desarrollaron después de la conquista de México se identifica un nuevo paradigma de des-orientalización. Las fotografías mostradas y los diálogos pueden ayudar a descifrar el conocimiento popular y su encarnación en las plazas a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, donde la gente mestiza imagina y dramatiza su propia liberación, su propio destino y su lugar en el mundo (Bonfil Batalla, 2000).

Bibliografía

Bonfil Batalla, G. (1987). *México profundo: una civilización negada*. México: CIESAS.

Cohen, J. H. (1993). Danza de la pluma: Symbols of Submission and Separation in a Mexican Fiesta. *Anthropological Quarterly* 66, 149-158.

Foster, G. M. (1960). *Culture and Conquest: America's Spanish heritage*. Chicago: Quadrangle Books.

Gandert, M., Lamadrid, E. (2000). *Nuevo México Profundo: Rituals of an Indo-Hispano Homeland*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press.

Gonzales, M., Lamadrid, E. (2019). *Nación Genízara: Ethnogenesis, Place, and Identity in New Mexico.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Harris, M. (1996). Moctezuma's Daughter: the Role of La Malinche in Mesoamerican Dance. *Journal of American Folklore,* 101 (432), 149-177.

Harris, Max. *Aztecs, Moors and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain.* Austin: University of Texas Press, 2000.

Kurath, Ge. P. (1949). Mexican moriscas: a problem in dance acculturation. *Journal of American Folklore*, 62 (2), 87-106.

Lamadrid, E. (2010). *Santiago y la Cruz Emplumada /* St. James and the Plumed Cross: Indo-Hispano Artifacts of Resistance and Redemption. In W. Wroth and R. Farwell Gavin (Eds.). *Converging Streams: Art of the Hispanic and Native American Southwest* (pp. 147-155). Santa Fe: Museum of Spanish Colonial Art.

Lamadrid, E. (2018). Colonial and De-Colonial Choreographies in Ritual *Danzas* and Popular *Bailes* of Greater Mexico. In F. A. Lomelí, D. Segura, and E. Benjamin-Labarthe, *Routledge Handbook in Chicana/o Studies* (pp. 379-410). New York, London: Routeledge.

Lamadrid, E. & Gandert, M. (2003). Hermanitos Comanchitos: Indo-Hispano Rituals of *Captivity and Redemption*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Lamadrid, E., Loeffler, J. & Gandert, M. (1994). *Tesoros del espíritu: A Portrait in Sound of Hispanic New Mexico*. Albuquerque: Academia / El Norte Publications.

Lucero White-Lea, A. (Ed.). (1953). Moros y Cristianos. *Literary Folklore of the Hispanic Southwest.* San Antonio: The Naylor Company.

Majid, A. (2009). *We are all Moors: Ending Centuries of Crusades against Muslims*

and other Minorities. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Pérez de Villagrá (1992). *Historia de la Nueva México (1610).* Translated and edited by Miguel Encinias, Alfred Rodríguez, and Joseph P. Sánchez. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Rodríguez, S. (1996). *The Matachines Dance: Ritual Symbolism and Interethnic Relations in the Upper Rio Grande Valley*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Rogers, C. J. (Ed.). (2010). Battle of Clavijo. In *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology.* Oxford: Oxford University Press.

Said, E. (1978). *Orientalism.* New York: Pantheon Books.

Scott, J. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts.* New Haven: Yale University Press.

Sklar, D. (2001). *Dancing with the Virgin*. Berkeley: University of California Press.

Sobre el autor

Enrique R. Lamadrid

Enrique R. Lamadrid es catedrático emérito en literatura y cultura popular de la Universidad de Nuevo México (UNM). Ganador del Premio Nacional "Enrique Anderson Imbert" de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, ha publicado numerosos estudios sobre literatura chicana y mexicana; teatro, narrativa y poesía popular; el romancero nuevomexicano; la música y las fiestas tradicionales. Su trabajo de campo extiende de Nuevo México a México, España, Ecuador, Puerto Rico y Cuba. (72)

Miguel A. Gandert (Fotográfo)

Miguel A. Gandert es un fotógrafo muy premiado, con exhibiciones claves en el Bienal del Museo Whitney y el Instituto Smithsonian, que también es catedrático emérito de periodismo y comunicación intercultural en UNM. Su trabajo documenta los contrastes entre las tradiciones culturales de las gentes de Nuevo México, Epaña y Latino América. Trabaja principalmente en blanco y negro y considera la fotografía documental como forma de arte y una manera de comprender complejas relaciones culturales. (75)

FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

JOSÉ ANTONIO SIRVENT MULLOR

RESUMEN

Narración de las circunstancias en las que se celebraron por primera vez en Nuevo México la representación de la función o fiesta o de Moros y Cristianos. Se presenta datos sobre la existencia de un libreto o guion, así como de otras versiones basadas en ese guion y estudios actuales sobre esta fiesta.

1. Orígenes de la fiesta de Moros y Cristianos

El inicio de la fiesta de Moros y Cristianos tiene un origen incierto en el tiempo. A través de la historia se representa con distintos motivos, algunas veces es como una competición o torneo en el que los caballeros contendientes visten ropas distintas. Un ejemplo es la representación de 1492 en Santa Fe, Granada, durante el asedio de esta ciudad. Otras veces, era para celebrar un hecho relevante de los reyes. Por ejemplo, las justas y fiestas de Moros y Cristianos celebradas en 1151 con motivo de la boda de doña Petronila, hija del rey de Aragón Ramiro II El Monje, con el conde de Barcelona. Igualmente, por motivos como nacimientos de príncipes, bodas o visitas reales, las ciudades solían representarlas. Las compañías de teatro ambulantes también

escenificaban comedias de moros y cristianos y se dice que en tiempos de Lope de Vega no había autor ni compañía que no tuviera en su poder una comedia de moros y cristianos.

El festerólogo José Luis Mansanet señala en sus trabajos presentados en los congresos de Villena y Onteniente que estas fiestas no eran populares, por lo que a través del tiempo el "pueblo" las fue haciendo suyas a través de los actos cívico-religiosos, que anualmente se celebran en honor de un santo patrón de una localidad. Por ello, la teoría más aceptada es que el origen de la fiesta actual se encuentra en los actos de la soldadesca y los disparos de arcabucería que se realizaban a la entrada o salida de las imágenes patronales del templo. Estas fiestas o alardes de soldadesca los hemos visto en las poblaciones de Codes y Mazuecoz, ambas en la provincia de Guadalajara (España).

Es posible también que los textos de las comedias sobre moros y cristianos los utilizaran los misioneros en los países de Hispanoamérica, como Guatemala, para catequizar a los indígenas. El argumento de esos textos se basaba en la lucha entre el bien y el mal; los cristianos eran los buenos y los moros, los malos, de ahí que las obras que conocemos de estos países terminen con la conversión de los moros a la fe católica.

2. La fiesta en Nuevo México

En el I Congreso de Embajadas y Embajadores celebrado en Onteniente (Valencia) del 15 al 18 de julio de 2010 participaron 602 personas de 6 países hispanoamericanos y 4 europeos (incluida España) y al hacerse mención de las poblaciones que celebran o han celebrado la fiesta de Moros y Cristianos, se citan 400 poblaciones de México según sus límites actuales. Por ello, no es extraño verificar que en el estado norteamericano de Nuevo México, segregado de aquella nación por el Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, se conserven algunas de esas fiestas.

Gaspar Pérez de Villagrá (2004), capitán de la expedición de don Juan de Oñate, en su *Historia de Nuevo México* escrita en 1610 comenta la puesta en escena de un drama sobre moros y cristianos por las tropas españolas con un libreto, cuya autoría se atribuye al capitán Farfán en 1598 sin que haya referencias escritas, aunque hay una gran tradición oral que lo afirma.

Del capitán Farfán en el libro citado solo se encuentran referencias en los cantos 18, 24 y 25; sin embargo, de otros capitanes hay más información de los momentos en que el jefe de la expedición don Juan de Oñate prepara alguna operación para explorar u ocupar las tierras de lo que luego se llamará Nuevo México. No obstante las dudas que estos comentarios puedan suscitar sobre la existencia y el grado militar del nombrado capitán Farfán, el historiador Frederick Kebb Hodge lo describió como natural de Sevilla, de buena estatura y barba rojiza (Leal, 1993).

Esta primera representación debió de hacerse en algún lugar cerca de donde hoy se ubica Socorro, un poblado indio donde la expedición española fue bien recibida. El historiador Thomas M. Pearce (1947) señala que "la expedición fue apaciblemente recibida… la ocasión fue celebrada con una comedia especialmente escrita para ese momento, junto con varios juegos de moros y cristianos".

Gaspar Pérez de Villagrá en el canto XVI de la obra antes citada refiere:

"Juegos de cañas, toros y sortija,
y una alegre comedia bien compuesta,
regocijo de moros y cristianos
con mucha artillería, cuyo estruendo
causó notable espanto y maravilla".

Esta primera representación data del 24 de junio de 1598, festividad de San Juan, y en ella intervinieron los jinetes españoles a caballo con sus relucientes armaduras que causaron "gran asombro" y se desarrollaron parlamentos a cargo de los líderes de los bandos moro y cristiano.

Estas representaciones continuaron en los territorios colonizados por los españoles. El misionero Francisco Atanasio Domínguez (1956) menciona la fiesta en honor a la Virgen del Rosario en Santa Fe: "Hay tres días de fiesta con funciones de moros y cristianos, torneos, una comedia y corridas de toros".

La Colonial New Mexico Foundation conservaba dos textos de las representaciones anuales de sus festivales de primavera y de otoño, en mayo y octubre, respectivamente, en el Rancho de las Golondrinas, situado en el antiguo Camino Real, antigua ruta de Santa Fe a Ciudad de México. Parece ser que no existe ningún ejemplar de aquella primera representación, si bien se han podido rescatar algunos libretos escritos a mano, de los que se afirma "que son copias heredadas de familiares", mientras otros aseguran que son trascripciones hechas por personas que habían participado en la puesta en escena y los habían escrito "de memoria", es decir, apelando al recuerdo de sus parlamentos y de los de algunos amigos para evitar que cayeran en el olvido.

El historiador Thomas M. Pearce señala la existencia de varios manuscritos de dramas mexicanos sobre el tema de los moros y cristianos, todos en colecciones privadas, siendo sus poseedores muy celosos de su propiedad. Pearce insiste en la necesidad de que se facilite a los investigadores y a los historiadores las consultas y las posibilidades de editarlos. Fija como uno de los más antiguos el que obra en poder de don Camilo Padilla y se alegra de que se le facilitara a la investigadora Aurora Lucero White Lea. Si bien hay que señalar que esta era hermana de don Antonio Lucero, primer secretario de Estado de Nuevo México, lo que allanaría el camino para vencer las dificultades. Lucero-White Lea (1953) al describir la celebración dice: "Un desfile de hombres usando bandas rojas en sus sombreros representan a los moros, unos hombres usando bandas blancas representan a los cristianos. Un diálogo tiene lugar entre ambos bandos y si uno sabe español puede seguir el texto".

Debo señalar que la forma en que se desarrolla esta fiesta es similar a la que en se sigue en Andalucía, España, donde el motivo del enfrentamiento es el robo o secuestro por parte de los moros de la Santa Cruz o de una imagen sagrada, generalmente la Santísima Virgen María. Los moros piden un rescate en dinero, a lo cual se niegan los cristianos que acuden al uso de las armas para recuperarla.

Fiestas similares y con el mismo libreto que se usa en Santa Fe se da también en Santa Cruz de la Cañada y en San Juan. Y en Chimayo hay unos actos en honor de Santiago con disparo de arcabucería, que no son propiamente de la fiesta de moros y cristianos.

En Santa Fe se celebra también la llamada Fiesta del Gobernador, en la que este cargo, así como el de la reina de la fiesta y su corte de honor los ostentan solo personas que tengan apellido español. El desarrollo de la obra que se conserva es como sigue: El gran sultán, después de preparar a sus tropas decide robar la cruz para pedir luego un buen rescate. Envía a uno de sus hombres de confianza para que con engaños y aduciendo querer convertirse al cristianismo se introduzca en el campamento cristiano. Tras emborrachar al centinela, vuelve con los suyos llevando la cruz como botín.

Don Alfonso, capitán de los cristianos, enterado de lo que ha sucedido invoca a Santiago y emprende la marcha hacia el castillo de los moros e inicia un ataque que se suspende al llegar la noche.

Al día siguiente y al redoble de los tambores, los cristianos marchan hacia el castillo. El gran sultán dice que entregará la cruz a cambio de mil doblones de oro. Don Alfonso replica que el valor de la cruz no puede comprarse con oro. Comienza una batalla en la que vencen los cristianos, que recuperan la cruz y su capitán recita un himno de acción de gracias. El gran sultán y sus tropas se rinden, imploran clemencia y reconocen la superioridad de la cruz sobre la media luna piden su conversión al cristianismo. Se concede la libertad a todos y suena la música.

3. Libreto de los moros y cristianos, de José Antonio Sirvent Mullor

Acompañamiento de soldados. Cada tropa con su capitán desfila y forma a los dos lados. Se pone un altar con la Santa Cruz. El gran turco habla con su gente.

Sultán: (A Selín) ¿Ya está todo puesto en orden?
Selín: Sí señor, como mandaste.
Ya está el ejército a punto para el ataque
Sultán: Pienso mejor prepararme.
Disponed la primera línea
para un furioso ataque.
Que un espía vaya a comprobar
si duerme el centinela
que así se podrá engañar.
Porque en cautiverio la Cruz,
algún dinero por su rescate
el cristiano ha de dar.
O si no, la guerra romperá.
Selín: Voy sin dilación alguna a Mahoma,
que es para el efecto un espía singular.
(El sultán manda que vaya al punto)
Selín: Mahoma, dice el gran sultán
que vayas a los cristianos en traje que sabrás
y que les robes la Santa cruz
que un premio él te dará.
Mahoma: Sí señor, de buena gana lo haré
y para eso me han de dar
una bota de buen vino
para el centinela emborrachar
que será fácil en esa forma
alcanzar el traer la cruz cautiva
sin que vayan a arriesgar
el pellejo los soldados.

Abran pues una bota de vino
Que iré donde está la Santa Cruz.
(A Eduardo, centinela) A tus plantas caballero está, Mahoma
Aunque de salado conde yo he de servir
y he de hacerme buen cristiano.
Eduardo: Una vez que sea verdad
Mahoma vuestra inclinación.
Yo seré vuestro padrino
y en mi casa tendréis vos
lo necesario para vuestra manutención.
Mahoma: En esta satisfacción he solicitado
un hombre de buena condición
¡Demos finos votos hasta ver a Dios!
(Beben y cantan)
Eduardo: El niño está, el niño… es…tá.
(Empieza a caerse, Mahoma le echa la capa encima y le pone la bota de vino en la cabeza y se lleva la Santa Cruz)
Selín (al sultán): Señor, ya Mahoma hizo la empresa deseada.
Sultán: Prémiale luego, al instante
con un título que exceda
al de los demás capitanes,
con sueldo correspondiente
pagando así hazaña tan grande
que es muy justo dar el premio al que a mí sabe cuidarme.
(Federico se asoma donde estaba la Santa Cruz y con voz alta dice)
Federico: ¡Alarma noble español
que ya el turco se ha robado la Santa Cruz!
Y ya tiene el castillo guarnecido con ochenta mil soldados
con la guarnición de dentro
que es de quinientos paganos.
Eduardo está borracho perdido
y hasta descalabrado.

Don Alfonso: Eduardo, Federico, todo está perdido
nunca en tal trance me había hallado.
Vamos, fuertes españoles,
con esfuerzo, valor y ánimo
a restaurar lo perdido.
Hay que recuperar el valor de nuestras armas,
pues sin la cruz le falta el brillo al sol,
luz al norte, el candor al viento.
Aunque en puerto seguro y asilo
el blasón del triunfo de los cristianos
¡Santiago en nombre de Dios!
(Se inicia la marcha hacia el castillo).
Mahoma: ¡Deteneos! Ante el Gran Turco hasta ponerse el sol.
Para mañana os cita,
y no penséis que es por temor,
sino para daros tiempo
para vuestra preparación.
Alfonso: Dile que mis prevenciones
están en manos de Dios.
(Atacan el castillo y hacen tres escaramuzas alrededor del mismo. Después, los cristianos forman ante las cuatro paredes y empieza un combate; primero, en una parte, luego en otra.
Alfonso: Acometed valerosos este castillo.
Que por vuestra bravura esta canalla infame
será rendida hoy. Será el fin.
Federico: ¡Bravos españoles sobre la derecha! A pie
marchen todos al castillo a ganar sin detenerse.
Eduardo: ¡Valientes leones de España!
¡Valientes guerreros! Hoy nos conviene la empresa
de rescatar el Sacro Madero.
Alfonso: Para mañana a las once
con la caballería y los de a pie

este castillo en pavesas arderá
aunque sea de bronce.
(Se van retirando los cristianos, algunos a la torre, no tocando
marcha hasta el otro día. En el castillo el Sultán habla a los suyos)
Sultán: Ya la prenda está ganada,
cautiva la prenda rica
que entre los cristianos
es la prenda que más estiman.
Yo les juro por Mahoma
que si oro de Turquía me traían
se la llevarían sin fatiga.
Y si no, en esta torre permanecerá cautiva.
Retírense a descansar y esa prenda
a cuidarla como mía.
(Los moros permanecen firmes guardando el castillo hasta el siguiente día, que será la batalla)
(Al son del tambor y al frente de sus soldados, don Alfonso da un paseo alrededor del castillo arengando a la tropa)
¡Apróntense mis soldados!¡Prevénganse!
Prevéngase el escuadrón
que el que triunfe en este día
ha de ser como el sol.
¡Ea, ardientes soldados
no tengáis ningún temor!
Que vuestro jefe os anima
y en él tenéis un campeón!
No temáis hoy el morir,
pues para redimirnos ÉL murió
y se abrazó con la cruz
por su tan encendido amor
y nos enseñó cómo debemos morir
por nuestro Dios y Señor.

Estando hoy la cruz cautiva
sangre ha de correr.
Hoy, se ha de eclipsar el sol.
El humo y fuego que broten
de las armas del español.
Hoy, ha de ver este turco perdida su presunción
y la Cruz en mi poder
que así lo espero por Dios,
pues en su poder confío
con fe viva y con valor.
Y hoy no se escaparán los turcos
para darme nuevo temor
que aunque me falten soldados
me sobra esfuerzo y valor.
Y así Divino Estandarte,
pues en tu defensa voy.
Dame pues la nave segura
y el puerto de prevención.
Ve y dile al turco que en la campaña estoy.
Y que sea pronta la batalla.
Ve y dile que no permito treguas
hasta quedar el uno o el otro vencedor.
Federico: Señor, voy con diligencia a obedecer tu mandato.
¡Dios quiera que no me atrapen
y que hagan mi cuerpo mil pedazos!
Selín: ¡Que cristiano tan brioso!
Federico: De parte de don Alfonso vengo
que ya se halla en la campaña
y que se apronte a la guerra
que hasta vencer o morir
no le permite treguas.
(Se va Selín a avisar al sultán)

Selín: Señor sultán es un cristiano presuroso
que con un desafío viene de su general
a avisar que ya se halla en campaña
y que treguas no las da.
Sultán: ¿Eso dice, Selín?
Selín: Sí, señor sultán.
Sultán: Dile que por mi parte no quiero guerrear.
Que me mande mil doblones
Y que su cruz se llevará.
Selín, ¿oyes mi resolución?
Federico: Señor, voy a avisar.
Mas pienso que será en vano,
puesto que don Alfonso preparado está
a perder la vida por el estandarte
Sultán: Anda y vuelve con la respuesta
que espero con ansia ya.
(Se va Federico donde don Alfonso y dice el sultán)
Sultán: ¿Cuánta será competente la fortaleza de España
para conquistar mi valor?
Pienso que ni distraiga mis armadas
ni todo el mundo opuesto contra mí en armas
será bastante para destruir
mis fuerzas gigantescas.
Federico: Don Alfonso, mi señor,
el sultán dice que le mande mil doblones por la Cruz
y con eso estará contento.
Alfonso: Vuelve y dile que la Cruz
en valor no tiene precio,
que al impulso de mis armas
le daré mucho dinero.
Federico: Dice el grande don Alfonso
que a la guerra está dispuesto

que el impulso de sus armas
le dará mucho dinero.
Sultán: Pues dile que mucho tarda,
que a la guerra estoy dispuesto.
Federico: Señor, dice que ya tardas,
que no teme al mundo entero
y que vayas preparado
con tus soldados guerreros.
Alfonso: En el nombre de la Cruz
y en el del Sagrado Verbo
todos mis soldados marchen
y comience el encuentro.
(Se preparan los cristianos en dos grupos de tropas, cada una con su capitán, y esperan formados a que se aproximen los moros.
Sultán: Selín, ya los españoles están todos
preparados en sus puestos.
¡Fórmense los escuadrones
y comience el encuentro!
Selín: Obediente a lo que mandas está Selín,
prometiendo que hoy han de ver los cristianos
quién sois vos y quiénes son ellos.
Aprestaos abencerrajes a dar el primer encuentro,
que con el favor de Mahoma el triunfo ganaremos.
Mahoma: ¡Abencerrajes y los demás de mi compañía!
Marchen contra el lobo hasta que fenezca,
hasta que sus luces se apaguen
que hemos de ganar en esta empresa,
aunque mi soberbia se ofusque
llenaré de victoria tu corona,
el turbante que cubre tu cabeza.
Federico: Esforzado don Alfonso, cuya fama
alcanza a lo más elevado de la Turquía conocida,

estate seguro de que esta ilustre compañía
jamás vio el miedo en su cara
y que porfía por ser cada uno el primero
en atacar al enemigo y así señor
no retrases la batalla
sin que repita el sol su carrera.
Resuenen los atabales y tambores
y también vuestras trompetas.
Los días se me hacen años,
las horas se me hacen plegarias
hasta que el enemigo incline su cabeza.
¡Ea, pues, marchad compañeros
en apretadas filas!
Marchad a la batalla mis tropas,
pues es el cielo quien me anima
con las ansias de victoria.
Y así amigos, viva nuestra Patrona.

(Los cristianos y moros hacen tres escaramuzas alrededor del castillo y sube don Alfonso a tomar la Santa Cruz. Federico y Eduardo apresan al gran turco y demás moros.

(Dirá don Alfonso al bajar del castillo)

Alfonso: ¡Oh Soberano Estandarte!
¡Oh triunfo de los cristianos!
Cautiva te he visto entre los moros,
pero ahora ya te veo entre mis manos.
Pudiera yo explicar el elevado regocijo
que siento en mi corazón.
A Dios las gracias dando,
y así las doy, de rodillas, soberano eterno.
Aquí tenéis en mis manos el estandarte alzado
para saber siempre claro.

¡Bendíganme tus criaturas y que todos te conozcan
por tu poder soberano.
Selín: Cristiano, ya tu valor
me tiene a tus pies postrado.
Yo te pido por tu cruz
y por tu Dios venerado
que me des la libertad,
porque estoy desengañado.
¡Que solo tu Dios es grande
y Mahoma todo engaño!
Alfonso: No me dieron mis brazos la victoria,
sino la gran providencia de Dios.
Y así por ÉL y por este Leño Santo
Te concedo la libertad
a ti y a todos tus vasallos.
Sultán: Agradezco Alfonso tus finezas.
Que Dios te premie en sumo grado.
Y que sigas siempre su ley
como fiel vasallo.
(Suena la música y cantan. Paraninfos soberanos, venid.
Cantaremos el triunfo de la Santa Cruz
por siglos eternos,
pues que del cristiano es el seguro puerto.
FIN

Bibliografía

Domíngez, F. A. (1956). *The Missions of New Mexico, 1776. A Description by Fray Francisco Atanasio Domínguez, with other contemporary documents*. Translated and annotated by Eleanor B. Adams and Fray Angélico Chávez. Albuquerque: The University of New Mexico Press.

Leal. L. (1993). Pre-Chicano Literature: Process and Meaning (1539-1959). En F. Lomelí (Ed.), *Handbook of Hispanic Culture in the United States: Literature and Art* (pp. 62-85). Houston: University of Houston, Arte Público Press.

Lucero-White Lea, A. (1953). *Literary Folklore of the Hispanic Southwest* (Ed. bilingüe). San Antonio, Texas: The Naylor Company.

Pearce, T. M. (1947). Los Moros y los Christianos. Early American Play. *New México Folklore Record* (1947/48), 58-65.

Pérez de Villagrá, G. (2004). *Historia de la Nueva México, 1610: A Critical and Annotated Spanish/English Edition*. New Mexico: University of New Mexico Press.

Sobre el autor

José Sirvent

Poeta, investigador y estudioso de la fiesta de Moros y Cristianos, bachiller Superior en Letras en Alicante, Diplomado en Alta Dirección en la Universidad de Murcia, Diplomado en Teología por el CENINAT de la Conferencia Episcopal Española. Cronista de la Junta Central de Fiestas de Elda durante 10 años. Cronista de la Comparsa de Zíngaros de Elda durante 40 años. Vocal de Cultura de la Union de Entidades Festeras durante 10 Años. Participante en los cuatro congresos sobre la Fiesta de MM y CC y ponen en el segundo de ellos, así como participante en los dos Congresos sobre Fiestas Populares de la Comunidad Valenciana. Vocal de Cultura de la UNDEF, para la que escribió la Embajada correspondiente al viaje que hicieron los pueblos festeros a la Expo de Sevilla. Ha publicado artículos de opinión y divulgación sobre la Fiesta en revistas y boletines de varias poblaciones. Ha colaborado en dos tesinas sobre aspectos de Moros y Cristianos. Cronista de la Junta Central de Comparsas de Elda.

Asia

RITUAL Y DANZA EN LAS REPRESENTACIONES DE MOROS Y CRISTIANOS EN FILIPINAS

ISAAC DONOSO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

RESUMEN

Como parte integrante de un espacio intercontinental que conectaba Sevilla, México y Manila, el archipiélago filipino adoptó formas culturales provenientes de tres continentes durante la época premoderna. Las comedias de capa y espada, las representaciones barrocas de conquista y el teatro de moros y cristianos fueron escenificaciones públicas teatrales o parateatrales con notable enraizamiento entre las clases populares de España, América y Filipinas. No obstante, la moderna historiografía tiende a centrarse en aspectos misionales o políticos para explicar el enorme éxito de estas representaciones. En las últimas décadas una aproximación netamente antropológica muestra aspectos intrínsecos a las propias comunidades como agentes de transformación, no tanto de los elementos culturales externos, sino de sus propias tradiciones vestidas con atuendos foráneos. En el presente trabajo estudiamos los ritos filipinos prehispánicos del *pandot* y la danza de *kumintang* como aspectos que no sólo sobreviven en el *moro-moro* filipino, sino que dan forma a su núcleo estructural. Hablamos por lo tanto de un cambio en el paradigma dominante, desde la imposición imperial a la continuidad agencial a través de la acción performativa.

1. Pandot: *Ritual prehispánico filipino*

El archipiélago filipino es un conjunto de siete mil islas ubicado geográficamente entre el Mar de China y el océano Pacífico. Culturalmente se vio en origen influido por las civilizaciones procedentes del océano Índico (Francisco), como el conjunto del mundo insular malayo. A partir del siglo Xiv se inicia un proceso de islamización en el archipiélago de Sulú, la isla de Mindanao, y posteriormente la bahía de Manila y la antigua provincia de Balayan (Donoso 2013), que probablemente culminaría con la islamización cultural de los diferentes grupos etnolingüísticos filipinos, hasta ese momento sin unidad política. No obstante, la tradicional aculturación filipina con elementos del océano Índico cambió drásticamente de rumbo con el descubrimiento español de una ruta a través del océano Pacífico, y la posterior conquista militar de la mayor parte de las tierras bajas del archipiélago filipino en el siglo XVI.

A partir de este momento «Filipinas», como entidad política vinculada al Imperio español, formó parte de un mundo cultural transcontinental, unido por vía marítima con América y Europa, con Nueva España y España. Culturalmente, la población filipina, asiática por naturaleza, adquirió unos hábitos, gustos e instrumentos culturales provenientes de sus antípodas geográficas. Sin embargo, muy al contrario de la afirmación simplista que la historiografía tradicional ha acostumbrado a señalar, incluso hasta nuestros días, la población filipina no asumió pasivamente la cultura occidental, más bien al contrario, en todos los aspectos de la vida y la cultura se comprueba la agencia filipina en su transformación como pueblo. En efecto, la propia idiosincrasia prehispánica dio forma a muchos de los instrumentos culturales hispánicos, como por ejemplo los casos de las loas, comedias y autos sacramentales al uso oficial, o todas las representaciones teatrales y parateatrales, litúrgicas o seglares (Tiongson 1990).

En este contexto habría que situar las comedias de moros y cristianos, denominadas en Filipinas con el nombre tagalizado *komedya*, o por la metonimia *moro-moro*, que hace referencia a la parte de la comedia en la cual los dos bandos, moros y cristianos, se enfrentan en la batalla final. La reduplicación del término es un hecho habitual en las lenguas filipinas que refuerza el concepto y agiliza la pronunciación —de ahí que triunfe *moro-moro* frente a la forma más trabada *cristiano-cristiano* (Mendoza: 102)—. En otros lugares hemos explicado con mayor detalle la historia e historiografía de la

comedia filipina (2009-10; y 2015). Nos gustaría ahora incidir en un aspecto capital de la escenificación moro-morista, el cual hasta fechas muy recientes no se ha tenido en cuenta a la hora de describir el hecho teatral, a saber: la adaptación de los ritos, danzas y música prehispánica a la comedia filipina.

Y lo cierto es que, históricamente, la comedia había sido siempre atacada con descalificaciones y críticas por su anacronismo y fantasmagoría, por parte de muchos de los autores españoles:

> Cuando parecía hallarse descansando, repentinamente corrió otra vez hacia una y otra parte, adonde se figuraba que el enemigo se le escondía, y acuchillando el suelo rabiosamente como si cortase una cabeza, con un terrón en una mano y en la otra el cris, púsose a tejer un baile horrible en señal de victoria, hasta que empapado de sudor salió del círculo triunfante, para ser reemplazado por otro y otros sucesivamente…
>
> Aquí tenemos sin la menor duda el origen del *Moro-moro,* baile o pantomima guerrera o ambas cosas a la vez, que desde entonces forma parte integrante de los espectáculos tagalos, y que embriaga a los actores hasta el punto de convertir en *Moro-moro* toda escena de cintarazos y cuchilladas, que abundan mucho en su repertorio teatral (Barrantes: 35).

Vicente Barrantes (1829-1898) fue uno de los escritores españoles más críticos con la cultura filipina, denostando las representaciones del moro-moro como espectáculo banal para un público primitivo. No obstante, parte de la crítica filipina moderna no se percató igualmente de los valores intrínsecos de la comedia, un verdadero patrimonio intangible que preservaba mucha de la cultura prehispánica. Precisamente el "baile o pantomima guerrera", o el "baile horrible en señal de victoria" que a ojos del extremeño Barrantes parecían primitivas expresiones, eran en efecto tesoros del arte prehispánico filipino, incomprensibles para una mente colonial de finales del siglo XIX.

La aculturación no era tanto de arriba para abajo, como a la inversa, es decir, la cultura filipina era la que se apropiaba de la cultura hispánica. Era una forma de apropiarse de la historia, la geografía y la cultura de Europa, transgredirla, y ritualizarla dentro de la cosmovisión filipina:

> Staging comedias meant, among other things, bringing both spatial and temporal distaces up close. The unknown regions of the Western past now suddenly became accessible to native audiences. As fragments attached to non-European bodies and

speech, "Europe" and its past were converted into spectral signposts from which issued a native present (Rafael: 107).

Cuando la comedia llega a su apogeo durante el siglo XIX, los autores filipinos no tienen que enfrentarse a problema de identidad, o imitar el modelo colonial.[1] Al contrario, la comedia hispánica se había transformado completamente dentro del contexto asiático. Empleando elementos de las comedias a lo divino y las comedias de capa y espada, el resultado filipino fue un espectáculo dramatúrgico, con recitados, danzas, y música, donde los actores se apropiaban de un mundo exótico a través de un rito vernáculo. Para el siglo XIX, los principales escritores filipinos[2] no tienen que componer e imitar los modelos de la comedia española, sino simplemente desarrollar un género propio, la comedia filipina.[3] Lo que planteamos por lo tanto es que la transformación cultural filipina no se produjo por una élite que adoptó un modelo colonial, ni un colonialismo agresivo que lavó el cerebro a una masa colonizada, sino diferentes grupos etnolingüísticas, diferentes tribus, que desarrollaron una conciencia nacional a través de su teatro: el rito prehispánico hecho comedia (Almario 2014).

La crítica actual filipina parece haber entendido —a pesar de las enormes evidencias que atestiguan la preeminencia de los elementos prehispánicos en la comedia, ataviados y camuflados con atuendos exóticos de moros y cristianos— que,

1 La crítica postcolonial siempre insiste en la vertiente ideológica de la escritura como acto culturalmente imitativo, o su contrario, subversión y transgresión del modelo colonial. Incluso en sus posturas más moderadas la agencia cultural del escritor colonizado no puede ser sino la transgresión, sin llegar a tener una agencia plena y manifiesta: «Comme pour Racine et Euripide ou La Fontaine et Phèdre, il s'agit d'une *soumission transgressive* aux genres anciens, antiques dans un cas, européens dans l'autre. L'auteur postcolonial joue des instances de légitimation que sont les genres et les formes européens pour parvenir à exprimer son originalité» (Moura: 67).

2 El estudio detallado y monográfico más valioso sobre los compositores de comedias filipinas es el de Tiongson, 1982. Sin duda destacan como autores José de la Cruz (Huseng Sisiw) y Francisco Baltazar (Balagtás), pero la nómina es más amplia y en proceso de recuperación: Honorato de Vera, Anselmo Jorge Fajardo, Juan Crisóstomo Soto (Crisot).

3 A diferencia de otros casos de contacto cultural dentro de un contexto colonial, la longevidad y persistencia del caso filipino nos demuestra que no es semejante a otros escenarios de su entorno: «The Spanish period if often dismissed today as 'the colonial period.' In fact is more than that. During this period, civil culture, in this case the Western, finally plunged deep roots in the lowland, coastal settlements of Luzon and Visayas. The Spanish period thus plays a role in Filipino culture far different from that of the Dutch period in Java or the French period in Vietnam. In the latter two, pre-Western civil cultures were already large, ancient trees at Western contact in the sixteenth century […] The pervasiveness of Western literature and philosophy in the Philippine world is such that we cannot understand some of the Filipino's more outstanding works without referring to Western literature and philosophy. *Florante at Laura,* Balagtas' long romance, can indeed be read as a veiled attack on colonialism. And yet that poem is thick with references to Greco-Roman antiquity and Western history» (Ziálcita: 168 i 256).

frente al discurso postcolonialista, que reduce el moro-moro a una mala imitación de la comedia europea, y lo entiende además como una herramienta del colonizador para domesticar al colonizado, en el fondo la comedia filipina no es sino la pervivencia de los ritos, música, danza y cosmovisión de un mundo prehispánico vestido con atuendos exóticos. Éste es, por ejemplo, el caso de Nicanor Tiongson, quien, en la introducción a la obra *Komedya*, segundo volumen de la monumental colección «Philippine Theatre: History and Anthology», insistía, quizá demasiado, en los perjuicios coloniales y colonialistas de la comedia, para después sorprendernos con un feliz hallazgo: la comedia como representación del ritual prehispánico, como *pandot*:

> In Peñaranda, many activities were held to celebrate the feast of the Santa Cruz, including the religious processions, the masses and novenas, the feasting in private houses; but the soul of the celebration, the high point of the festivities, happened not in the Catholic church (which had banned and banished the dance-prayer of indigenous performances and rituals from its premises), but in the plaza outside the church, which is central still to the community, on a stage roofed by palm leaves (which paralleled the palm-covered simbahan used for old anitos rituals), in the very heart of the komedya performance—the dance of the pandot (Tiongson 2009-10: 36).

Pandot —usando un diccionario tagalo manuscrito todavía sin estudiar, que nos viene bien para reivindicar el mucho trabajo que queda por hacer en filología filipina—, sería: «Un cierto sacrificio solemne que se hacía al anito mag. hacerlo. Pinagpapapandotan a quien o el lugar. Ya no se oye» (anónimo: 232). Tiongson finalmente señala que la comedia no sería tanto un artilugio colonialista, como la representación del rito a los dioses prehispánicos, al anito o los anitos, una escenificación solemnizada con bailes y danzas denominada *pandot*, la cual, con la hispanización de las tierras bajas filipinas, se viste de moros y cristianos; de ahí el escaso artificio dramático y expresivo de los actores, su hieratismo, la gran abundancia y diversidad de danzas, las interminables y repetitivas sesiones, actos y escenas durante días, haciendo perpetua la representación de la obra. Todo señala que, más que la representación de una obra teatral, el moro-moro es en verdad la ceremonia de un rito solemne.

2. Kumintang: *La danza nacional perdida*

Llegados a este punto y entendiendo que la comedia filipina es, sobre todo, la pervivencia de la cosmovisión prehispánica a través de un ritual de teatro, música y danza, habría que preguntarse qué tipo concreto de aspectos culturales perviven bajo los atuendos de moros y cristianos. El gran musicólogo filipino, José Maceda, Artista Nacional de Música, nos señala algunas composiciones:

> Secular songs include the *tagulaylay*, a recitative lament; the *awit*, a chanted story based on the crusades; and the *kumintang*, a war song, now known as a love song. Stage plays that developed are the *moro-moro*, with a stereotyped theme depicting encounters between Muslims and Christians (Maceda: 570).

La gran coreógrafa y experta en bailes filipinos, Leonor Orosa Goquingco, Artista Nacional de Baile, nos ilustra un poco más sobre la naturaleza del *kumintang*:

> Kumintang (Comintang) — An ancient, lost dance of prehispanic Philippines said to have originated in Batangas, and performed in order to inflame the spirit of would-be combatants. What survived of this dance is only its hand-and-wrist movement (Coquingco: 239)

Parece por lo tanto que es muy poco lo que se sabe del *kumintang*, una danza prehispánica perdida, parece ser que de temática guerrera, que también era una canción. Tenemos que irnos a mediados del siglo xix para encontrar referencias más directas sobre la naturaleza de este baile, obra del viajero francés Mallat:

> Le *comintang*, que nous avons cité comme chant national, est aussi une dance: pendant que des musicians le jouent et le chantent, un Indien et une Indienne exécutent une pantomime qui s'accorde avec les paroles; c'est un amant qui cherche à enflammer le coeur d'une jeune fille, autour de laquelle il court en faisant mille geste amoureux et des salutations à la mode du pays (Mallat: II, 251).

En su obra sobre Filipinas, el viajero francés Mallat reproducirá la partitura del *Comintang de la conquista*, y mencionará el origen de la forma musical: «Cette province [Batangas], que l'on nomme aussi aujourd'hui Balayan ou Taal, s'appelait autrefois Comintang […] ils aiment la musique et le chant, et s'adonnent à la poésie:

c'est à eux qui l'on doit les premières chansons que l'on appela, de leur nom, des *comintangs*». *Kumintang* sería el nombre de la actual provincia de Batangas, por ser la zona de donde provendría esta danza guerrera, y forma musical, que se escenificaba dando círculos en pareja con los brazos abiertos, atacando el hombre y esquivando la mujer. El padre Murillo Velarde (1696-1753) reproduce en su famoso mapa de Filipinas de 1734 una imagen poco advertida del baile de *kumintang* acompañado de música de guitarra:



Fig. 1: Indios bailando el comintang

Después podemos encontrar referencias al término, como la del *Vademécum filipino*: «*CUMINTAN*. —Canción indígena, algo patética y monótona; pero que no carece de cierto sentimiento agradable» (Abella: 116). Pero ciertamente es muy poco lo que se sabe del *kumintang,* incluso en la revitalización musical que autores clásicos filipinos, como Nicanor Abelardo (1893-1934), intentaron realizar para la música moderna del país, en piezas tan emblemáticas como *Mutya ng Pasig*, aunque inmediatamente compusiera en *kundiman*, un género evolucionado más melódico y menos repetitivo (Santos: 10-15). En fin, hasta nuestros días, la principal referencia sobre esta música

y danza perdida sigue siendo lo poco que escribió Wenceslao Retana, quien nos dio información preciosa sobre la recitación de romances y la escenificación de comedias en Filipinas:

> En los regocijos y fiestas del lugar, los *áwits* son imprescindibles, y el aire musical con que se acompañan es con el del comintán. Y en los *áwits*, no sólo se cuentan fabulosas genealogías, sino también vanos hechos de príncipes y princesas y de los santos; en sustitución de los dioses (Morga: 331).

El romancero filipino se desarrolló de forma previa a la consolidación de la comedia (Donoso 2015; 2016b). Retana nos indica que el romance (*awit* dodecasílabo y *corrido* octosílabo) se declamaba al son del *kumintang*, es decir, con una recitación monótona heredera de la música prehispánica y, sobre todo, de los cantos de mar denominados *soliranin* (Morga: 338). Mientras que los *awits* se recitaban al son del *kumintang*, las *komedyas* se bailan igualmente al son del *kumintang*:

> Se mezclaban el corte, el estilo, color y decoraciones de los trajes según la inspiración de la costurera, los movimientos en el escenario iban acompañados con el *arnís* y los bailes nativos, y no era sorprendente que la magia y la brujería fueran basadas en los antiguos rituales y las visiones de lo misterioso que aún recordaban. Un extranjero no lo pudo creer y se quejó al oír y ver un *kundiman* y un *balitaw* en un escenario destinado para la *komedya* (Almario: 17)

Es tan poco lo que se sabe del *kumintang*, y tanto el olvido en el que ha caído (muchas veces confundido con el *kundiman*, como seguramente en esta cita de Almario), que nadie parece haber señalado la influencia evidente que ha tenido en la música y danza de la comedia filipina. Sería necesario realizar un estudio detallado del *kumintang* a través de las fuentes históricas y de su naturaleza musical, estilos (hasta cuatro señalados por Retana) y danzas, para analizar después las posibles influencias concretas en la comedia. Lo que sí parece claro es que el *kumintang* —no una simple danza perdida, sino, según Mallat, "el canto y danza nacionales"— se formalizó tanto que acabó confundido y amalgamado dentro de las escenificaciones hispanizadas.

3. Marcha

Vamos a explicar brevemente los aspectos que conforman el repertorio de bailes y danzas de una comedia estándar, con el fin de entender la formalización del género y la importancia del baile en la escenificación del rito. Básicamente hay tres momento esenciales que pueden repetirse varias veces: 1) marcha: la entrada de los bandos al son de una marcha o pasodoble; 2) escaramuza: la presentación de los contendientes a través de un baile de *pandanggo* (fandango) o *balitaw*; y 3) la batalla final o propiamente moro-moro, formada por *giri, carranza* y *laban*:

> By this time too [finales del siglo XIX], the conventions of a sing-song delivery of verse (*punto*), the vocabulary of gestures and movements (*mustra*), as well as the *marchas* (*marcha cristiana, pasodoble*), and *batallas* in dance (also called *moro-moro*) to accompaniment of band music, and the convention of costuming Christians in black and Moors in red were codified (Tiongson 2009-10: 18).

Los bandos entran en el entablado con una marcha o un pasodoble, dependiendo sobre todo de los personajes, pues el bando cristiano suele emplear la marcha y el bando moro el pasodoble. También se emplea la marcha para los monarcas, y el pasodoble para mostrar la intrepidez de los príncipes. La entrada es solemne e hierática, sin expresión facial:

> Music and stage movements are highly conventionalized […] One thump or sound signals a *danza* from the musicians. This accompanies a royal march or the start of a *junta*, or court session. As the music sounds, the players move forward accordingly, in slow, swaying motion (*maghimbay-himbay*) […] Stage movements do not try to approximate the "natural" but are broad, artificial and ritualized (Mojares: 82).

El director de la orquesta, en la antigüedad de cuerda, y modernamente de metal (Tiongson 1992: 8-9), señala la música que hay que interpretar: un toque, marcha; dos toques, pasodoble; tres toques, batalla; cuatro toques, marcha fúnebre.

4. Escaramuza

La escaramuza es el momento o momentos, pues suele repetirse continuamente, donde puede rastrearse la presencia de bailes prehispánicos o bailes hispánicos fuertemente filipinizados. El *fandango*, el *balitaw*, y seguramente también el *kumintang*, hacen acto de presencia a través de unos bailes que presentan a los contendientes, a los enamorados, y a los personajes que forman parte de la representación.

In the "escaramosa," actors display their skill in twirling weapons as they sway. The movement is similar to that of folk dancing. In pairs, the combatants dance to the center of the stage. They bow to the royal personages on the stage and dance to the tune of the *fandango*, the *balitaw*, or other folk dances with similar tempo (Mendoza: 121).

Un estudio detallado de las diferentes obras nos permitiría entender mejor la relación entre el texto y su puesta en escena a través del baile. Añadimos a título de ejemplo —materia sobre la que habría que seguir estudiando— un fragmento de la *Comedia de Rolante y Claudina*, donde se indica en español la puesta en escena, y en tagalo los diálogos, uso lingüístico tradicional:

Ruidos de armas adentro y salen Ostaric, Mereida, Molasem, Garip, Loqued, Corchetes y soldados como de guerra.

OSTARIC Iuasác ang baya.t, pucsain ang lahat
LOS MOROS tapós na ang Francia.t, lulubóg sa hirap
POLIM. manga malulupit laquing panunucab
ang guinaua ninyong pagpasoc sa ciudad.
Lusob manga caual,
LOS CRIST. hindi na titiguil
cami sa guinaua nitong manga tacsil,
OSTARIC ito.i, dili co na ñaman iisipin
cun may dalang tacot acó sa panimdim:

Pelean todos hasta dentro queda Rolante (Anónimo b: 103-014).

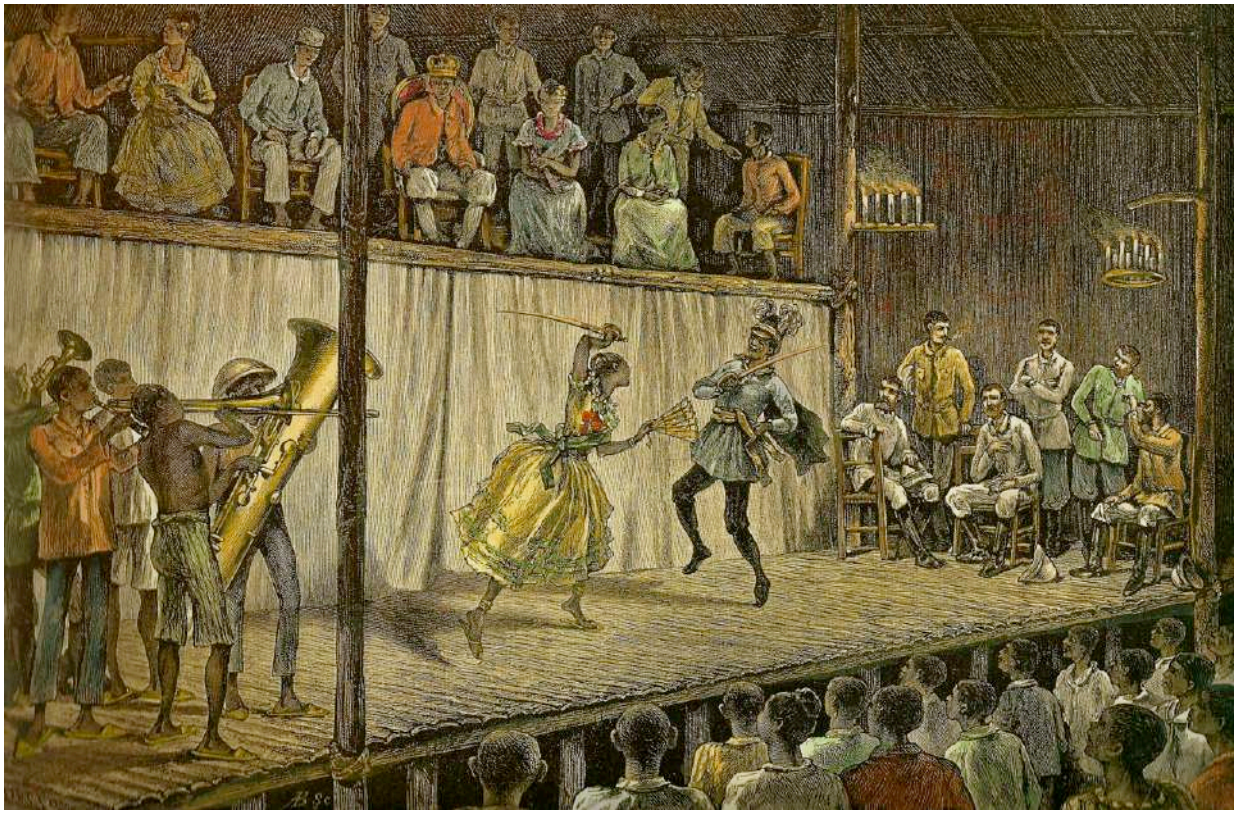


Fig. 2: Drame et Ballet au Theatre d'Albay (Montano)

5. Batalla

Finalmente, el acto que todo el público espera, muchas veces por horas e incluso días, es la batalla final, propiamente el moro-moro, el enfrentamiento entre los dos bandos. La batalla es un combate coreográfico y marcial empleando, tradicionalmente se ha dicho, el arnés, las artes marciales filipinas:

> El baile *palo-palo* con arnés (palos de caña) o el *maglalatik* (con cáscaras de coco) es una coreografía equivalente a la batalla de moro-moro en forma dramática. Actualmente estos bailes demuestran la agilidad de los hombres, una competición entre dos campos ataviados con distintos colores (Villaruz: 16).

De las batallas de moro-moro se deriva el baile *maglalatik o magbabao*, muy típico en las fiestas filipinas al emplear cocos y bailes vistosos (Goquingco: 209). En efecto, el duelo coreográfico del moro-moro ha dado lugar a numerosas escenificiones y

representaciones parateatrales en el archipiélago, popularizando igualmente el arnés:

> In Ivana, Batanes, on the feast of St. Joseph on May 1, three groups of males […] perform the *palo-palo* (fighting with sticks), which depicts a battle between the Christians and the Moors […] In Ibajay, Aklan, the *sayaw* (dance) which is an offering to the patron Santo Niño on the Third Sunday of January, features Moorish ambassadors being sent to the Christian Bisaya (Visayan), and a grand battle between the two armies which end in the defeat of the Moors (Tiongson 1992: 19).

La batalla se compone específicamente de tres partes: 1) *giri*, un bando retrocede con movimiento de cangrejo sin dar la espalda a su contendiente; 2) *carranza*, la música incrementa su velocidad y el contendiente que retrocedía ahora dirige el baile; 3) *laban*, empieza la lucha de mandobles a una velocidad frenética:

> The *batalla* or choreographed fighting with sword and dagger between individuals or armies, which begins with the *giri* or preliminary crab-like movements, proceeds to the *carranza* or two-steps dance and ends with the *laban* or actual clash of swords (the same pattern may be repeated ad libitum) (Tiongson 1999: 20).

Cada barrio o pueblo que escenifica una comedia tiene su propio texto y su porpia forma de llevarlo a escena, por lo que las variantes son múltiples.[4] Se llegó a afirmar incluso, cuando los estudios sobre el moro-moro eran mínimos, que en las islas Bisayas podía haber algún tipo de influencia javanesa o hinduista.[5] Lo cierto es que influencia prehispánica existe en todas las representaciones moro-moristas, y no hay que ir tan lejos a buscarla, ni señalar diferencias entre las representaciones luzónicas y bisayas en aspectos tan remotos y tan poco verosímiles. Lo que parece estar claro en nuestros días es que la comedia es la ceremonia ritual del culto a los anitos vestida con trajes de moros y cristianos y personificada en lugares remotos y exóticos, que se pone en escena a través de danzas prehispánicas, hispánicas e hispanizadas —donde

4 «*Laban* (fight), the duel or combat music, has a much faster beat than the *paso doble*. The standar style for fights is the arnis or some modification of it. Innovations vary across regions. In the Ilocos provinces, the dagger is held with the left hand and the sword with the right […] In the Visayas, the *linambay* simulates the movement of the claws of a crab […] Some barrios of the Tagalog region have a version which is similar to the movement of fighting cocks» (Mendoza: 116).

5 «The *moro-moro* in the Visayas showed improvements over the plays in Luzon. The war dance and the fighting bore rather strong resemblance to the Javanese dances. Apparently, the imprint of the Hindu-Visayan culture had remained pervasive among these peoples» (Castillo: 110-111).

el *kumintang* ha jugado un papel crucial hasta el punto de confundirse con la misma representación moro-morista— y que ha influido en la construcción de la identidad filipina al constituir su primer teatro nacional.



Fig. 3: Presentación en la revista *Teatro Pilipino* de la comedia de Balagtás *Orosman at Zafira* (1977)

Bibliografía

Almario, Virgilio (2012). *Komedya de Baler*. Manila: Comisión Histórica Nacional de Filipinas.

Almario, Virgilio (2012). *Ang Pangangailangan sa Haraya / The Necessity of the Imagination*. Manila: Aklat Bulawan.

Anónimo (c. s. Xviii). *Vocabulario tagalo español*. Manuscrit. Madrid: Biblioteca Nacional [MSS/9736].

Anónimo b (s. a.). *Comedia de Rolante y Claudina en tres actos.* [s. ll.]: [s. n.].

Barrantes, Vicente (1890). *El teatro tagalo*. Madrid: Manuel Ginés Hernández.

Castillo, Teófilo del; Medina, Buenaventura S. (2002). *Philippine Literature. From Ancient Times to the Present*. Manila: Philippine Graphic Arts.

Francisco, Juan R. (1963). «Indian influences in the Philippines». *Philippine Social Sciences and Humanities Review* [Quezon City, Universitat de les Filipines], vol. XXVIII, núms. 1-3, número monogràfic.

Mendoza, Felicidad (1971).«The *Moro-Moro*». Cruz, Isagani. *A Short History of Theater in the Philippines*. Manila: s. n., p. 100-122.

Donoso, Isaac (2009-10). «The Hispanic *Moros y Cristianos* and the Philippine Komedya». *Philippine Humanities Review* [Quezon City, Universitat de les Filipines], vols. 11-12, p. 87-120.

Donoso, Isaac (2013). *Islamic Far East: Ethnogenesis of Philippine Islam.* Quezon City: Universitat de les Filipines.

Donoso, Isaac (2015). «Crítica i estètica del moro-moro: al-Andalus i el teatre filipí de moros i cristians», *Mirabilia/MedTrans*, núm. 1, p. 226-258.

Donoso, Isaac (2015b). «En Joan Tinyós: Estudi i traducció d'un romanç filipí del Regne de València». *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 19, p. 583-636.

Donoso, Isaac (2016). «*Cabayong tabla*: estudi i traducció d'un romanç filipí del Regne de València». *Revista de Literatura Medieval*, núm. xxviii, p. 55-67.

Goquingco, Leonor Orosa (1980). *The Dances of the Emerald Isles.* Manila: Ben-Lor.

Maceda, José [*et al*.] (2002). «Philippines». Sadie, Stanley (ed.).*The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Nova York: Macmillan, vol. 19, p. 564-586.

Mallat, Jean-Baptiste (1846). *Les Philippines: histoire, géographie, moeurs*. París: A. Bertrand, II vols.

Mojares, Resil B. (1985). *Theater in Society, Society in Theater. Social History of a Cebuano Village, 1840-1940.* Quezon City: Ateneo de Manila University Press.

Montano, Joseph (1886). *Voyage aux Philippines et en Malaisie*. París: Librairie Hachette.

Morga, Antonio de (1997). *Sucesos de las islas Filipinas*. Notas de W. E. Retana y José Rizal. Edición de Patricio Hidalgo Nuchera. Madrid: Polifemo.

Moura, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. París: Presses Universitaires de France.

Murillo Velarde, Pedro (1734). *Carta Hydrographica y Chorographica de las Yslas Filipinas Dedicada al Rey Nuestro Señor por el Mariscal d. Campo D. Fernando Valdes Tamon Cavallº del Orden de Santiago de Govor. Y Capn. Hecha pr. el Pe. Pedro Murillo Velarde dla. Compª d. Ihs. Cathco. d. De Canones sobre los Mapas y Relaciones mejores que han salido, y observaciones del Author ; delineavit Nicolas de la Cruz Bagay Indio*. Manila: [s. n.].

Rafael, Vicente L. (2006). *The Promise of the Foreign. Nationalism and the Technics of Translation in the Spanish Philippines.* Manila: Anvil.

Santos, Ramón (2005). *Tunugan. Four Essays on Filipino Music.* Quezon City: Universitat de les Filipines.

Tiongson, Nicanor G. (1982). *Kasaysayan ng Komedya sa Pilipinas: 1772-1982*. Manila: Universitat de la Salle.

Tiongson, Nicanor G. (1990). *Dulaan.Un ensayo sobre teatro filipino.* Manila: Centro Cultural de Filipinas.

Tiongson, Nicanor G. (1992). *Dulaan. An essay on the Spanish Influence on Philippine Theater*. Manila: Centro Cultural de Filipinas.

Tiongson, Nicanor G. (1999). *Komedya*. Quezon City: Universitat de les Filipines (Philippine Theatre: History and Anthology II).

Tiongson, Nicanor G. (2009-10). «The Philippine *Komedya*: History, Indigenization and Revitalization». *Philippine Humanities Review* [Quezon City, Universitat de les Filipines], vols. 11-12, p. 15-52.

Villaruz, Basilio Esteban S. (1990). *Sayaw. Un ensayo sobre baile filipino.* Manila: Centro Cultural de Filipinas.

ZIÁLCITA, Fernando (2005). *Authentic Though not Exotic. Essays on Filipino Identity.* Quezon City: Ateneo de Manila.

Sobre el autor

Isaac Donoso es actualmente profesor en la Universidad de Alicante (España), habiendo ejercido durante tres años en la Universidad Normal de Filipinas en Manila. Licenciado en Filología Árabe (2001), Filología Hispánica (2003) y Humanidades (2003) por la Universidad de Alicante, y en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja (2014); Master en Estudios Islámicos en la Universidad de Filipinas (2008), y Doctor en Filología por la Universidad de Alicante (2011). Ha ganado en dos ocasiones el Premio Ibn al-Abbar de Investigación (2004 y 2008), así como el I Premio Juan Andrés de ensayo e investigación en Ciencias Humanas (2010), por la obra Literatura hispanofilipina actual. Ha publicado en la prestigiosa editorial de la Universidad de Filipinas la obra Islamic Far East: Ethnogenesis of Philippine Islam (2013). Donoso es editor de las ediciones críticas de las principales obras de José Rizal (Noli me tangere, El Filibusterismo y Prosa selecta) y las grandes novelas de la literatura filipina en español: Los pájaros de fuego de Jesús Balmori y La oveja de Nathán de Antonio Abad. También ha editado el legendario códice Boxer (2017). Junto a Jeannifer Zabala, ha traducido literatura valenciana al filipino, Ausiàs March, Roís de Corella, y la novela completa Tirant lo Blanch (2010), la primera traducción que se realiza a una lengua del sudeste asiático. Finalmente, ha editado los volúmenes More Hispanic than We Admit. Insights into Philippine Cultural History (2008), Historia cultural de la lengua española en Filipinas: ayer y hoy (2012), y More Islamic than We Admit. Philippine Islamic Cultural History (2018). Junto a estos volúmenes, Donoso ha publicado numerosos artículos monográficos sobre sus dos principales líneas de investigación: Islamología y Filipinismo. Es subdirector de Revista Filipina y Revista Argelina, y secretario de Sharq Al-Andalus. Estudios mudéjares y moriscos.

RAJAH[1] CARLOMAGNO: EL *CHAVITTUNATAKAM* Y LOS ORÍGENES DE LAS REPRESENTACIONES DE BATALLA EN LA INDIA

GEETHA KAIMATHURUTHIL WILSON
Traducción del inglés de Milena Cáceres Valderrama

RESUMEN

Las intervenciones portuguesas en Kerala, un estado en el sur de la India, llevaron a la creación de la comunidad de católicos latinos (católicos romanos con ritos latinos) en el siglo XVI. Los católicos latinos fueron en gran medida los conversos de la comunidad de pescadores de la región. Los misioneros portugueses enseñaron a esta comunidad el valor y la moral según el estilo de vida católico a través del *Chavittunatakam*: el *stamping drama*, un espectáculo de teatro dramático adornado con teatro folclórico indio e imágenes occidentales. La primera de esta actuación, *Kaaralsmaan Charitham*, la *Crónica del emperador Carlomagno*, mostró los actos heroicos de Carlomagno y sus paladines con imágenes del siglo XII de la cruzada de Carlomagno y la caballería cristiana de los paladines en Europa. La forma de vida católica, la beligerancia con el islam y otras religiones paganas, y el título de caballero cristiano se introdujeron en Kerala, donde los cristianos de Mar Thoma con tradiciones sirias y lazos milenarios con los comerciantes árabes hicieron prevalecer la naturaleza militante de los cristianos nativos.

Este artículo describe la representación artística del cristianismo y el islam. Recorre los hitos de la historia islámica y cristiana, y los caminos del colonialismo europeo que finalmente condujeron al origen de esta forma de arte y su viaje de 400 años para convertirse en la identidad cultural de los católicos latinos del estado de Kerala.

1 *Rajah* significa emperador en malabar.

1. Vivencia del *Chavittunatakam*[2] como expresión social

¡Hay un resplandor en las a orillas del lago Vembanad después de un día caluroso!

Los pescadores retiran del mar canoas saladas y negras mientras el mercado de la noche tarda en cerrar. Desde la isla, a la que llaman *casa*, las campanas de la iglesia tocan para anunciar las oraciones de las vísperas. Las olas del mar arábigo intentan ahogar las tristes campanas con vientos tranquilos y constantes, y los chirridos de las pequeñas garzas en el mar ondulante. Los cielos nocturnos, cansados del tórrido calor tropical, están manchados con tonos de añil y carbón.

No muy lejos de las olas moribundas, un escenario improvisado de madera recibe los últimos retoques que necesita: una tira larga de cinta amarilla, un pliegue en las cortinas azules. Se colocan dos altavoces enormes cerca del altavoz central, uno a cada lado, mientras se fijan y prueban los micrófonos en el escenario.

En los hogares, se sirve la cena y se rezan las oraciones. Es hora de la actuación. ¡Casi!

Las familias salen con pequeñas alfombras de pino, linternas de celulares y café negro en termos. Se sientan cómodos frente al escenario, hombres, mujeres, familias y mascotas, como en una postal de un pícnic familiar, aunque de noche.

Detrás de las cortinas cerradas, los artistas esperan que traigan sus disfraces con cierres de velcro en una sala verde tenuemente iluminada fabricada con largas y coloridas sábanas sintéticas. Los actores se colocan en fila detrás de su *aashan*, el maestro; este los bendice dibujando una cruz en la frente y ungiéndolos con un *palo fundador* para la buena suerte. Los actores cierran sus manos como rezando. Esperan su turno para maquillarse, sentados en bancos de madera cerca de un ventilador de mesa que da aire tibio; les ponen una cruz de talco en la frente sudorosa que brilla. ¡Es hora de la transfiguración!

Un emperador Carlomagno tropical con la cara pintada de blanco, el cabello largo naranja y la barba en punta, vestido con túnica de lentejuelas multicolores, capa y corona, se sienta en el trono deslumbrante cubierto con papel dorado. Mira a los hombres de la corte bailar furiosamente mientras se van cantando sus grandes hazañas,

2 El *Chavittunatakam* es un género de danza hablada con pisotones que se representa en Kerala, India. La danza de Carlomagno es una danza dentro de otras del mismo género.

que un coro repite. Espera la señal sin moverse, disfrutando del rítmico libreto y la música frenética.

enKum puKal siraintha ponKum praam
sainikaril thungaanaay vazhukindra
thanka mudiyarashan aandonarulpa-
diKKi manTalameethilangum Kun-
taniveerarkaLe thunDayi thurathiduven
panthirupaalakaraay mannilengum viL-
angum uNNithai nimbirathor munnili-
thaa varaarkaL.

Entre la fama de los grandes guerreros conocidos en todas partes
puedes gobernar eclipsando a todos, ¡oh, Emperador con el cabello de oro!
Con la gracia de Dios, en esta tierra
de guerreros poderosos, él los ha derrotado a todos.
Con los doce pares, brilla en el mundo,
Con la confianza de los venerados, viene hacia ti.

¡Llamen a Rolando!, ordena a la corte. ¡Es hora de su baile! Levanta la pierna hacia el pecho y golpea el piso de madera con fuerza. Un ruido sordo indica que la danza del *Chavittunatakam* se está ejecutando frente a todos. El drama lleva este nombre por las pisadas fuertes características y enérgicas en el escenario de madera. Esta danza feroz se repite rítmicamente a medida que se despliega la historia.

Durante todo el tiempo de la actuación, la mayor parte del público pronuncia las palabras silenciosamente; siempre han estado escuchando estas historias, coplas y música en su isla. Cerca de la orilla, de repente una persona se ha transformado en un rey, aunque sigue siendo el mismo que tiene una canoa negra y redes azules y blancas que repara día a día después de recoger la pesca.

El artista y los miembros de la comunidad confían en el *thaaLam*: el ritmo de las canciones que cantan, los pasos que hacen en armonía con este compás al que está tan acostumbrados, el movimiento del oleaje y el romper de las olas. La memoria de los músculos se balancea en los botes mientras las aguas vacilantes se mueven engañosamente debajo de ellos (esta creencia nunca se pone a prueba).

El *Chavittunatakam* o el *Drama de los pasos* se considera una tradición única de la danza marítima de la India. Se cree que este arte, un teatro del siglo XVI, se originó con la llegada de los misioneros portugueses a Kerala, un estado en la costa sur de la India peninsular bañado por el mar arábigo.

El *Chavittunatakam* se practica tradicionalmente solo en una comunidad específica dispersa en el cinturón costero central y meridional de Kerala, comunidad de población católica. Los artistas cantan, bailan y cuentan historias sobre la moral cristiana que llevan el nombre de *chavittunatakam* y están acompañadas con un coro y movimientos de estampado característicos en escenarios con pisos recubiertos de madera.

2. Contexto cultural y cristianización de Kerala

El comercio marítimo entre Mesopotamia e India fue anterior a la Ruta de la Seda (Forbes, 1981, p. 21), ya en el año 2300 a. C. Para el año 500 a. C., los árabes meridionales comerciaban directamente con el sur de la India. Se cree que el reino de Saba había enviado colonias mercantiles a la India, donde comerciantes y marineros se habían establecido pacíficamente con el acuerdo de la población local, y se habían casado con mujeres locales (pp. 55-92).

Con la Ruta de la Seda, los senderos llenos de neblina, los caminos traicioneros y los mares invencibles a través de los cuales el mundo comerciaba hace dos mil años se transformaron en una 'autopista de la historia humana' (Hansen, 2012). A medida que las ideologías y tecnologías se entrecruzaban a través de los imperios, los refugiados y los misioneros navegaban por los océanos y escalaban montañas hacia nuevas tierras. Con cinco antiguos puertos en la ruta de las especias marítimas del siglo I d. C., incluido el llamado "primer emporio de la India", la población de Muziris (Plinio el Viejo, *Naturalis historia*), Kerala, albergó mucho antes del comienzo de la era común diversos asentamientos étnicos, geográficos y culturales, que incluían a griegos, romanos, árabes, judíos y chinos.

La tradición sitúa en el año 52 d. C. el origen del cristianismo en Kerala. Los creyentes fueron bautizados "por el agua y el espíritu" de la mano del apóstol santo Tomás. La primera referencia a los cristianos en Malabar la testimonia el viajero

Cosmas Indicopleustes, también llamado Constantino de Antioquía[3]. Cosmas, quien viajó a la India, escribió un famoso libro en el siglo VI. En la *Topografía cristiana* escribe: "hay una iglesia de cristianos, con clérigos y una congregación de creyentes […] Y ese es también el caso en la tierra llamada Male [Malabar] donde crece el pimiento".

El rey persa Shapur del Irán de Sasania, entre los años 339 y 379 de nuestra era, inició una campaña de persecución contra los cristianos. Los cristianos escaparon por las aguas del mar arábigo, la ruta más rápida para huir de los persas (Neusner, 1972). Llegaron a la India, "delicioso reino de la pimienta, asilo seguro para los perseguidos". Estos cristianos nativos, identificados como cristianos del Mar Thoma[4], usaban la lengua siríaca como su idioma litúrgico, que denotaba su vínculo con la iglesia de Antioquía de Siria (Fuller, 1976, p. 53). Se encuentran cruces con inscripciones en pahlavi que datan del siglo VIII d. C. en varias partes del centro de Kerala[5].

Cuando el islam entró con fuerza en la península arábiga, olas de musulmanes se extendieron pacíficamente desde el Hiyaz hasta la costa de Kerala, a través de los marineros mercaderes en las colonias del sur de la India. Era natural para los árabes hacer de la costa de Kerala su primer y principal puerto de escala, porque era el lugar donde se comercializaba la pimienta, el oro negro y otros productos valiosos.

La tradición de Kerala también cuenta que Cheraman Perumal, el rey cherade de Kerala[6], se convirtió al islam y donó el monasterio budista de Vihara al monje Malik ibn Dinar, un misionero musulmán, que la convirtió en la primera mezquita de la India: el Cheraman Yuma Masyid cerca de Kodungallur, Kerala. La primera de las inscripciones islámicas de Malabar data del año 752 en Pantalayani Kollam, al norte de Malabar (Mohamed y Mohammad, 1999). Los árabes alcanzaron el apogeo de su comercio marítimo con el monopolio del tráfico internacional en el siglo XI.

3 Malabar es la región geográfica situada en la costa occidental de la India, desde el sur de Canara hasta Kochi, que hoy se encuentra principalmente en el estado de Kerala. Tuvo importancia comercial incluso antes del comienzo de nuestra era. Malabar significa 'hombre': *male, melibar, manibar, munibar, malabaria, etc.* en diferentes momentos de la historia.

4 Algunos cristianos afirman que son descendientes de Tomás de Cana (Knaanaaya Thomas - Thomas de Jerusalén), quien se cree que llegó a Kerala en algún momento del siglo IV con 72 familias cristianas judías para escapar del pogromo. Al igual que la llegada de santo Tomás, las historias de fe sobre Tomás de Jerusalén también están envueltas en el misterio.

5 Pahlavi es una lengua iraní extinta, que pertenece al periodo sasánida (del siglo III al VII a. C.) hasta los tiempos islámicos.

6 Chera es la jefatura principal que gobernó gran parte de Kerala desde el siglo III a. C. hasta el siglo III d. C. y desde el siglo VI hasta el siglo XII d. C.

El aumento de las relaciones amistosas con el poderoso rey regional de Calicut en Malabar, Samuthiri, llamado también el Señor de los Océanos, contribuyó a que los árabes monopolizaran el comercio exterior de la costa de Malabar desde el siglo XIII.

Con el ascenso meteórico del hinduismo en Kerala durante el siglo VIII y de la ortodoxia sankaran que prohibía las actividades marítimas entre los creyentes, los comerciantes árabes se convirtieron en una poderosa superestructura comercial islámica que controlaba el comercio en el mar arábigo (Malekandathil, 2015). Los judíos y cristianos también formaron poderosos gremios mercantiles, Anchuvannam y Manigramam, respectivamente, y controlaron el comercio desde la costa de Malabar junto con los pujantes comerciantes islámicos.

Mientras tanto, en Europa, el siglo XI fue testigo del fin de las diferencias teológicas y políticas cristianas, que llevó a la gran división entre la Iglesia romana oriental y la Iglesia romana occidental. Se produjo, durante cuatro siglos, la agresión religiosa, militar y política sobre la Tierra Santa de las religiones abrahámicas, conocida como las cruzadas. El papado obtuvo una extraordinaria riqueza con las cruzadas, pero la Iglesia no pudo arrebatar Tierra Santa a los musulmanes. Los reinos europeos buscaron el acceso directo al lucrativo comercio de especias en manos del islam, de algún modo como consecuencia del fracaso de las cruzadas y de la persistencia islámica hacia las rutas orientales. Portugal lideró en el siglo XV la navegación marítima en búsqueda de una ruta directa hacia la India.

El rey don Manuel, "influido directamente por el Espíritu Santo" (Thomaz, 1991), ambicionaba ser el emperador de Oriente gracias al riquísimo comercio asiático, gobernando desde Jerusalén. Don Manuel buscaba posibles aliados para cumplir sus planes de cruzada y crear una base militar de cristianos para las futuras campañas, sin que se enterara el poderoso reino mameluco de Egipto. Esta iniciativa no obtuvo buenos resultados, como tampoco la conquista de La Meca. Don Manuel patrocinó el viaje de Vasco de Gama para encontrar una ruta marítima a la India, que bordeara las costas africanas. Gama llegó a Kappad en Calicut el 20 de mayo de 1498 en su nao São Gabriel.

Los nuevos comerciantes fueron bienvenidos en Calicut y Vasco de Gama se reunió con Samuthiri, a quien solicitó el monopolio comercial en la costa de Malabar, pero su oferta no fue aceptada. Samuthiri tergiversó sus demandas, lo que originó un

violento enfrentamiento entre Gama y los comerciantes islámicos. El segundo grupo de barcos bajo la dirección de Pedro Alvares Cabral, portador de mejores ofertas, fue enviado a Samuthiri, lo que indignó a los comerciantes musulmanes de su corte. Estos mataron a cincuenta hombres en el barco de Cabral y el portugués en represalia asesinó a seiscientas personas del buque de carga musulmán.

Gama, en su segundo viaje a la India, capturó e incendió el barco Meri, que tenía peregrinos musulmanes que regresaban de La Meca, alrededor de cuatrocientos hombres, mujeres y niños. Incendió el barco durante cuatro días esperando a que todos murieran. Luego se mudó a Calicut y capturó a treinta pescadores, los desmembró y dejó flotar los cadáveres.

Gama se entrevistó con el rajá de Kochi, quien despreciaba al poderoso Zamorín, y quería una parte del comercio de especias para él. En 1502, Gama fue recibido por los líderes cristianos de Villarvettam Swaroopam, quienes juraron lealtad al rey de Portugal. Había 30.000 cristianos y Gama aceptó sus regalos y solicitudes (Rafi, 1964). Un nuevo acuerdo se firmó con el rajá de Kochi y estos cristianos fueron premiados con puestos de *cappithaan* (capitán) y *komman dhaanthe* (comandante) en el ejército.

Los portugueses, a diferencia de las otras fuerzas europeas que invadieron la India, intentaron imponer significativamente su cultura, religión e idioma en sus colonias. Según Chummar Choondal (1984):

> Los portugueses miraban con recelo los rituales y prácticas de los primeros cristianos sirios de Kerala. Los consideraban heréticos e intentaron imponerles sus rituales romanos latinizados. Aunque esto fue profundamente rechazado por los siríacos e incluso desafiaron abiertamente esta interferencia. Los portugueses pudieron en gran medida abrirse camino en este asunto después del Sínodo de Diamper, convocado en 1599, en que los cristianos de Kerala fueron sometidos a la autoridad del Papa. (pp. 65-67)

El sínodo promulgó cambios fundamentales en los ritos y las leyes eclesiásticas de los cristianos de Mar Thoma que empleaban doctrinas, disciplina moral, abusos, prácticas supersticiosas, etc. La insistencia portuguesa de unir a los cristianos nativos cortando los lazos de "la iglesia de Malabar con los patriarcas de Babilonia", la fricción recurrente y las luchas de poder no resueltas entre la iglesia romana, la supremacía del *padroado* o patronato portugués (Prabhu, 2005) y los líderes cristianos nativos,

finalmente llevaron al juramento de la Cruz Coonan, el *juramento de la cruz inclinada,* de 1663. En un rugiente levantamiento contra el *padroado* portugués, los cristianos de Mar Thoma declararon que no se someterían al dominio portugués en su vida eclesiástica.

Mientras el patronato portugués intentaba unir a los cristianos nativos de Kerala, la religión y el comercio eran objetos de litigio. Los gremios cristianos eran los principales responsables del suministro de los bienes a los comerciantes árabes, como señala Malekandathil (2015):

> Los comerciantes árabes habían denigrado la buena voluntad portuguesa entre la gente que eran reacios a venderles los bienes. Cumpliendo con la solicitud del Rey de Portugal, el jefe religioso de los cristianos, el obispo Mar Jacob, solicitó a los cristianos que vendieran los productos a los portugueses. Los comerciantes árabes se volvieron contra cristianos y judíos y estalló una pelea en la que un musulmán fue asesinado. Los comerciantes árabes de Kollam y Kozhikode también se unieron a la lucha y destruyeron iglesias y asesinaron a cristianos y a judíos, quienes huyeron para salvar su vida y emigraron a varios lugares. Este incidente se explica en *Tuhfat al-Mujahidin*[7].

El imperio portugués de la India utilizaba la religión, el poder y las estrategias comerciales para evitar el creciente monopolio de los comerciantes musulmanes de Kerala. Mientras tanto, los misioneros que acompañaron a los marineros en los peligrosos viajes del océano para encontrar las nuevas tierras para Cristo comenzaron una ola de conversión en Kerala. Francisco Xavier, pionero misionero jesuita, comenzó una nueva ola de evangelización en el sur de la India, específicamente a través de la costa de Malabar y Coromandel. Francisco Xavier llegó a la India en 1542 y realizó su campaña misionera entre 1544 y 1549. Ello condujo a la conversión de "quince a veinte mil conversos de las clases oprimidas, particularmente los mukkuvas, una subclase de la comunidad de Parava" (Daughrity, s. d., p. 15).

La mayoría de estos nuevos cristianos se denominaron católicos latinos para diferenciarse de los del rito siríaco. Se les introdujo en iglesias caracterizadas por su arquitectura portuguesa, iconostasio y liturgia. Hoy, las cuatro castas católicas latinas de Kerala son:

7 Jyoose, P. M. (1998). Kazhinja kaalangaliloode kannodikkumpol. *Thushaaram*, 90-92.

1. Aravattinaalukar: brahmanes y miembros de la casta llamada *nairs*.
2. Munnuttikaar: descendientes de los esclavos domésticos.
3. Anjootikar: descendientes de los *mukkuva* o de los pescadores y otros conversos de castas bajas.
4. Ezhunuttikar: descendientes de esclavos como los *ezhavas, pulayas* y *parayas*.

3. Origen del *Chavittunatakam* como teatro de los católicos latinos de Kerala

El Sínodo de Diamper revolucionó y modificó la vida cultural, social y religiosa de los cristianos nativos de Kerala y de los católicos convertidos. Profundamente arraigado en el movimiento de contrarreforma, el sínodo insistió en que *extra ecclesiam nulla salus* (fuera de la Iglesia no hay salvación) (Puthussery, 2003). El énfasis se debió a la observación de que los cristianos seguían las creencias culturales de las comunidades no cristianas, especialmente las costumbres hindúes de Kerala. Los cristianos participaban en la organización y la experiencia de los festivales del templo y adoraban a los dioses paganos (Rafi, 1964). También participaban de las actuaciones rituales hindúes como el *Koothu* y el *Koodiyattam*. El sínodo observó que los cristianos en Kerala poseían un cristianismo externo, pero vivían internamente la religión hindú Savarna. Tenían iglesias afuera y templos adentro, no eran sino una casta superior *nair*[8]. En la tierra de las castas, los cristianos desarrollaron un papel extraño al ser los "neutralizadores de la contaminación" (Fuller, 1976), es decir, si una persona de la casta superior recibe directamente algo de una persona de la casta inferior, ese objeto se considera "contaminado". Pero si la persona de la casta inferior entrega el objeto a 99alguien del linaje o casta superior o brahmánico, se "neutraliza" la contaminación. La persona de la casta superior puede tocar el objeto sin temor a la contaminación.

Los cristianos también adoraban a las diosas hindúes en el *kalari* (la escuela de arte acrobático para el entrenamiento de guerreros) y a los semidioses, y practicaban el *endalkuli* o la ablución ritual de las castas superiores si estaban contaminados debido al toque o la distancia de las castas inferiores. El sínodo aprobó muchos

8 Nairs: Casta guerrera que se suponía que debía estar al menos a 16 pies de los brahmanes, el estatus más alto. Se suponía que los ezhavas debían estar a 16 pies de distancia de los nairs. Y que los parayas, pulayas, que fueron expulsados del sistema de castas, debían estar a una distancia de 32 pies de los ezhavas. En caso de incumplimiento, debían recibir castigos a veces fatales

cánones eclesiásticos que impidieron que los cristianos "verdaderos" siguieran las tradiciones, creencias y costumbres de siglos a las que los cristianos de Kerala estaban acostumbrados. En el repentino vacío cultural creado por la aceptación de los cánones del sínodo, nuevas formas de expresión evolucionaron entre los católicos latinos, entre ellas, el *chavittunatakam*, representaciones de batalla con historias bélicas occidentales y puesta en escena vernácula.

El origen del drama se atribuye a la preocupación estética multiétnica de los habitantes nativos. El *chavittunatakam* tiene paralelos con el *Nattuva Nritha Sangeetham* de Tamil Nadu, el *Yakshagana* de Karnataka, y el *Poraattunatakam* de Kerala (Rafi, 1964). El diario *Gouveau* registra la actuación de una compañía de drama de Kochi durante el Sínodo de Diamper. Los estudiosos del *chavittunatakam* creen que este fue un arte teatral realizado por los primeros cristianos de Kochi, posiblemente, una de las primeras actuaciones del *chavittunatakam*.

Los académicos reconocen unánimemente que, a pesar de la presencia de la forma de arte nativa e india, el *chavittunatakam* como arte teatral comenzó con el advenimiento de los portugueses. Según Puthussery (1997):

> Se originó a partir de los rituales que se realizaban. Esos eran los rituales religiosos cristianos, de los cuales gradualmente evolucionaron ciertos mitos, y esos mitos se convirtieron en narraciones épicas. Esas narraciones épicas son obviamente narraciones europeas latinizadas de los siglos X al XVI. (p. 83)

Las representaciones desarrolladas por los misioneros portugueses incluyeron imágenes occidentales y el teatro folklórico del sur de India. Y así nació la primera obra de *Chavittunatakam: Kaaralsmaan Charitham*, la crónica del rajá Carlomagno.

4. La crónica de Carlomagno

Karl der Große, el emperador Carlomagno (¿742?-814), rey que la historia recuerda como el más poderoso del mundo occidental, es considerado el padre fundador del movimiento que condujo a la formación de Europa[9]. Durante

9 Gran parte de la actual Europa, desde Francia hasta Austria y desde Alemania del Norte hasta Italia, fueron sus dominios.

su reinado, la zona centroeuropea se convirtió en una región políticamente poderosa (Williams, 2011). Mathew Gabriele (2011) comenta: "Conquistó a los lombardos, sajones y ávaros, y se quiso expandir hasta la península ibérica. Compartió relaciones amistosas e intercambió emisarios con el califa islámico y el patriarca de Jerusalén, y se ganó su respeto muy a pesar de los bizantinos" (p. 9).

El rey Carlomagno era un cristiano devoto y un político astuto, y el papado solicitaba estratégicamente su ayuda cada vez que Roma estaba amenazada. En recompensa, el rey de los francos fue coronado como el primer emperador del Sacro Imperio Romano por el papa el día de Navidad del año 800 en la Basílica de San Pedro en Roma. Esta alianza entre la Santa Sede y el trono imperial de Aquisgrán (Francia) no fue tanto un movimiento diplomático, sino una ambición política, pues Carlomagno fue ungido regente de Dios en la tierra. Murió en el 814 y fue enterrado en la iglesia de Santa María de Aquisgrán (Gabriele, 2011, p. 9). Después de su muerte, con el transcurrir del tiempo, el emperador Carlomagno ha sido resucitado por la historia, quien se ha apropiado de su memoria para satisfacer las necesidades de diferentes épocas. Su legado ha continuado durante más de un milenio y ha influido en la realeza y en los líderes de Europa hasta el día de hoy (p. 9).

Carlomagno ordenó el registro permanente de la historia. En su mandato, se grabaron las historias populares y las canciones de juglar. En ellas, se cuentan los actos valientes de sus doce paladines, los Doce Pares de Francia, en la colección francesa llamada *Cantilena recogida* en el siglo VIII. Esta recopilación fue modificada en una segunda recopilación, la *Canción de gesta* (*Chanson de geste*) en el siglo IX. Los originales de ambas colecciones de canciones se han perdido. Sin embargo, se ha conservado una versión posterior más antigua del siglo XII llamada también *Chanson de geste* (Rafi, 1964, p. 98).

El reinado de Carlomagno ordenó la ejecución masiva de sajones y forzó la conversión de los sobrevivientes al cristianismo. El avance militar se conjugó con la campaña religiosa para extirpar el paganismo y la sujeción a Sajonia. Este es el mejor ejemplo de cruzamiento de dos esfuerzos para el mismo propósito. Según su biógrafo, Einhard, el poderoso rey militante que protegió la iglesia, fue como el nuevo Constantino. Se comenzó a desarrollar un arquetipo de rey que emprendía una cruzada

y acumulaba leyendas y tradiciones después de su muerte. Los juglares cantaron las leyendas del cruzado Carlomagno y sus caballeros. Marianne Ailes (2012) comenta:

> La figura histórica de Carlomagno fue el material ideal para elaborar mitos; su coronación por el Papa el día de Navidad del año 800, reunió sus funciones sacras y reales, como se ha observado, que son parte de los atributos del soberano. Fue un exitoso líder militar. Durante su reinado se desarrolló un sistema de comercio europeo [...] También fue considerado como una especie de Cristo, visto con sus doce compañeros, los Doce Pares de Francia, a su alrededor. (pp. 63, 68-70)

El ejército de caballeros 'franceses' de Carlomagno, que luchaba contra los sarracenos en España, se convirtió en una cruzada de nobles caballeros cristianos que estaban listos para morir por la fe y por la recuperación de Tierra Santa. La introducción de Carlomagno y sus paladines en Kerala por los misioneros portugueses fue una prolongación de la aprobación de Carlomagno en toda Europa durante la Edad Media y el período del Renacimiento. Los misioneros emplearon las historias épicas de Carlomagno que corrieron como la pólvora entre los reinos europeos durante la época medieval para enseñar el estilo de vida cristiano. Las batallas épicas de Carlomagno circularon con los relatos de cristianos de Kerala, quienes se consideraban parte del grupo de sus guerreros.

Los ejercicios de kalaripayattu, arte marcial acrobático del sur de la India, se incorporaron al drama para crear escenas de batalla auténticas, mientras enseñaban la victoria de los cristianos (representados como los buenos) sobre el islam (representados como los malos) y la denuncia de las creencias paganas: "La tradición marcial del chavittunatakam inspiró un espíritu militante entre los cristianos" (Rafi, 1964, p. 63).

Las escenas de Portharu –grito de guerra– y Yudhatharu, las estrofas cantadas mientras el ejército lucha con el ritmo *taalam* de las canciones, se incluyeron para mostrar las habilidades de las artes marciales. Las aventuras de Carlomagno, san Jorge, David y Goliat fueron adoptadas y se hicieron inmensamente populares.

Chummar Choondal, un erudito en chavittunatakam, señala que los cristianos de Kerala ansiaban crear formas artísticas que se parecieran al *Aattakathakal*, los poemas basados en el *Ramayana*, *Mahabharata* y *Bhagavata purana*, que se caracterizan por su ferocidad. La adopción de historias populares de los señores de la guerra de Europa

que luchaban por la propagación de la verdad cristiana fue una novedad en Kerala, donde se encontraban imágenes legendarias en puranas.

Algunas personas mayores, que pertenecen al *ezhunuttikar*, se identifican como los descendientes del grupo militante de los católicos latinos que poseían el verdadero legado del *Chavittunatakam*. Esto se corrobora por el hecho de que el *Chavittunatakam* se observa en los lugares donde prevalecen *ezhunuttikar*. Los pescadores en Kerala también reclaman su historia como soldados del rey Carlomagno. Las personas poseen un conocimiento íntimo del agua, al ser Kerala una lengua de tierra entre 44 ríos y 11 lagunas. Los pescadores fueron entrenados en las artes marciales y asignados también como soldados del emperador Carlomagno.

5. *Kaaralmaan Charitham Chavittunatakam*

La crónica del emperador Carlomagno es la más popular y posiblemente sea el primer texto de *Chavittunatakam* escrito por el mítico sacerdote Chinnathampi Annavee[10]. La crónica completa de la actuación del emperador Carlomagno se representa durante quince días con más de cien artistas. Debe destacar que en todo el drama, la estética, no la autenticidad, es el objetivo principal (Puthussery, 1997). La crónica se divide actualmente en cinco episodios:

1. Chinna Roldon Katha (La historia del pequeño Rolando): Es la historia de cómo la madre de Rolando –la hermana de Carlomagno– Bedtha se enamora del Señor de Milán. La historia continúa con el nacimiento, la infancia, la muerte del padre y la reconciliación de Rolando con Carlomagno. El emperador le enseña a luchar en la guerra y lo arma por primera vez.

2. Plorippees (Florencia): El emperador Carlomagno selecciona a sus Doce Pares después de probarlos con tareas desafiantes. Rolando se convierte en la cabeza de los paladines. Los paladines deciden recuperar Jerusalén con la ayuda del rey Constantino. En Jerusalén, el más apuesto de los paladines, Guyidhavar Gonju, se casa con Plorippees, la hija del rey turco.

10 Chinnathampi Annave, mítico y misterioso hombre de letras, que se cree fue el autor de muchos textos de chavittunatakam. Se supone que llegó a Kodungallur desde el estado indio de Tamil Nadu aproximadamente hace tres siglos, se quedó en Kochi y Kodungallur y sostenía haber regresado a Tamil Nadu después de 17 años.

3. Angélica: Rolando se casa con Angélica, la hija del rey Abdul Rahman.

4. Valdhu: Un soldado intenta matar a Valdhu, uno de los 12 paladines para casarse con su bella esposa. La esposa de Valdhu lo mata.

5. Paarimaarude maranam (La muerte de los paladines): Después de ganar la guerra, Ganalón engaña a los paladines y los mata en la batalla del paso de Roncesvalles.

6. Elementos de *Chavittunatakam*

1. Annavi/aashan: El director de escena es la luz que guía el drama desde el principio hasta el final (Choondal, 1977). Es responsable de la selección de los estudiantes y de los artistas y de los ensayos; es quien conoce y explica el significado del texto, de las canciones, disfraces, música e iluminación. Y, sobre todo, el annavi es quien tiene y conserva el chuvadi, el manuscrito de la historia.

2. Chuvadi: El manuscrito del drama que se interpreta, que pertenece al annavi o maestro, es quizás el elemento más sagrado del *Chavittunatakam*. Este manuscrito encuadernado detalla la historia, las escenas, los diálogos, las canciones y el número de los versos en tamil que deben seguirse mientras se canta (es el guion).
La recitación de la métrica de los versos del chuvadi es difícil para los no iniciados. Hay un chuvadi para cada drama. El chuvadi se transmite de generación en generación. Se cree que el chuvadi se otorga al alumno cuando está listo para convertirse en maestro, cuando el annavi es demasiado mayor para enseñar.

El lenguaje del chuvadi: los primeros chuvadi se registraron con la escritura vattezhuthu para denotar palabras en sentamil y kotumtamil e incorporar algunas palabras prestadas del latín como *ettu spiritus sandus* (et spiritus sanctus) y *aave maria* (Ave María). Hoy, el chuvadi está escrito en malabar. Las palabras sentamil de los textos se convirtieron lentamente al malabar, pero el chuvadi de los primeros dramas como *Kaaralsmaan Charitham o Brijeena Charitham* conservan muchas palabras tamiles escritas en malabar.

Como la lengua malabar tenía influencia sánscrita, se usó un alfabeto distinto llamado granthaaksharangal para denotar las palabras sáncritas del texto. El guion del

chuvadi era una mezcla de vattezhuthu y granthaaksharangal. El chuvadi se escribía en hojas de palma llamadas 'thaaliyolakal' y para grabar las letras se usaba el 'ezhuthaani', un punzón largo. Ninguno de los chuvadi escritos en hojas de palma se ha conservado hasta hoy.

El análisis del lenguaje y de los alfabetos del chuvadi acompañan la evolución del malabar, el idioma del estado de Kerala, una lengua relativamente joven desarrollada alrededor del siglo XVI, que evolucionó a través de la sinergia del tamil, lengua clásica de la familia de las lenguas dravídicas, que se hablan en el sur de la India, con el sánscrito, lengua clásica de origen indoeuropeo.

El tamil temprano evolucionó a un tamil literario con su propia métrica y gramática, llamado 'senthamil', mientras que el pueblo habló el kotumthamil con variantes geográficas. Con el advenimiento del brahmanismo en Kerala durante el siglo VIII, el sánscrito comenzó a influir fuertemente en los dialectos indígenas. El chuvadi tenía palabras en senthamil y kotumthamil, aunque muchas de estas palabras fueron influidas por el sánscrito en los últimos años.

3. Melodía y música: Las canciones del *Chavittunatakam* siguen el esquema del metro (de la poesía) tamil. Los metros de (la lengua) malabar están ausentes en gran medida en los nuevos textos dramáticos, a pesar de que están concebidos y escritos en malabar.

El *Chavittunatakam* emplea patrones de canciones que pueden repetirse en diferentes partes y escenas del drama. La chenda y el ilathaalam fueron los principales instrumentos musicales utilizados. La chenda es reemplazada ahora por tambores y también se introducen flauta y sintetizadores.

El patrón de la secuencia de una canción en el *Chavittunatakam* (tomado aquí de *Kaarasmaan Charitham*) es el siguiente: la obra comienza con una oración del poeta, *sleevaa veNpaa*. Esta es una canción de invocación que rinde homenaje a la Santa Cruz. Se hace una referencia al título de la obra, que también puede guiar a la audiencia directamente al lugar y la hora del tema. Esta canción es cantada por *aasaan* y el grupo de vocalistas de respaldo conocidos como *pinpaaTTukaar* o *cuvaTikkar*.

Este grupo es el primero en ocupar el escenario. Ahora, cantan esta canción y a continuación el *viruttam* con la cortina frontal cerrada. Luego, viene otro *viruttam* en el

que se anuncian los nombres del poeta y su gurú. Después, viene el *vaNtanaviruttam*, que incluye la oración del poeta a Dios para que lo bendiga a él y a la obra que se va a representar.

Sigue un par de canciones que imploran bendiciones de Dios y de los hombres eruditos entre la audiencia. Son el *kalttuRai* y el *taazhilisai*. Este último también incluye la oración para disculpar los errores cometidos en la producción de la obra. Hay *viruttams* que se cantan en alabanza a la deidad local o al santo patrón. Otro patrón de canción importante y raro es el *aacciriyam*, que hace referencia a poetas famosos como Kambar en tamil, Kalidasa en sánscrito y Thunchethezuthachan en malabar. En esta canción, el poeta rinde homenaje a esos grandes escritores y a su genio literario.

Después, viene el *taiyattaru*, oración cantada dedicada principalmente a los sacrificios de Jesucristo y la Virgen María. En las producciones recientes, se presenta una secuencia de la Biblia o historias santas y una canción de alabanza de esa escena en particular. La mayoría de ellas imitan las canciones populares relacionadas con el santo. La variedad de oraciones cantadas tiene larga tradición.

Luego, viene el *Kattiyakkaran toonRa viruttam* que anuncia la llegada de *KaTTiyan*[11]. Ingresa *KaTTiyan*, quien desempeña el papel de bufón y tiene un encuentro ingenioso con la audiencia y el grupo de personas que está detrás del escenario. Solo entonces comienza la historia real. El *aasaan*, con música de acompañamiento, canta el *varavu viruttam* de los *raajaas* o reyes. Esta canción describe las cualidades del rey.

El rey entra en compañía de sus guardaespaldas, que forman una fila y cantan en alabanza. Esto se llama *pavanicmtu* o también *colIiyaTTam* del centinela. Después, el rey canta el *koluviltaru*, que proclama sus cualidades, como el coraje, el valor y la fama. Luego llama al ministro, quien entra y narra el estado actual del país. Esto se llama *naaTTuvalama*. Después, vienen los *naaTakams* con *naayaaTTv* (de caza) o los viajes para conquistar otros países. Esto termina con feroces batallas. En el campo de batalla, al momento de la confrontación, los reyes de ambos lados generalmente cantan una canción en la que exaltan su propio honor, el *wat*. Cada rey o sus ministros se jactan de su valor y de sus logros. Esto se representa en *kalai*. Justo después del *kalai*, los ministros o jefes del ejército cantan una estrofa llamada *yuttattaru*.

11 El rol del personaje bufón llamado Kattiyakaaran se omite en los dramas actuales del *Chavittunatakam*.

El ejército se mueve y lucha según la *taaLa* de este *yuttattaru*. Hay ciertas canciones importantes y hermosas como *viruttams* que narran el amor del héroe por la heroína. Hay canciones llenas de *pathos* y sentimientos, como el *tuyaram taru en kaarlmaan naaTakam*, en la que el emperador Carlomagno lleva el cadáver de Rolando y lamenta su muerte. El *naaTakam* siempre termina con la victoria del bien sobre el mal seguido de una oración cantada por todos. Esto se llama *ellaavarum kuuTi teyvastuti*. Luego, viene la canción benedictorium llamada *mankalam* (Puthussery, 1997).

4. Escenario: El *Chavittunatakam* se representa en horas de la noche en un espacio abierto. Generalmente, se realiza durante las vacaciones de Pascua o Navidad[12]. El escenario se cubre con tablones de madera, idealmente de 16 kolu[13] de ancho y 50-60 kolu de largo, aunque este requisito apenas se cumple debido a las limitaciones del espacio. Los escenarios dedicados al *Chavittunatakam* siguen siendo rectangulares, más largos que anchos. En *Kaaralsmaan Naatakam*, la escena que presenta al emperador turco con 25 reyes y sus hombres de la corte se ha acortado y aparecen solo 8 o 10 artistas.

Antes de la introducción de los micrófonos, la parte inferior de las tablas de madera se conectaba a barriles de madera huecos que amplificaban el sonido de los pasos en el escenario. La construcción del escenario tiene dos pisos (Rafi, 1954) con una *nilavilakku*[14] que existía a principios del siglo XX y ha sido renovado y equipado con focos y luces y filtros de colores, micrófonos en diferentes rincones del escenario y espacio lateral para los cantantes, instrumentistas y el *annavi*. Los fondos tienen cortinas intercambiables con imágenes pintadas de acuerdo con la historia y la escena.

5. Kalari (gimnasio): Los estudiantes de Chavittunatakam buscan las bendiciones y la tutoría de Aashan con una ceremonia de *vazhangal* (aceptación) en presencia de una Cruz y Nilavilakku. El futuro estudiante coloca dinero en una hoja de betel y presenta la ofrenda al Aashan. El alumno toca los pies de Ashan y este lo bendice. Luego, el estudiante rinde reverencia al chuvadi.

12 Ocasionalmente, se presentaba el festival en el día del santo patrón. También se dramatizaba en matrimonios a comienzos del siglo XX.

13 Un kolu mide aproximadamente 72 centímetros.

14 Una lámpara tradicional de Kerala.

Con la finalización de la ceremonia de *vazhangal*, el aashan les enseña a los estudiantes todos los pasos básicos. Aquí también se enseñan ejercicios de Kalaripayattu, que en gran medida están ausente ahora. Después de que se enseñan los pasos básicos y los ejercicios marciales, comienza el *cholliyaattam*, en el que a los estudiantes se les asigna roles y se les enseña las canciones, bailes, diálogos y la acción.

Una vez que el estudiante domina su papel, el *kalari Arangettam* está listo y se le prepara para su primera actuación pública. El *kalari* se hace normalmente en el patio delantero o posterior de la casa del aashan. Los ensayos de *kalari* son normalmente en las tardes, cuando el aashan regresa de su trabajo. Los patrones también permiten que el *aashan* use su terreno para recitales de *kalari*.

6. Chuvadu – Chuvadu (danza): Es el alma del *Chavittunatakam*. Hay dos conjuntos de chuvadu. El primer conjunto se compone de doce chuvadus básicos, que serán los protagonistas cristianos. El segundo conjunto consta de ocho chuvadus básicos que serán los antagonistas turcos. Se mezclan diferentes chuvadus o actores para crear las danzas que serán: 12 Irattippu, 12 Kalaasham, 12 Itakalaasham, 12 Adantha y 12 Kavitham (un ejemplo de mezcla de pasos básicos; después de que el artista termina su diálogo, canción y baile, el artista chenda toca *Kalaasham* y los actores terminan una secuencia del chuvadu que finaliza con un baile congelado).

7. Disfraces: Los disfraces de los Naatakam son típicamente grecorromanos. Generalmente, están hechos con hermosos *kasavu* (trabajos de encaje de plata u oro multicolor) de terciopelo o seda, a los que también se insertan cuentas de colores y espejos. Actualmente, las hermosas túnicas y capas están hechas con accesorios de velcro para facilitar su uso y ajuste. Los cascos y los petos están moldeados y pintados con pinturas de brillo metálico y se adornan con el plumaje de garcetas grandes (hoy en día, también se usan plumas sintéticas). El emperador con cetro dorado, atuendos deslumbrantes, cinturillas brillantes y corona dorada entra con soldados que visten ropas brillantes y cascos romanos mientras la luz dorada inunda el escenario.

Una parte importante del disfraz es el zapato de madera que usan los artistas. Como los zapatos de madera debían personalizarse, los zapatos de lona los han reemplazado. Los zapatos a veces están pegados con papeles multicolores y pinturas metálicas.

8. Maquillaje: La piel de los artistas está cubierta con una base blanca y los labios están pintados de rosa oscuro para que coincida con el tono de piel europeo. Los artistas usualmente usan pelucas rubias y guantes; y a las artistas femeninas se las ve con mejillas rosadas. Sus llamativas patillas se asemejan a las patillas enroscadas y dibujadas del popular jabón mítico indio. El tono de piel de los antagonistas no suele ser tan justo como el de los protagonistas. Están pegados con cejas más gruesas (a veces se ve una sola ceja) y cabello negro y rizado.

7. El *Chavittunatakam* hoy

El *Chavittunatakam* fue considerado como un "arte impuro" de castas inferiores con una notable combinación de elementos occidentales, folklore dravidiano y elementos clásicos, tanto, que no fue catalogado como arte por la Academia Kerala Sangeetha Nataka[15]. El apoyo político, religioso y académico al arte impulsó la inclusión del *Chavittunatakam* en la academia y en el Kerala School Yuvajanotsavam, posiblemente el festival de arte y cultura más grande de Asia, que en el 2012 tuvo más de 12.000 participantes. Ese mismo año se hizo la primera Bienal Kochi-Muziris, la exposición internacional de arte contemporáneo más grande de la India y el festival de arte contemporáneo más grande de Asia. La bienal incluía el *Chavittunatakam* en su festival de artes escénicas, lo que atrajo la atención internacional sobre este tipo de representaciones[16].

La inclusión de un arte en el Yuvajanotsavam se considera una bendición para los correspondientes artistas. Los chavittunatakam aashans experimentados reciben un buen sueldo para capacitar a los estudiantes, de manera que logren un desempeño de alta calidad. Usualmente, tienen gran demanda durante la temporada de Yuvajanotsavam y viajan extensamente a través de Kerala para entrenar a los estudiantes. Esta inclusión significa un cambio temporal de su modo de vida tradicional, como la pesca y la construcción, hasta el siguiente entrenamiento del *Chavittunatakam*.

15 La Organización Cultural del APEX del gobierno ha establecido la protección de formas culturales y artísticas de Kerala. El *Chavittunatakam* se ha incluido en la lista de representaciones artísticas de la última década del siglo XX.

16 Para la bienal, la actuación se limitó de 3 a 4 horas, lo que ahora es la norma. La duración de la actuación entre los Natakams fue reducida 3 o 4 horas por esa época.

La inclusión del *Chavittunatakam* en el Yuvajanotsavam origina acalorados argumentos sobre la definición de arte. Las variantes locales de la actuación tuvieron que ser incorporadas, estandarizadas y evaluadas por su estética y movimiento, lo que creó una fricción considerable entre diferentes *aashans*. Para el festival, el tiempo permitido de cada actuación fue de 20 minutos con un número máximo de 10 artistas. Esto eliminó al *aashan* y al coro, por lo que las canciones fueron grabadas y reproducidas para la actuación.

La inclusión del *Chavittunatakam* ha sido testigo de grandes cambios en la delicadeza del vestuario y en la actuación del drama. La compañía tradicional que era solo para varones, se ha convertido ahora en compañías mixtas. Se crean nuevos textos y se imprime un ritmo mucho más rápido en las actuaciones de la bienal y Yuvajanotsavam, y se recibe más patrocinio financiero a través de la exposición internacional.

El *Chavittunatakam* es un arte de producción local en muchas islas dispersas y regiones costeras del centro y sur de Kerala, donde cada comunidad tiene su forma distintiva. Efectivamente, el *Chavittunatakam* evolucionó durante siglos hasta convertirse en la identidad de los católicos latinos, al igual que el nadagama cingalés que realizan los católicos latinos de Lankan en Jaffna (Choondal, 1977). La mayoría de los practicantes de este arte aún son de la clase trabajadora. Durante más de trescientos años, el arte sobrevivió a través de la memoria de los artistas, que en su mayoría eran analfabetos, y a través de los ensayos en crepúsculos, amaneceres, noches e intervalos de trabajo.

La gente cuenta sobre los tiempos en que los ropajes se elaboraban en casa de los artistas y cada disfraz se veía diferente. La actuación se realizaba recolectando dinero de la comunidad, a veces independientemente de la iglesia, e incluía artistas de comunidades no cristianas. Sigue siendo un asunto de familia que la nieta ‘ministra’ baile con el abuelo ‘Carlomagno’ en el escenario. En las regiones costeras e insulares de Kerala, una tierra distante en otro continente, a mil doscientos años de diferencia, Carlomagno sigue representando la idea de un justo rey cristiano y sus paladines son el epítome de la masculinidad, la valentía y la caballería.

Fotografías



Foto 1. Carlomagno, el emperador de los Romanos (izquierda) y Marsellian, el rey musulmán de Almania (derecha), interpretada en 'Paarimaarude maranam' (La muerte de los paladines) por Cochin Chavittunataka Kalari el 28 de abril de 2019 en la playa del mercado cerca Iglesia de Soudi, Kochi, Kerala (todas las fotos son de la misma actuación). Carlomagno se ve generalmente con muchos tonos de cabello rubio o rojo, túnicas multicolores y un espectro. Los reyes musulmanes en cambio, siempre se muestran en tonos verdes, con el pelo y la barba negros y rizados. Sus patios también están adornados con tumbas pintadas sobre el fondo.



Foto 2. Paladines con sus insignias (arriba) y Paladines como mensajeros de paz (abajo).

Los paladines son llamados a la corte y enviados por Carlomagno a la corte de Marseillan. Marseillan había extendido la paz a Carlomagno, aunque se trataba de una táctica engañosa para matar a los paladines. Los paladines entregan sus espadas al rey. Carlomagno le da un cuerno a Roland para que sople por temor a cualquier peligro y su espada.

Las cortinas pintadas establecen el escenario: la corte del emperador Carlomagno. La imagen superior también incluye a los hombres de la corte, aquí un niño se presenta como uno. Normalmente, los niños no forman parte del drama principal. Tienen un segmento llamado 'Baalapartu' (parte para los niños) que generalmente se realiza antes de la entrada del personaje principal.



Foto 3. Guyidhavar Gonju y su esposa Ploripees. Gonju se despide de su esposa antes de irse a la corte de Mareseillan. Ploripees es la hermosa hija del emperador turco, Al Biranth Blom. Se convirtió del "paganismo" al cristianismo al final de la parte de "Ploripees" en la Crónica de Carlomagno. Las mujeres tienen comparativamente sellos y pasos más suaves. Hasta la segunda mitad del siglo XX, las mujeres estuvieron ausentes en el escenario. Estos roles fueron asignados a hombres.



Foto 4. La muerte de los paladines se muestra atentamente en los detalles gráficos. La ropa blanca de Paladins está equipada con cremalleras cuando se abre revelan ropa de satén rojo para denotar sangre.



Foto 5. Aunque Carlomagno suele ser representado como un rey militar, Carlomagno en Kerala tiene una personalidad suave, con un melodrama palpable. Aunque la crónica lleva su nombre, Carlomagno está en gran parte ausente de ella. Al igual que Aquiles y Agamenón, los Paladines, específicamente son Roland y Olivier, quienes se roban el centro de atención.



Foto 6. La audiencia viendo la muerte de Paladins.

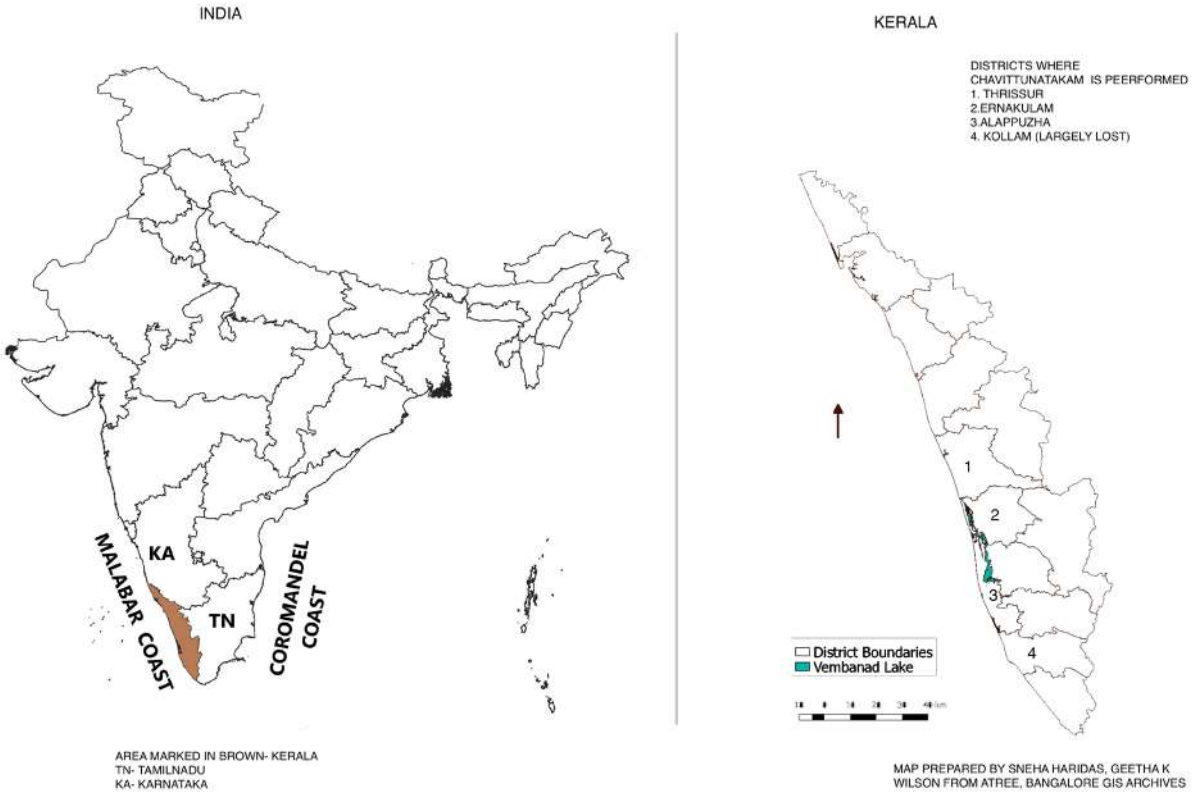


Foto 7. Mapa del estado de Kerala en la India

Bibliografía

Ailes, *M. (*2012). *Charlemagne "Father of Europe": A European Icon in the Making*. *Reading Medieval Studies*, 38, 59-76.

Choondal, C. (1977). *Foreign influence on theatrical arts of Kerala with special reference to Chavittunatakam* (Ph. D. thesis). University of Kerala, Kerala.

Choondal, C. (1984). Christian Theatre in India. Kerala Folklore Academy, 65-67.

Daughrity, D. B. (s. d.). A Brief History of Missions in Tirunelveli: From the Beginnings to Its Creation as a Diocese in 1896. P. 15.

Forbes, A. D. W. (1981). Southern Arabia and the Islamicisation of the Central Indian Ocean Archipelagoes. *Archipel*, 21, 55-92

Fuller, C. J. (1976). Kerala Christians and the Caste System. Man, 11 (1), 53.
Gabriele; M. (2011). An Empire of Memory. The Legend of Charlemagne, the Franks, and Jerusalem before the First Crusade. Oxford: Oxford University Press.

Hansen, V. (2012). *The Silk Road: A New History*. Oxford: Oxford University Press.

Jyoose, P. M. (1998). Kazhinja kaalangaliloode kannodikkumpol. *Thushaaram*, 90-92.

Malekandathil, P. (2015). Muziris and the Trajectories of Maritime Trade in the Indian Ocean, In K. S. Mathew (Ed.), Imperial Rome, Indian Ocean and Muziris: New Perspectives on Maritime Trade (pp. 339-368). New Delhi.

Mohamed, K. M. & Mohammad, K. M. (1999). Arab Relations with Malabar Coast from 9th to 16th centuries. Proceedings of the Indian History Congress 60, 226-34.

Neusner, J. (1972). Babylonian Jewry and Shapur II's persecution of Christianity from 339 to 379 A.D. *Hebrew Union College Annual* 43, 77-102.

Prabhu, W. P. d' S. (2005). Padroado versus propaganda fide: The jurisdictional conflict between Portugal and Rome: state-church relations in sixteenth-seventeenth-eighteenth century Indo-Portuguese history, its repercussion on Konkani Roman Catholics of coastal Karnataka. *Proceedings of the Indian History Congress*, 66, 974-998.

Puthussery, J. (1977). *Idiom and ideology: A study of Christian Performance Tradition of Kerala* (Thesis). University of Hyderabad.

Puthussery, J. (2003-2004). Chavittunātakam: Music-Drama in Kerala. *Comparative Drama*, 37 (3/4), 321-341

Rafi, S. (1964). *Chavittunatakam* (2. ed.). Aluva: Avanthi Publications,

Thomaz, L. F. (1991). Factions, interests and messianism: The politics of Portuguese expansion in the east, 1500-1521. *Indian Economic & Social History Review*, 28 (1), 97-109.

Williams, H. (2011). *Emperor of the West: Charlemagne* and *the Carolingian Empire.* London: Quercus Publishing.

Sobre la autora

Geetha K Wilson es oficial senior de comunicaciones en *Ashoka Trust for Research in Ecology and the Environment* (ATREE), Bangalore, India. Actualmente es coautora de "The Vembanad" (título provisional), un libro sobre la importancia histórica, cultural y política del sistema de estuarios de Vembanad, un sitio Ramsar de importancia internacional en Kerala, India. Cineasta e investigadora cultural, sus películas han sido seleccionadas y premiadas en varios festivales internacionales de cine en la India. Ganadora de la beca "Crossing Borders Fellowship" de Robert Bosch (ciclo de otoño de 2018), fue elegida para estudiar las representaciones de Carlomagno en Alemania e India. En 2018, fue seleccionada como una de los tres miembros para representar a la India en el Foro Internacional de la Juventud (IYF) para la Conservación de la Creatividad y el Patrimonio a lo largo de las Rutas de la Seda 2 organizado por la UNESCO, Beijing en Changsha y Nanjing, China. En consecuencia, fue una de las ocho becarias de medios seleccionadas de IYF2 para el "Programa Experimente Changsha Media Art" organizado por el Gobierno de Changsha en China y presentó un afiche sobre las similitudes de las tradiciones de interpretación folclórica de Huaguxi (Flower Drum Opera) y Chavittunatakam (El drama de los pasos). También fue becaria de Sahapedia-UNESCO (con el apoyo del Ministerio de cultura, Gobierno de la India) en 2017 para crear y curar un módulo multimedia sobre Chavittunatakam. Tiene una maestría en Medios y Estudios Culturales del Instituto Tata de Ciencias Sociales (TISS), Mumbai.

En el Mundo Lusófono: Portugal

AUTO DE LA PRINCESA FLORIPES, ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD

LUÍS ALBERTO DIAS FRANCO

RESUMEN

El artículo nos presenta la historia del Almirante Balán y sus hijos Fierabrás y Floripes, quienes se enfrentan a Carlomagno y los Doce Pares de Francia, según las historias del libro de Nicolás de Piaonte. Fiesta en honor de la Virgen de las Nieves que se celebra el 5 de agosto de todos los años. Es una obra de teatro donde se alternan los diálogos con cantos y bailes de gran calidad en forma operática.

Publicado en **Libro de Actas del Primer Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos**, p. 280-288. *Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia*, 2014. Ontinyent, España.

El Almirante Balán, señor muy poderoso, tenía un hijo llamado Fierabrás, hombre agigantado, de grandísimas fuerzas, y magnánimo corazón, y era muy diestro en todas las armas, y Rey de Alejandría, y señor de toda la Provincia de Babilonia hasta el mar Rojo, y Jerusalén. Este Fierabrás entró una vez en Roma con gran número de turcos, y llevó la Corona de nuestro Redentor Jesús Christo, y los santos Clavos, con que fue clavado en la Cruz, y otras muchas Reliquias, las cuales [...] volvió a restaurar Carlomagno en Jerusalén con gran trabajo.

Llámase (como hemos dicho) este Gigante Fierabrás de Alejandría, el cual sabiendo por sus espías, que el Emperador Carlomagno, y los Doce Pares estaban en Mormionda con un gran Ejército, henchido de soberbia, y arrogancia, confiando en sus grandes fuerzas, y destreza, cabalgó en un soberbio, y arrogante caballo, y vistiéndose de armas, tomó una gran lanza, y partió solo, y sin compañía hacia Mormionda, y no hallando persona alguna con quien pudiese hablar, comenzó con una espantosa voz a decir de la manera siguiente:

¡Oh Emperador Carlomagno, hombre cobarde, y sin valor, manda dos, o tres, o cuatro de los más valientes, y mejores de los Doce Pares contra mí solamente, que espero vencer la batalla, y vengan aunque fuesen Roldán, Oliveros, Tietri, y Urgel de Danoá, que te juro por mis Dioses, que no les he de volver la cara, aunque fuesen seis. Y advierte, que estoy solo en el campo, y muy alejado de mi Ejército, y si eso no hicieres publicaré por todo el mundo tu cobardía y la de tus caballeros, y diré que son indignos de llamarse valerosos. Y ahora, que tuviste osadía, y atrevimiento, y valor para acometer toda la Mauritania, y de ganar reinos, y provincias, haz un esfuerzo para dar batalla a un solo Caballero!

Dicho esto, ató su caballo a un árbol, se quitó el yelmo, el casco, y se tendió en el suelo: y levantando de allí un poco la cabeza, miró hacia todas partes para ver si venía algún Caballero, y en tanto que no lo veía, comenzó a decir con voces más altas: ¡Oh Carlos, indigno de la corona que posees, con un solo Caballero turco pierdes la honra, que en gran multitud de ellos muchas veces te has ganado! ¡Oh Roldán y Oliveros, y tu Urgel de Danoá, y los que os llamáis Doce Pares, de quienes tantas hazañas y proezas tengo oídas! ¿cómo no osáis aparecer ante un solo Caballero? ¿Tenéis ya por ventura olvidado pelear, u os da miedo mi gran lanza? Venid, venid todos los Doce Pares juntos, puesto que uno a uno no os atrevéis.

Fragmento de la História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França, por Jeronymo Moreyra de Carvalho, impreso en Lisboa, en la Officina de Mauricio Vicente de Almeyda, en el año 1737.

Para muchos vecinos de las parroquias de Mujaes, Barroselas o Vila de Punhe, este desafío y el respectivo desenlace son muy familiares y acaso también puedan coincidir con algún episodio de su vida. Muchas veces podemos ser osados o valientes, pero difícilmente sensatos y prudentes si nos falta el conocimiento y la experiencia. Así ocurrió con nuestro legendario e incauto Fierabrás de Alejandría que aun habiendo causado tanto daño en los puros y honestos cristianos acabó por ser derrotado y descubrir el verdadero camino de la santa salvación mostrada por el noble caballero Oliveros.

Felizmente todavía podemos actualmente ir al bosque (ahora explanada) de las Neves el día 5 de agosto a contemplar esta pequeña lección de humildad de que para triunfar no es necesario ser gigante, importante o poderoso. Oliveros, aunque pequeño de cuerpo, maltratado y herido venció al rey de Alejandría no solo por ser valeroso sino por luchar por aquello en lo que verdaderamente creía. Así son también un poco los comediantes del Auto de la princesa Floripes cuando suben al tablado y expresan su orgullo y valor sin preocuparse de la condición mundana por ser campesinos, ahora son actores y en el futuro posiblemente ya no formarán parte de él. Con su brío buscan defender una tradición y una historia que en realidad ellos, así como su público, no conocen.

Habiéndome convertido en un curioso especial (y también crítico) de todo lo que envuelve el Auto y de aquello que ha permanecido hasta la actualidad, me gustaría aprovechar este espacio concedido para hacer público algunos hechos que descubrí en la investigación de obras antiguas, documentos aislados y referencias. Advierto que no es mi pretensión abrir la mítica caja de Pandora del Auto, de la cual podría salir toda la historia y verdad de los hechos de los que existen pocos registros y testimonios comprobatorios. Pero ante lo que podemos ver en una representación actual y lo que se ha intentado imponer bajo el designio de lo que es o no es del tiempo del emperador Carlomagno, pueden establecerse algunas conclusiones fácticas y, aún más importante, ser comprobadas.

Comenzando por el ya conocido, ¿qué es el Auto de la princesa Floripes?

Son dos piezas antiguas de teatro popular representadas en la explanada de Neves el día 5 de agosto con ocasión de las festividades en honor de Nuestra Señora de las Nieves y en la ciudad de Sao Antonio de la isla de Príncipe el día 15 de agosto en honor de San Lorenzo, siendo del conocimiento popular de los insulares que su pieza teatral fue introducida por emigrantes oriundos de Neves. Se trata de una guerra del emperador Carlomagno y sus Doce Pares de Francia contra los turcos liderados por el almirante Balán y su hijo Fierabrás, rey de Alejandría. Este, tras el desafío en los términos presentados en el fragmento inicial emprende, y pierde, una batalla con Oliveros; muestra arrepentimiento, pide y obtiene la conversión y la vivencia de los cristianos. Pero Oliveros cae en una emboscada y es apresado, desencadenándose unas embajadas para negociar el intercambio de rehenes que se vuelven infructuosas y desencadenan más odio mutuo. La princesa Floripes, hija del almirante Balán, presa de amores por uno de los Doce Pares, traiciona al padre, libera a los prisioneros cristianos y se casa con uno de ellos (en Neves con Oliveros, en Príncipe con Guy de Borgoña). El almirante se siente deshonrado por sus hijos, desafía al emperador Carlomagno y pierde su ejército, su bandera y hasta su bufón. Convertidos los infieles, estos son liberados y todavía participan en los festejos finales de la victoria de los cristianos.

Pero atendiendo tan solo las representaciones de Neves, mediante lo que vemos en ellas, ¿qué podemos aprender con comediantes elegidos como Manuel Pedreiro y los trabajos originales materializados por Leandro Quintas Neves, Mauricio Guerra y Alberto Antunes Abreu, qué más sabemos sobre el *Auto de la princesa Floripes [Auto da Floripes]*? Muy poco, por no afirmar casi nada, porque la mayor parte de los comentarios, reportajes y escritos de los eruditos de la vida ociosa que han surgido durante tantos años en los periódicos locales y regionales con ocasión de las fiestas y cuyas críticas (siempre negativas, pues en caso contrario no son publicadas) que tanto alarman a los comediantes no pasan, y repito la mayor parte, de sucesivos disparates ocupando espacios que prestarían un mejor servicio al Auto si fuesen utilizados para dar una simple publicidad del acontecimiento.

Teniendo siempre a mi favor el hecho de haber tenido la primacía de poder asistir muchas veces al Auto en el mejor sitio posible que es el escenario, sin disociar la participación en muchos ensayos, acaso tenga un poco más de conocimiento y consiga elaborar una mejor interpretación de la manifestación cultural que la de aquellos que se sientan a veinte o treinta metros de distancia tomando notas sobre pormenores tipo los micrófonos o las botellas de plástico que no existían hace mil doscientos años. ¡Puede incluso ser correcto! Pero puedo completar que el resto a que podemos asistir en las representaciones, a excepción de los nacimientos y vivencias de Carlomagno y de algunos de los Doce Pares, tampoco existió ni sucedió, y no es por eso que el Auto deja de tener interés y pierda la fascinación visible en la dedicación con que es representado, en la devoción aquí está dedicado o en el cariño atribuido por el pueblo. A los críticos de platea (ya con muchas décadas de existencia) y a los versados del *Auto* que tienen a lo largo de los años con tanto ahínco y espíritu constructivo registrado vulgaridades con la sentencia de que en tiempos de Carlomagno no existía esto o aquello, querría atreverme a sugerirles la compra de la biografía del emperador franco realizada por Eginhardo titulada *Vida de Carlos Magno*, en latín original *Vita Karoli*. Una lectura rápida y accesible será muy esclarecedora.

Está claro que incluso valiéndome del hecho de haber sido comediante algunos años eso no me añade valor ni valida la utilización de un libro cultural de la Fiesta de Neves para estar desacreditando a quien realiza trabajos que desde su partida deben ser tenidos como rigurosos y fieles, porque también es esa mi intención. La gran diferencia es que yo puedo presentar y aclarar con pruebas todo lo que escribo aquí. Y es profundamente lamentable y que tiene que indicarse a los eruditos locales su desconocimiento general cuando la reliquia esta en Vila de Punhe hace más de medio siglo, perteneció a un comediante (de apodo Ferrador) que hizo el importante papel de Fierabrás, fue utilizada en ensayos, acaso haya servido de punto en las representaciones y el propietario actual nunca dio señales de su posesión, hasta que me la confió para reproducir y digitalizar.

Y mediante la tal reliquia, ¿qué es, entonces, el *Auto de la princesa Floripes*?

Una adaptación teatral del *Livro Segundo da Primeira Parte* de una obra titulada *História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França*, cuya autoría será descrita, con casi trescientos años pero que encierra muchos más de historia real. El *Auto* heredó el anonimato de la génesis y de la autoría, el desconocimiento de la evolución (casi oscuridad) típico de la Edad Media y el interés cautivador de las caballerías, pero que no representa nada del emperador debido a la matriz, que es una fábula. Es por eso que el *Auto* no debe ser interpretado como una representación de los tiempos de alguien, pero si de algo que trajo hacia nuestro imaginario un viejo e instruido emperador (cuando Carlomagno era analfabeto) con su sobrino predilecto, Roldán (que fue un simple marques sin gran relevancia según la biografía del emperador, pero inmortalizado por la canción de gesta *La Chanson de Roland*), una batalla legendaria entre Oliveros y Fierabrás (de los que no existe ninguna documentación que pruebe su existencia), varias batallas de los Doce Pares contra los turcos (que lo serían tanto como los que suben al escenario en Neves) y también un engaño en el título: los Doce Pares nunca vieron a Carlomagno como emperador de Occidente, porque su coronación fue en el 800 y ellos murieron en una emboscada hecha por vascos y navarros en Roncesvalles (Pirineos españoles) en el año 778 (surgiendo de ahí la *El cantar de Roldán*).

Se puede también considerar el *Auto de la princesa Floripes* como el resultado de una composición sociocultural de elementos, aliados a la imaginación de las poblaciones de Neves y sus parroquias: el público ávido de espectáculos; el estilo teatral de los autos como manifestación muy divulgada a partir del siglo XVI; la intensa función evangelizadora controlada por la Iglesia; la temática de las caballerías que actualmente todavía gustan; y un texto muy interesante que llegó a las Neves, probablemente en la segunda mitad del siglo XVIII y que trajo el mito del rey franco que consiguió ser emperador de Roma y de los romanos.

Iniciando un pequeño viaje en el tiempo para llegar a la matriz del *Auto* y de otras adaptaciones teatrales existentes o que han existido por todo el país, incluso en las antiguas colonias de ultramar (el nordeste brasileño es riquísimo en esta temática), la

fabulación carolingia es casi tan antigua como la vivencia del emperador incorporado a la historia de la literatura, principalmente medieval, diversos títulos y algunos nombres.

El referido *Cantar de Roldán*, atribuida al monje normando Turoldo, manuscrita a finales del siglo XI fue el cantar de gesta (o de hechos heroicos) pionera y más importante del género. Compuesta por cuatro mil dos versos decasílabos narra la historia de las conquistas de Carlomagno en Hispania (esta designación en la Edad Media correspondía al territorio de la antigua provincia romana del mismo nombre, o sea, toda la Península lbérica y no apenas al país actual). Teniendo el noble emperador subyugado a su poder todos los pueblos de la península tan solo le falto el reino de Zaragoza, gobernado por el sarraceno Marsilio. Aceptando las sugerencias de su sobrino Roldán para que fuese el padrastro de este a entregar una embajada para establecer la paz, Ganelón en vez de buen embajador, fue un envidioso traidor que vendió a cambio de oro las vidas de Roldán y la de los otros pares. Así, cuando Carlomagno pensaba terminada la misión de la reconquista de España, mandó retirar sus ejércitos a Francia quedando los Doce Pares en la retaguardia. El día 15 de agosto de 778, cuando Roldán y su ejército de veinte mil hombres travesaban los desfiladeros de los Pirineos, en el de Roncesvalles sufrieron una emboscada de cuatrocientos mil sarracenos surgidos de lo alto de las montanas. Confiando Roldán en su magnánimo corazón y en la bravura de sus compañeros da la victoria por segura, pero sucumbió ante la superioridad numérica y la ventajosa posición de los infieles. Cuando tocó su olifante para pedir el socorro de Carlomagno ya era demasiado tarde y todos los pares de Francia perecieron en la batalla. El emperador ciego de venganza manda a Francia al traidor Ganelón para que sea juzgado y condenado a muerte y declara la guerra a Marsilio. Este, temeroso por su vida, se somete y pide ayuda al poderoso almirante Baligante, emir de Babilonia y señor del mar Mediterráneo, que sobre el rio Ebro (que divide parcialmente la península del continente europeo) para la guerra contra Carlomagno con una gran armada y numerosos soldados, protegidos por la ayuda de sus dioses Apollin, Tervagant y Mahammad. Se entabla una gran batalla en la cual Carlomagno y el almirante combaten cuerpo a cuerpo y el emperador, con la preciosa ayuda del arcángel Gabriel, vence en el duelo y lidera a sus vasallos hasta la victoria final, consagrada por la entrada triunfal en la ciudad de Zaragoza.

En Compostela se halla conservado en la catedral el *Liber Sancti Iacobi*, o *Libro de Santiago* en una traducción libre. Se trata de una compilación de varios manuscritos iluminados y en latín originarios del siglo XII. Elaborado durante el papado de Calixto II, en su inicio consta una carta atribuida a él por la cual la obra adquirió el titulo por su nombre, *Codex Calixtinus*. Compuesto por cinco libros es un monumento autentico del culto del apóstol. En el está relatada la anunciación a Pelayo y el descubrimiento del cuerpo de San Jaime, su participación determinante en la reconquista cristiana de Hispania, los milagros, las apariciones a Carlomagno y la descripción de las celebraciones religiosas, así como la ruta que los peregrinos deberían tomar. En el primer libro se recogen las liturgias, con los sermones y las fechas de las misas y oficios; en el segundo los milagros realizados por toda Europa; en el tercero el traslado del cuerpo del apóstol desde Jerusalén hasta Galicia y a su sepulcro; el quinto se convirtió en la primera guía de la historia, pues en ella están descritos los caminos, las jornadas, los nombres de los ríos y las-poblaciones hasta la basílica y ciudad de Santiago, donde los peregrinos deberían ser acogidos debidamente. Y ahora, abordado aparte el cuarto libro, como así estuvo casi cuatro siglos, pues fue separado del códice en 1609 y restaurado tan solo en 1966. Escrito en prosa por clérigos anónimos (así como el resto de la obra) con el título de *L'Historia Karoli Magni et Rotholandi*, en él consta la autoría del texto como perteneciente a Turpin, arzobispo de Reims y uno de los Doce Pares, de ahí que la historia sea conocida como la crónica *Pseudo-Turpin*. Compuesto por veintiséis capítulos, el libro relata la aparición del apóstol a Carlomagno en sus sueños, las conquistas del rey franco contra el ídolo de Mahoma y los moros liderados por el rais Aigolando, la gran batalla de Roldán contra el gigante Ferragut, la batalla de Roncesvalles y la muerte en ella de Roldán y el resto de compañeros, las iglesias mandadas construir por Carlomagno y otras obras benefactoras, además de las muertes del emperador y de Turpin.

En el siglo XIII, tomando como base el poema anónimo *La destructión de Rome*, fue registrada por Philippe Mousket en su *La chronique rimée*, compuesta por 31.286 versos, una parte con una canción compuesta por un autor anónimo en el siglo anterior, que relataba la historia de un gran sarraceno que, siendo invencible gracias a los poderes mágicos de un bálsamo con el cual fue ungido el cuerpo de Jesucristo, en el

año 846 invadió y saqueó la ciudad de Roma, llevando a Hispania el tesoro de San Pedro, en el que se encontraban las Santas Reliquias que tuvieron que ser recuperadas por Carlomagno. El nombre del gigante sarraceno, hijo del rey pagano Balán, dio origen al título de la canción de gesta Fierabrás.

En el mismo siglo y muy importante para el presente análisis fue el trabajo realizado por el monje dominico francés Vincent de Beauvais quien teniendo a su disposición la biblioteca real de Luis IX elaboró una enciclopedia sobre todos los conocimientos de la época. El *Speculum Majus* (*Espejo Mayor*) está compuesto por ochenta libros y 9.885 capítulos divididos en cuatro partes: *Speculum Naturale, Speculum Doctrinale, Speculum Historiale* y *Speculum Morale* (este último finalizado por discípulos). La tercera parte, el *Speculum Historiale*, está dedicada por entero a la historia del mundo desde la creación divina, constando en ella obviamente Carlomagno y el linaje de los reyes francos.

El humanista cristiano y súbdito leal Jean Baignon o Jehan Bagnyon, prestando tributo a sus duques de Saboya, entre 1475 y 1478, publica una obra sin título que solo posteriormente vendría a designarse *Histoire de Charlemagne o Roman de Fierabras*. Escrita en francés y en prosa, fue la mayor narración hasta la época sobre la vida de Carlomagno, su linaje, sus conquistas y sus caballeros. Extremamente bien elaborada, acabó por ser una excelente adaptación y compilación del *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, del poema francés *Fierabras* y de una traducción de la cronica *Pseudo-Turpin*. La obra está dividida en tres libros: en el primero está narrada la fundación de Francia, su primer rey cristiano y todos los siguientes hasta que Carlomagno se convierte en emperador de Roma; en el segundo la cruel batalla y victoria del caballero Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría; y en el tercero las victorias y obras realizadas por Carlomagno, la traición de Ganelón y la muerte de los Doce Pares.

La publicación de Baignon tuvo un éxito tan extraordinario que pocos años después, entre 1521 y 1525, el importante tipógrafo alemán Jacobo Cromberger, quien prestó varios servicios a las coronas ibéricas, imprimió en su tipografía de Sevilla la versión

en castellano titulada *Hystoria del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia, e de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabras Rey de Alexandria hijo del grande Almirante Balan*. De esta versión se conocen varias decenas de ediciones, algunas de ellas realizadas en Portugal. La autoría fue atribuida a Nicolau de Piemonte (o Nicolás de Piamonte), pero ante la ausencia de referencias biográficas y la alusión del nombre (Piemonte era una región que pertenecía al Ducado de Saboya), no puede descartarse la hipótesis de que se trate de un seudónimo de Baignon. En el prólogo el autor revela la importancia de la obra ante el hecho de que no existe en lengua castellana ningún escrito sobre los notables hechos de Carlomagno a excepción de la muerte de los Doce Pares en Roncesvalles y manifiesta entonces traducir la redacción del romance francés al castellano sin añadir o discrepar cosa alguna del original. El prólogo es bastante útil en el sentido de que nos informa que fue una traducción fiel al castellano, pero más interesante siendo su veracidad total es el hecho de que el autor/traductor haga una referencia que hasta el inicio del siglo XVI la úmica obra del ciclo carolingio escrita en castellano era *El cantar de Roldán* o una variante de esta, pudiendo entonces concluirse que la primera traducción al castellano de la crónica *Pseudo-Turpin* fue la adaptada a la *Hystoria del Emperador Carlomagno*, siendo la matriz francesa y no el original que estaba en la catedral del apóstol Santiago.

En Italia tuvieron gran importancia la publicación de los poemas originales *Orlando Innamorato* (*Orlando enamorado*) por Matteo Maria Boiardo en 1486 y *Orlando Furioso* por Ludovico Ariosto en 1516, que emanados por el Renacimiento italiano exultan el romanticismo del gran caballero Orlando (el Roldán del cantar de gesta) que logra el éxito en la conquista del corazón de la bella Angélica, dama deseada por todos los caballeros.

Al interés en los hechos del rey franco, despertado en las diferentes culturas de Europa occidental seis siglos después de su muerte, deben asociarse hechos determinantes como la caída impensable, en 1453, de la ciudad de Constantinopla y del Imperio Bizantino en manos de los otomanos, mayoritariamente turcos, que significó el fin de la Edad Media, y el miedo generalizado de una posible invasión que se instaló y permaneció durante siglos en Europa; en la Península Ibérica también el fin de la

larga ocupación árabe, las expulsiones y conversiones de los infieles así como sus costumbres y resistencia que fueron satirizados muy al gusto del pueblo, en fiestas populares y religiosas, a través de luchas entre cristianos e infieles, en las que los últimos eran siempre derrotados y humillados. La *Historia* de Piamonte fue una obra tan divulgada que debido a la fidelidad de la traducción de la original francesa, en lugar de los entonces nuestros conocidos árabes, sarracenos o moros, surgieron los terribles turcos que al final no serán de Turquía (que no existía en tiempos de Carlomagno) pero sí de España.

Aunque fuese posible la historia ya circular del pueblo que podría tener conocimiento de ella a través de las peregrinaciones a Compostela, o de algunos libros importados, la primera edición realizada en Portugal, por la imprenta Domingos Fonseca, solamente ocurrió en el año de 1613 y aún en castellano. Es citada una obra titulada *Historia de Carlos Magno*, de 1615, en el importante estudio de obras traducidas al portugués *A Tradu*çao *em Portugal* de Gonçalves Rodrigues, pero ante el desconocimiento de ejemplares no es aún posible esclarecer cuál es su contenido y el original. Y solo más de un siglo después y teniendo acaso como referencia la brillante victoria, en 1717, en la batalla de Matapan (Grecia), de la diminuta armada portuguesa contra la de los turcos numerosa, fueron entonces elaboradas las versiones portuguesas a partir de las castellanas aumentadas con distintas partes originales.

Con el titulo de *História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França* fue escrita y publicada en 1728 por Jerónimo Moreira de Carvallo la primera parte, compuesta por cinco libros, se trató del texto de Piamonte "traducido de castellano a portugués con más elegancia en nuestra lengua", según el frontispicio. Una segunda parte, anexa a la primera, inspirada en los romances de Boiardo y Ariosto, fue publicada en 1737 por el mismo autor, con cuatro libros abordando nuevos acontecimientos y proezas del emperador y sus caballeros no relatados en el primer tomo y que disminuían la importancia del emperador conforme el proemio. La denominada matriz de la obra portuguesa quedó completa en 1745 con una última parte escrita por el presbítero Alexandre Caetano Gomes Flaviense denominada *Terceira Parte da História de Carlos Magno, em que se escrevem as gloriosas accoes, e victórias*

de Bernardo del Carpio, e de como venceo em batalha aos Doze Pares de França; Com algumas particularidades dos princípios de Hespanha, e seus povoadores, e reis primeiros. Con inspiración en la literatura y leyendas españolas y tras un movimiento desplegado por varios autores castellanos contra la excesiva relevancia de los héroes franceses en la historia peninsular, la tercera parte narra la creación del mundo y la intervención divina en el establecimiento de la monarquía de España (que antes se llamaba Iberia), los diversos reyes, las naciones que dominaron la Península hasta los moros que permanecieron cuatrocientos años y la intervención del legendario héroe Bernardo del Carpio (hijo de un amor prohibido entre el conde de Saldaña y Dona Gimena, hermana del rey Alfonso el Casto) quien por la soberanía de España luchó y venció a varios reyes moros, al emir Abderramán y aún a Carlomagno, e inclusive dando muerte a algunos de los jóvenes pares de Francia (los primeros doce ya habían fallecido en Roncesvalles).

Otra versión portuguesa muy popularizada, traducida del castellano y con apenas doce capítulos, fue publicada en Lisboa en el año 1742 por Jose Alberto Rodrigues con el título de *História do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* en donde son contadas nuevas proezas del emperador, pero entre los Doce Pares la figura que cobra relieve es Reynaldo de Montalván, ausente en las versiones de Piamonte y Jerónimo Moreira de Carvalho, pero presente en la de Alexandre Castro Gomes Flaviense. Este caballero con el nombre original de Renaud de Montauban ya había surgido en un cantar de gesta del siglo XII titulado *Les Quatre Fils Aymon* (*Los cuatro hijos Aymon*), tuvo gran influencia en el referido *Orlando Furioso* al disputar a Angélica con nuestro conocido Roldán. Este héroe surge en mucha literatura castellana del siglo XVI que cita varios originales italianos, por lo que muy probablemente Jose Alberto Rodrigues, a semejanza de Jerónimo Moreira de Carvalho y Alexandre Flaviense, realizó su trabajo basado apenas en obras del país vecino.

En una visita a la Biblioteca Nacional, realizada en diciembre pasado para consultar varias obras de esta temática, en la sección de libros reservados, ante un problema en la referencia del microfilme de un ejemplar de la Historia de José Alberto Rodrigues, y como tuve que acceder a la obra por la miscelánea original (conjunto de pequeños

libros reunidos en una encuadernación), además de aquello que buscaba encontré archivada enseguida la *Historia verdadeira da vida, e valerosas acçoens do esforçado, magnanimo, e invencivel Bernardo Del Carpio, sobrinho del Rey D. Alfonso o casto*, traducida del castellano por Antonio da Silva en 1745, compuesta por trece capítulos, trata la educación de Bernardo por el noble D. Rubio, sus cualidades como caballero quedaron probadas al matar a Roldán en la batalla de Roncesvalles, en el saqueo que realizó en Francia y con la preciosa ayuda que prestó en Italia al santo padre contra el bárbaro rey lombardo (este pasaje también está relatado en la versión de Alexandre Flaviense), terminando con la decepción del héroe que le llevó a desnaturalizarse de España.

Entre las diversas ediciones de la *História do Emperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França* con el enfrentamiento de Fierabrás y Oliveros, impresas en Portugal a partir de la de 1737 casi todas tienen las tres partes distintas, pudiendo variar los tipógrafos la redacción, la ilustración y la composición del número de capítulos y páginas. Fue en el siglo XIX cuando se realizaron la mayor parte de las publicaciones, hecho acaso debido a la gran exportación de ejemplares a Brasil que aún no tenia imprentas.

Salvador Saboya elabora en 1940 su *História do Emperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França*, en el que sería una adaptación del texto de Nicolás Piamonte (según la cubierta), pero en realidad se trató de una nueva redacción de los trabajos de Jerónimo Moreira de Carvalho y de Alexandre Flaviense, quienes definitivamente fijaron la matriz carolingia de la literatura de cordel y las representaciones teatrales de los pueblos lusófonos.

La última publicación conocida fue realizada a principios de los años 1960 con la indicación de que ha sido traducida por Jerónimo Moreira de Carvalho y revisada por Mario C. Pires, compuesta por ciento cuarenta y seis capítulos tiene la particularidad de ser una de las pocas versiones con el contenido exclusivo de las dos partes de Jerónimo Carvalho. Pero la revisión le suprimió lo más importante, el estilo directo, sin el cual nunca habrían existido piezas de teatro popular como el *Auto da Floripes*.

Volviendo nuevamente a mi condición de comediante, a los ensayos y a mi curiosidad, en los últimos años fui recogiendo las alteraciones del texto, anotando pormenores y quedando con la intriga de que la historia del *Auto da Floripes* o estaba mal contada o tenía mucho por contar. ¿Y por qué? Porque a pesar de los siglos transcurridos, los comediantes aún tienen muchas dificultades para comprender ciertos pasajes del texto y de la adaptación teatral, como se puede constatar en los siguientes ejemplos:

— El emperador Carlomagno parte hacia la batalla llevando a su derecha a Oliveros, que tuvo gran importancia en el combate, pero a su izquierda lleva un mísero escudero llamado Guarim, y después del desafío del enemigo manda a la batalla a su sobrino Roldán que no tuvo ni la preferencia de estar a su lado.

— Fierabrás pierde la batalla, se queda sin espada y exclama: "Oliveros, tienes ahora cuatro espadas que valen cuatro ciudades", ¡qué cuatro espadas tiene entonces Oliveros porque solo tiene una en las manos, pudiendo tener como máximo dos!

— Carlomagno recibe a Fierabrás y le lamenta que su causa perdió cuatro caballeros cada uno de ellos mejor que él. Fierabrás aún corrige que solo tenía la primacía de conocer a Oliveros, ¿pero a qué cuatro caballeros se refiere Carlomagno?

— La intervención de la princesa Floripes en Neves tendría que ser considerada uno de los mayores actos de emancipación femenina de la sociedad portuguesa, ya que ella entra en la escena, se aproxima al calabozo turco para dialogar con los prisioneros cristianos. Pregunta a Roldán por Guy de Borgoña (¿sentiría alguna pasión por él?), demuestra tener pena por ellos citando al que quiera que se pueda entender por su amado esposo considerado en la partida. Roldan le responde que la partida está muy bien y no podría estar mejor. Pero después de traicionar al padre y hechizar al carcelero, acaba casada con Oliveros!

Para la comprensión del enredo del auto era inevitable la investigación literaria existente. Comenzando por Leandro Quintas Neves quien en un trabajo suyo de 1963, Auto da Floripes, refiere la *Historia do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* de Nicolás Piamonte, menciona ediciones brasileñas y argentinas pero nunca debe de haber tenido acceso a ningún ejemplar, inclusive el de 1737 cuando pertenecía al comediante Ferrador, en caso contrario nunca citaría que tan solo los diálogos de Fierabrás y Oliveros se habían suprimido de la Historia, porque habían sido olvidados

los diálogos o versos originales. El padre Mauricio Guerra en su edición de 1982, también con el título de *Auto da Floripes*, apenas refiere haber puesto en prosa las partes que los comediantes extrajeron de la Historia; pero en la bibliografía indicada tampoco tuvo acceso a ninguna edición de Jerónimo Moreira de Carvalho y Alexandre Flaviense, indicando solamente una de Nicolás Piamonte de 1634, pero de apenas treinta y ocho páginas, lo que permite la conclusión de que o estaba incompleta, aunque tuviese treinta y ocho capítulos, o acaso el ejemplar nunca estuvo en sus manos. Alberto A. Abreu en su estudio plural de 2001, *O Auto da Floripes e o imaginario minhoto*, como lo subordinó a la historia del lugar de las Neves y a las tres parroquias circundantes, al mito turco en el imaginario popular y a la compilación de los textos de Quintas Neves y Mauricio Guerra, tampoco deslinda la historia del auto, solamente se refiere a Piamonte.

Ante tanto desconocimiento sobre la citada *Historia do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* partí a la búsqueda del "tesoro perdido", primero por Internet y después manejando los ejemplares que conseguí encontrar. Y no fueron pocos, porque en el año 2007 consulté: una edición de 1864 impresa en Lisboa y sin autoría, extraída de la matriz de Jerónimo M. Carvalho y Alexandre Flaviense, accesible *online* en la Biblioteca Virtual Caminhos do Romance (proyecto brasileño); la ya referida edición con apenas dos partes de Jerónimo Moreira de Carvalho, de 1737, en poder de Armando Moreira; una edición de Salvador Saboya y una edición revisada por Mario C. Pires, ejemplares adquiridos por mí; y los siguientes ejemplares en la Biblioteca Nacional: tres ediciones de la versión castellana de la autoría de Nicolás Piamonte de 1631, 1666 y 1723; cinco ediciones de las versiones de Jerónimo Moreira de Carvalho y de Alexandre Flaviense (1799, 1851, 1858, 1863, 1875) y ocho ediciones de la historia paralela que relata los hechos de Reinaldos de Montalvao con los siguientes títulos: *História do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* de 1742, *História Nova do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* también de 1742, *Hisóoria Nova do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* de 1813 y 1851, *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* de 1846 y 1858, *Verdadeira História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* de 1885 y *Nova História do lmperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* de

1919. La edición de 1863 también la encontré disponible *online* para consulta integral del texto en el servicio *Google Book Search*.

Un ejemplar que el comediante Jose Dias (popularmente conocido por Ze Gordo) me había dicho que estaba en Vila de Punhe más diecinueve que descubrí, me permitieron concluir, sin ningún tipo de dudas, que el texto *Auto da Floripes* fue totalmente extraído de la *História do Emperador Carlos Magno* a la cual se añadió la rima de redondilla mayor (siete silabas) típica de los autos y de la literatura de cordel, el culto a la patrona Nuestra Señora de las Nieves y la imaginación popular fértil como podemos constatar en las contradanzas (danza y música) que es del folklore más genuino del valle del Neiva. Pero también concluí que la teoría de los cuatrocientos años de existencia no tiene ningún fundamento histórico, porque el original apareció hace mucho menos tiempo.

¿Y por qué se afirma que el Auto da Floripes tuvo entonces su génesis a mediados o finales del siglo XVIII?

Leandro Quintas Neves por no haber tenido acceso al conocimiento actual existente, falló en la parte histórica y de la *História*, pero fue un buen etnógrafo que en su registro de 1963, inadvertidamente, me da parte de la respuesta. Escribe la interpelación de Floripes a Brutamontes, en la cual la princesa trata al carcelero como *chaveiro da triste-feia*, anota la referencia de la copla con esta mención de que hace muchos años que no es cantada y que le ha sido reproducida por un antiguo comediante de noventa y un años de edad, que fue Oliveros en la juventud. Pero el anciano no le dijo que había conocido a algunos de los primeros comediantes. Por tanto, si un comediante de relieve (quien hace el papel de Oliveros en el Auto tiene un estatus elevado) que nació a mediados del siglo XIX que recordó a Quintas Neves una copla olvidada sin añadir nada más, es porque el Auto ya sería muy antiguo cuando nació él. Pero la referencia a *triste-feia*, una cueva donde estaba presa la princesa Angélica, que acaso haya provocado la confusión de situar a Roldán hablando con Floripes en el Auto, solo puede tener doscientos setenta y un años, porque fue escrita por primera vez por Jerónimo Moreira de Carvalho en la segunda parte de su obra. En la de Piamonte no

existe. Es decir, para el comediante Quintas Neves el Auto seria anterior al siglo de su nacimiento (el XIX) y por el original tendrá que ser posterior a 1737, por lo que entonces queda una afirmación interesante para ser contra-argumentada.

Termino este esbozo con una conclusión en que, como en muchas cosas en la vida, no todo es lo que parece, también en el Auto se puede constatar este hecho. Es obvio que desde el punto de vista estético las representaciones tienen que retratar la época de los tiempos del emperador, pero que ante su origen se trata de una fábula completada por la intervención popular local, y entonces todo puede ser imaginado y representado. Los comediantes al tener la responsabilidad de asegurar la continuidad de la tradición, no pueden ser eternamente serviles, cuando lo que deben hacer es tomar decisiones y asumir sin temor el Auto, desde el momento en que son conscientes de que lo dignifican. Los resultados y las críticas tienen que ser subvalorados. Quien lea la *História do Emperador Carlos Magno* y el texto actual representado en la isla de Príncipe, sabiendo que fue llevado por emigrantes de aquí, llegará enseguida a la conclusión que mientras tanto mucho se perdió en Neves y que no fue a partir de mediados del siglo XX, porque Manuel Pedreiro afortunadamente aun puede dar testimonio.

De los diversos análisis y sentencias publicadas (exceptuados los trabajos ya referidos) y ante la interpretación de las obras citadas, también concluyo que acaben por ser en la mayor parte apenas meras tentativas de transformación de lo esencial en accesorio y de lo accesorio en esencial. Para mi es irrelevante que el *Auto da Floripes* tenga cuatro, tres o dos siglos de existencia, que se utilicen ropajes de este o aquel estilo, espadas y lanzas de metal o hierro o espingardas, la presencia o no de objetos de cada época, lo importante es que nos ha llegado aquello que para mí es el *Auto da Floripes*: las representaciones únicas entre cristianos y turcos de las Neves que tienen lugar todos los años, la generosa dedicación de una gran parte de los comediantes y el cariño que el pueblo humilde les da por un día cada año.

Bibliografia

Abadal, Ramón de, “La Expedición de Carlomagno a Zaragoza, en 778. El hecho histórico, su carácter y su significacion”, in separata de Coloquios de Roncesvalles, Saragoça, Espanha, 1956;

Abreu, Alberto A., O Auto da Floripes e o Imaginário Minhoto, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2001;

Aebischer, Paul, “La Chanson de Roland dans le «desert littéraire» du XIe siècle”, in Revue Belge de Philologie et d’Histoire, tomo 38, fascículo 3, Bruxelas, Bélgica, 1960;

Anguita Jaén, José María, Estudios Sobre el “Liber Sancti Iacobi”: La Toponimia Mayor Hispana, Xunta de Galicia, Espanha, 2000;

Anónimo, Codex Calixtinus, manuscrito do Cabido da Catedral de Santiago de Compostela, Espanha, século XII;

Bagnyon, Jehan, ou Baignon, Jean, Histoire de Charlemagne (parfois dite “Roman de Fierabras”), editado e anotado por Keller, Hans-Erich, Librairie Droz, Genebra, Suíça, 1992;

Balbuena, Bernardo de, Bernardo o Victoria de Roncesvalles, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, Espanha, 1624;

Barrois, Joseph, Éléments Carlovingiens Linguistiques et Littéraires, Imprimerie de Crapelet, Paris, França, 1846;

Basto, Cláudio, “Auto da Floripes”, in Tradições e Falas de Viana do Castelo, revista Lusitana, nº XV, oficinas da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1912, e in Silva Etnográfica, Edições Marânus, Porto, 1939;

Bédier, Joseph, “La composition de la chanson Fierabras”, in revista Romania, tomo 17, n° 65, 1888, Les legends épiques, recherches sur la formation des chansons de geste, 4 volumes, Librairie Ancienne H. Champion, Paris, França, 1908-13, e La Chanson de Roland, 1922, edição digital “Ebooks libres et gratuites”, “Richard de Normandie dans les chansons de geste”, in The Romanic Review, volume I, nº 2, abril-junho, Columbia University, Estados Unidos da América, 1910;

Bekker, Immanuel, Der Roman von Fierabras, Provenzalisch, Bei G. Reimer, Berlim, Confederação Germânica, 1829;

Boiardo, Matheo Maria, Orlando Enamorado, tradução castelhana de Garrido de Villena, Francisco, Juan Rodriguez impressor y mercader de libros, Toledo, Espanha, 1581;

Castets, Ferdinand, Turpini – Historia Karoli Magni et Rotholandi, texte revu et complete, edição Publications de La Société Pour Études des Langues Romanes, Paris, 1880, La Chanson des Quatre Fils Aymon, Coulet et fils, Montpellier, França, 1909;

Couto, Alberto, "Teatro Popular «O Auto da Floripes»", in Diário de Notícias, nº 27874 de 17 de setembro, 1943;

Crabbé Rocha, Andrée, "O «Auto da Floripes» ou As Comédias em Portugal", in O Comércio do Porto, de 22 de Outubro de 1957;

Cubillo de Aragón, Álvaro, El Conde de Saldaña, y Hechos de Bernardo del Carpio, Imprenta de Don Isidro Lopéz, Madrid, Espanha, 1776;

Daunou, Pierre Claude François, "Vincent de Beauvais, auteur du Speculum maius terminé en 1256", in Histoire Littéraire de la France, tomo XVIII, Chez Firmin Didot Frères, Paris, França, 1835;

Díaz y Díaz, Manuel C., García Piñeiro, María Araceli, Oro Trigo, Pilar del, El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago: estudio codicológico y de contenido, Centro de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, Espanha, 1988;

Duval, Paulette, La Chronique du Pseudo-Turpin et la Chanson de Roland [Deux aspects de l'Espagne hispano-arabe au XIIe siècle], in Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, n° 25, Aix-en-Provence, França, 1978;

Eginhardo, Vida de Carlos Magno, século IX, tradução de Costa, Telma, Editorial Teorema, Lisboa, 2001;

Fawtier, Robert, La Chanson de Roland, Étude Historique, ed. de Boccard, Paris, França, 1933;

Gallop, Rodney, Portugal: a Book of Folk-Ways, Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, 1961;

Gonçalves Rodrigues, A. A., A Tradução em Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992;

González Garcia, Vicente José, Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles, Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, Espanha, 2007;

Grœber, G., "La destruction de Rome, première branche de la chanson de geste de Fierabras", in revista Romania, tomo 2, n° 5, Paris, França, 1873;
Guerra, Maurício, Auto da Floripes e Auto da Floripes nas Neves e em Palme, Companhia Editora do Minho, Braga, 1982;
Guerry, Alain, De Libro Sancti Iacobi, Le Codex Calixtinus: un trésor du XXe siècle, Collège Saint-Michel – Fribourg, Suíça, 2004;
Heur, Jean Marie d', "Observations codicologiques sur le manuscript «Ferabras d'Alichandre»", in Memoire en temps advenir. Hommage à Theo Venckeleer, tomo 22, de Orbis / Supplementa, Monographies Publiées par le Centre International de Dialectologie Générale (Louvain), 2003;
Horrent, Jules, La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge, fascículo CXX, Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris, França, 1951;
Kroeber, Auguste e Servois, Gustave Marie Joseph, "Fierabras: Chanson de Geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Rome et de Londres", in Les Anciens Poètes de La France, direção de Guessard, François, Chez F. Vieweg, Libraire-Éditeur, Maison A. Franck, Paris, França, 1860;
Jones, Cyril Meredith, Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique Pseudo-Turpin, Slatkine Reprints, Genebra, Suíça, 1936;
Jonin, Pierre, La Chanson de Roland, Collection Folio classique, n° 4220, Éditions Gallimard, Paris, França, 1979, e A Canção de Rolando, tradução de Lima, Emílio Campos, edição bilíngue Publicações Europa-América, Lda., Sintra, 1987;
Keller, Hans-Erich, Autour de Roland: Recherches sur la Chanson de Geste, Librairie Honoré Champion, Paris, 1989, e La Geste de Garin de Monglane en Prose, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, França, 1994;
Lope de Liaño, Bernardo del Carpio en Francia, edição desconhecida, século XVIII, Biblioteca de Menéndez Pelayo, cota 34098;
Macarro y Gallardo, Francisco, Bernardo del Carpio: Drama Histórico en Prosa en três Actos y un Prólogo, edição de D. Enrique Berga, Madrid, Espanha, 1876;
Mandach, André de, "La Geste de Fierabras: Le Jeu du Réel et de L'Invraisemblable", volume 5 de Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, Librairie Droz, Genebra, Suíça, 1987;

Márquez Villanueva, Francisco, “El sondeable mistério de Nicolás de Piamonte”, in Relecciones de Literatura Medieval, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Espanha, 1977;

McKitterick, Rosamond, Charlemagne: The Formation of a European Identity, Cambridge University Press, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, 2008;

Melo, José Brandão Pereira de, “A Festa de S. Lourenço no Príncipe” nas “Notas Etnográficas de S. Tomé e Príncipe, in revista Mundo Português, nº 2, II Série, Abril, 1946;

Mira y Percebal, Jorge, Bernardo del Carpio en el Castillo de Luna, por Antonio Santa Maria, Librería de Quiroga, Madrid, Espanha, 1760;

Montgomery, Jorge, El Bastardo de Castilla, tomo I, Imprenta de I. Sancha, Madrid, Espanha, 1832;

Moreira de Carvalho, Jerónimo, História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, Officina de Joseph Antunes da Silva, Coimbra, 1732, e Officina de Mauricio Vicente de Almeyda, Lisboa, 1737;

Moreira de Carvalho, Jerónimo e Caetano Gomes Flaviense, Alexandre, História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, Impressão Régia, Lisboa, 1814, e Typographia Rollandiana, Lisboa, 1863;

Norton, Frederick J., Printing in Spain 1501-1520, e A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, University Press, Cambridge, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, 1966 e 1978;

Nothomb, S. J. Jacques. “La date de la Chronique rimée de Philippe Mousket”, Revue Belge de Philologie et d’Histoire, tomo 4, fascículo 1, Bruxelas, Bélgica, 1925;

Paris, Gaston, Histoire Poétique de Charlemagne, Librairie A. Franck, Paris, França, 1865;

Pérez Castor, Cristóbal, “Impresores”, in La Imprenta en Medina del Campo, Establecimento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, Espanha, 1895;

Piamonte, Nicolás ou Piemonte, Nicolau, Hystoria del emp[er]ador Carlo Magno y delos doze pares de Francia [e] dela cruda batalla que vuo Oliueros cõ Fierabras Rey de Alexandria hijo del grande almirante Balan, tipografia de Jacobo Cromberger, Sevilha, Espanha, 1525;

Piamonte, Nicolás ou Piemonte, Nicolau, Historia del emperador Carlo Magno y de

los doze pares de Francia. Y de la batalla que uvo Oliveros con Fierabras, rey de Alexandria, hijo del Almirante Balan, tipografia de Sebastian Martinez, Alcalá de Henares, Espanha, 1581;

Quintas Neves, Leandro, "Auto da Floripes", separata de Vértice, Revista de Arte e Cultura, nº 103, ano de 1952, e Auto da Floripes, Comissão das Festas das Neves, Viana do Castelo, 1963;

Raposo, Paulo, "O Auto da Floripes: «Cultura Popular», Etnógrafos, Intelectuais e Artistas", in revista Etnográfica, volume II, 1998;

Reiffenberg, Baron de, Chronique Rimée de Philippe Mouskes, M. Hayez, Imprimeur de la Commission Royale d'Histoire, Bruxelas, Bélgica, 1836;

Rodrigues, José Alberto, História Nova do Emperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, Lisboa, 1742;

Runte, Hans R., "Mandach (André de). Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, V: La Geste de Fierabras: Le Jeu du réel et de l'invraisemblable, avec des textes inédits", in Revue Belge de Philologie et d'Histoire, tomo 69, fascículo 3, 1991;

Sampaio e Mattos, "Romagem da Senhora das Neves" in Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para o anno de 1860, Tipografia Franco-Portugueza, Lisboa, 1859;

Santos Alonso, Hilario, História Fiel, y Verdadera del Valiente Bernardo del Carpio, Imprenta de D. Manuel Martin, Madrid, Espanha, 1768;

Segre, Cesare, e Muñiz Muñiz, María de las Nieves, Ludovico Ariosto: Orlando Furioso, Cátedra Letras Universales, Madrid, Espanha, 2002;

Turold, La Chanson de Roland, Manuscrito de Oxford ou MS Digby 23, Biblioteca Bodleiana da Universidade de Oxford, Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, século XII;

Vielliard, Françoise, "André de Mandach. Naissance et développement de la chanson de geste en Europe. V. La geste de Fierabras: le jeu du réel et de l'invraisemblable, avec des textes inédits", in revista Bibliothèque de l'École des Chartes, tomo 150, Paris, França, 1992;

Sobre el autor

Luis Franco

Neves, Viana do Castelo, Portugal.

Luis Franco es el Cronista Municipal y Cronista de la Asociación que cada año se encarga de realizar la representación del Auto de Floripes.

Desde hace muchos de años estudia, investiga y divulga todo lo que acontece alrededor del Auto de Floripes, desde su nacimiento y desarrollo hasta su puesta en escena.

Representación de Neves del año 2020



1. Entrada de los cristianos. Foto de Nuno Carvalho



2. Entrada de los turcos. Foto Carlos Novo



3. Posicionamiento de los ejércitos. Foto Carlos Novo



4. Inicio con el desafío de Fierabrás de Alejandría. Foto Carlos Novo



5. Segunda parte del desafío de Fierabrás de Alejandría. Foto de Nuno Carvalho



6. Fierabrás de Alejandría, sentado en una cama, esperando la respuesta de los cristianos. Foto de Carlos Novo



7. Ofensiva de Roldán en la batalla contra Fierabrás de Alejandría. Foto Carlos Novo



8. Llegada de Oliveiros y Guarín al campo de batalla. Foto de Nuno Carvalho



9. Oliveiros va a pedir a protección divina antes de la batalla contra Fierabrás. Foto Carlos Novo



10. Oliveiros en battala contra Fierabrás. Foto de Carlos Novo



11. Batalla de Oliveiros contra Fierabrás. Foto de Nuno Carvalho



12. Derrota y conversión de Fierabrás. Foto Carlos Novo



13. Prisión de Oliveiros. Foto de Carlos Novo



14. Fierabrás en presencia de Carlomagno. Fotografia de Nuno Carvalho



15. Bobo Brutamonte con pistola anti-Covid para embajadas cristianas. Foto de Nuno Carvalho



16. Embajada de Roldán al Almirante Balán para el intercambio de prisioneros. Foto de Nuno Carvalho



17. Llegada de la princesa Floripes. Foto de Carlos Novo



18. La princesa Floripes encanta a Brutamonte para liberar a los cristianos. Foto de Nuno Carvalho



19. La princesa Floripes, Oliveiros y los otros Pares de Francia liberados. Foto de Nuno Carvalho



20. La princesa Floripes va a pedirle perdón a su padre por haber liberado a los cristianos. Foto de Carlos Novo



21. Desafío del Almirante Balán ante Carlomagno antes de la batalla entre los dos que son reyes.

Foto de Nuno Carvalho



22. Carlomagno durante el desafío del Almirante Balán. Foto de Joana Tinta



23. Batalla entre los dos reyes. Foto de Joana Tinta



24. Victoria de los caballeros cristianos. Foto de Nuno Carvalho



25 Batalla de los dos portadores de banderas. Foto de Nuno Carvalho



26. Liberación de los turcos. Foto de Nuno Carvalho



27. Contradanza final de reconciliación. Foto de Nuno Carvalho



28. Partida de los turcos. Foto de Nuno Carvalho



29. Cacheira (o largo bastón de madera) que lleva el bobo Brutamonte durante toda la batalla (la paradójica utilización de las máscaras). Foto de Nuno Carvalho

En el Mundo Lusófono: Brasil

CAVALHADAS EN SANTO ANTÔNIO DA PATRULHA

ANA ZENAIDE GOMES OURIQUE
ROSA MARIA GIL GOMES

RESUMEN

El artículo explica cómo se representan las Cavalhadas de San Antonio en la localidad de Patrulha, situada al sur este de Brasil. Se trata de un torneo a caballo con varias competencias, donde los bandos moros y cristianos claramente diferenciados por sus trajes recitan hermosos textos y corren en los caballos en diferentes torneos donde se muestra su destreza. Toda la comunidad participa y se realizan actividades en beneficio de los sectores pobres de la población.

Ponencia presentada al **Primer Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos**, celebrado en Ontinyent, Valencia, España, en julio de 2010. Y publicada en el **Libro de Actas** de dicho Congreso, editado por la *Sociedad de Festeros del Santísimo Cristo de la Agonía de Ontinyent*. Ontinyent, 2010, p. 270-274.

Representar el sur de nuestro país, Brasil, y contar nuestras tradiciones y nuestra cultura nos halaga, sobre todo cuando hemos elegido las Cavalhadas. La belleza de este espectáculo tiene un singular encanto y emoción.

Nuestro municipio tuvo el origen de su población con la historia de amor entre Inácio José de Mendonça, soldado de la patrulla de recaudación de impuestos, y Margarida Exaltação da Cruz, hija de un ganadero con una esclava.

La unión de aquel matrimonio fue bendecida y, en honor del santo de su devoción, Santo Antônio, se construyó una capilla en tierras de su propiedad que dieron lugar a la población actual. Las primeras familias venidas de las islas Azores ocuparon diferentes regiones de nuestro Estado, afirmando sus raíces fortalecidas por la devoción al Espíritu Santo en una corriente de fe y comunión de bienes.

La espiritualidad continúa marcando profundamente la vivencia de nuestro pueblo, cuyos antepasados dejaron aquellas islas y valientemente buscaron una nueva vida en el continente enfrentándose a muchos retos. Con valentía, los inmigrantes sobrevivieron y prosperaron: roturando tierras, sembrando, edificando, orando y festejando.

En este contexto se destaca una fidelidad considerable en la expresión religiosa, en especial el Pentecostés que se celebra en tierras brasileñas.

Existe un colorido especial en ésta, en el aspecto de que cada mezcla más tarde se uniría a nuestro pueblo. También expresan consigo los recuerdos de sus tierras y aquí, mezclados con la nostalgia, el respeto y el amor, se suman para dar una mayor amplitud y la belleza a sus festividades.

El culto al Espíritu Santo, moviliza a todos los miembros de la sociedad, liderados por festeros o emperadores, la emperatriz el cuadro de mayordomos, los tropeiros [pastores] del Divino, los noveneiros [cofrades] y el alférez.

Esta celebración se lleva a cabo desde hace más de doscientos treinta años en San Antonio da Patrulha demostrando ser la más antigua en el Estado de Rio Grande do Sul.

“Cuando salimos de nuestra localidad y observamos otros pueblos, nos sorprenden las semejanzas que se mantienen entorno del mismo hecho, cuya raíz se atribuye a un pasado lejano, así como a las batallas entre moros y cristianos, que hoy, en Brasil, llamamos Cavalhadas.” —Cavalhadas: uma tradição de raíz milenar. Ana Zenaide

Gomes Ourique y Célia Silva Jachemet (Porto Alegre: Est, 1997)—. Y es de este modo como empezamos la descripción y la historia de las Cavalhadas en Santo Antônio da Patrulha, Rio Grande do Sul, Brasil.

Nuestra exposición pretende mostrar cómo están las Cavalhadas representadas, pensadas y relacionadas dentro del espacio que especificamos. Parece no existir dudas de que Cavalhadas tuvieron sus inicios en la Península Ibérica. No hablamos de su origen porque consideramos que se trataría de una afirmación arriesgada.

El término más común es el llamado torneo. Como el término cavalhada llegó a nosotros, de acuerdo con Carlos Guilherme Rilley (1994, p. 331), *"sólo a partir del siglo XVIII, como designación genérica de una gran variedad de manifestaciones públicas, profanas o religiosas, cuyas características comunes, básicamente, parecen resumir el desfile o la exhibición de caballos y jinetes en ocasiones festivas. Solamente a partir de este siglo es cuando se comienza a valorar en los círculos de la cultura erudita el término cavalhada".*

Hacemos hincapié en la comprensión de cavalhadas según Manoelito de Ornellas (1956, p. 287). Dice él:

"Las cavalhadas inicialmente un deporte aristocrático de la gente rica. De ahí el lujo y el enriquecimiento de los asuntos, la vasta palabrería en los desafíos, las embajadas, las declaraciones de guerra, la construcción de fortalezas, las empalizadas, el uso de armas de fuego, la artillería, e incluso la destrucción por el fuego de la fortaleza, etc. Muy probablemente influyendo en el enriquecimiento dramático de las populares cheganças de moros. Las cavalhadas gauchas con la construcción del castillo de madera, defendido por los moros que finalmente es incendiado, y el desfile de los cautivos por la ciudad, originario de la tradición ibérica, llegó con los misioneros de la Compañía de Jesús a las misiones orientales y también fue practicado por los portugueses en el litoral y en la región central de Río Grande do Sul."

La narración, los cantos y el imaginario popular interpretan la historia de Carlomagno y los Doce Pares de Francia, con el buen gusto, el arte y la creatividad, como en las representaciones mentales y populares, en Portugal, Brasil, Francia y España, asociando siempre una valentía, un lujo y una imaginación en los que, a pesar de las diferencias de color local, los personajes son siempre moros y cristianos.

Las Cavalhadas de Santo Antônio da Patrulha se dividen en dos partes: la primera destinada a los combates y embajadas de paz y la segunda dedicado a la paz. El lugar requiere un espacio suficiente para veinticuatro corredores, dos abanderados, los histriones, los asistentes, la banda y el castillo. Las dimensiones ideales corresponden a un campo de fútbol.

Antes de comenzar las Cavalhadas propiamente dichas, llegan al campo cuatro caballeros encargados de divertir al público en los intervalos de las luchas. Usan máscaras y se visten con trajes de payaso. Uno vestido de rojo, otro de azul y un tercero con ropa mitad azul mitad rojo. Este es el Espía, el traidor, que después se verá que resulta ser un moro disfrazado de cristiano. También participa en la lucha, vestido de mujer, el cuarto caballero llamado Sofía, mujer del Espía. El Espía, al llegar al campo, busca enseguida acercarse al castillo moro y comienza a observarlo.

Los primeros en entrar al campo son el guía moro acompañado por la princesa Floripa. Justo después tiene lugar la entrada de los corredores. Ésta es solemne y esperada por todos. Primero entran los doce caballeros cristianos, vestidos de azul, que representan a los caballeros de Carlomagno, y luego los moros. Toman sus posiciones básicas colocándose cada grupo en los extremos del campo. A la derecha, el guía moro, Floripa, la guardia de honor, el embajador, los soldados, el contraguía. Para cada corredor hay un paje. El paje es el encargado de facilitar las armas o socorrer a su soldado si lo necesita. Los cristianos no tienen el personaje de Floripa. Sólo más tarde aparece, cuando es convertida al cristianismo.

Los cristianos tienen su bandera llevada por el abanderado y como símbolo una estrella. Ésta también se lleva en la indumentaria de los caballeros cristianos y en el adorno de los caballos. Lo mismo ocurre con los moros, que tienen como símbolo la luna creciente tanto en su bandera como en la indumentaria de los caballeros y de adorno de los caballos.

La primera parte de las Cavalhadas, que son los combates, reviste mucha suntuosidad. El guía moro tiene a su lado a la princesa Floripa, personaje que según la historia realmente intervino mucho en la conversión de los moros. A partir de ese momento, todas las evoluciones seguirán la voz de mando. El grupo solamente tiene como referencia al guía de cada uno.

Los cristianos llevan casacas azules bordadas en plata y pantalones de color blanco con listas azules a los lados. Los arneses están cubiertos de platería. Se oye el tintineo de los cascabeles. Las botas son de color negro. Los moros usan casacas de color rojo con bordados dorados y pantalones blancos con listas rojas en los costados. Las botas son de color marrón.

A continuación se detallan las evoluciones que se realizan en la primera parte de las Cavalhadas.

Muerte del Espía. Es el momento en que el espía participa en la lucha. Obsérvese el castillo. Su presencia es notada por el guía moro que aguarda el mejor momento para atacar.

Entrada de Moros y Cristianos. La muerte del Espía provoca los primeros combates. Son evoluciones en forma de un gran ocho.

Embajada Cristiana. Terminada la primera serie de combates, los cristianos tratan de buscar la armonía entre los dos bandos. Acompañado por dos caballeros, que son los guardias de honor, el Embajador Cristiano se encamina a caballo hacia el lado donde están los caballeros moros. Con su parlamento se buscará la conversión de los moros.

Va a proponer la paz entre los dos bandos. Después de hablar de forma vibrante, recibe una orden de arresto. Lleva un pañuelo blanco, visible para el público. No debe llevar empuñada arma alguna.

Castillo de la Cruz y liberación del Embajador Cristiano. Las luchas continúan sin el Embajador Cristiano que será liberado por Floripa. Las luchas son con pistolas, lanzas y espadas.

Embajada Mora. El parlamento del Embajador Moro es tan inflamado como el del Embajador Cristiano. Se dirige ante sus adversarios y establece sus ideales proponiendo que acepten como norma de vida la doctrina del profeta Mahoma. Recibe órdenes de retirarse. Los cristianos deciden luchar hasta el final.

Castillo en equis. Evoluciones en forma de una gran equis.

Bento Gonçalves. Homenaje al héroe Farroupilha Bento Gonçalves. Es una de las partes más bonitas y peligrosas. El caballero debe de tener cuidado al realizarla. La lucha Bento Gonçalves consiste en choques simulados, cuando los caballeros, situados en lados opuestos del campo, se desplazan hacia el adversario y se entrecruzan.

Castillo de cuatro filas. Cada grupo de doce moros y doce cristianos se divide partiendo de las cuatro esquinas del campo en dirección al centro donde se cruzan. Hay combates usando lanzas, pistolas y espadas.

Lucha con lanzas. Combates individuales realizados solamente con lanzas. Un jinete al pasar por el enemigo es perseguido, entonces procura volver junto a su bando, pero se produce otro encuentro con lanzas. La lucha prosigue hasta todos hayan participado.

Toma del Castillo. Esta es una de las partes principales en la que tiene lugar la captura de los moros por los cristianos. Los caballeros pasan muy cerca del castillo moro, apoderándose de la bandera roja. Continúan las evoluciones hasta que llega el momento más propicio para el ataque. Llegan al combate cuerpo a cuerpo. Desarman

a los enemigos y les quitan sus espadas. Retiran los caballos de los moros y entran a pie en el castillo. Esta lucha simboliza la victoria del Evangelio de Cristo.

Bautismo. Con el encarcelamiento de los moros llega el momento del bautismo. Las espadas las retendrán los cristianos y serán devueltas solamente después del bautismo. Floripa cabalga junto al guía cristiano con la capa azul sobre la roja. Las espadas ahora se cruzan, pero es para simbolizar la paz y la redención.

Segunda parte de las Cavalhadas. Todas las evoluciones o escaramuzas se llevan a cabo para celebrar la paz.

Ramo. Es el momento en que los dos grupos vuelven al campo. Conmemoran la unión entre ellos. De mano en mano se pasan un ramo de flores. La princesita Floripa lleva las flores y las entrega al guía cristiano. Con el ramo en su mano derecha, el guía pasa a todo galope por delante de sus antiguos enemigos, y a la vuelta se para junto a su grupo y es seguido por el guía moro, a quien entrega el ramo de flores o regalo. Continúan hasta que éste pase por todas las manos como una manifestación de que existe armonía entre ellos.

Abatimiento de cabezas. Esta competición se realiza con lanza, espada y pistola. Se colocan las “cabezas” (máscaras de cartón o papel maché) una en cada esquina del campo sobre pedestales de madera y otra en el centro, situada en el suelo. El corredor ejecuta las evoluciones determinadas y si acierta es aplaudido con la banda de música o bien se tocará el bombo en el caso de errar.

Torneo de anillas. Esta es otra competición individual. Cada caballero debe, a toda velocidad, acertar la anilla que está suspendida por una pequeña cuerda en una viga. Algunos corredores, para demostrar mayor agilidad arrojan la lanza por encima de la barra y la enlazan en el otro lado. Tras lograr la anilla o aro, el caballero va a ofrecerlo a su novia, esposa, madre, o alguien que él tiene en gran consideración. También puede ser una forma de pedir perdón a alguien.

La persona que la recibe, algunas veces, da a cambio una cinta, una flor, un pañuelo, una joya u otro presente. El hecho de recibir las anillas es un motivo de orgullo, reconocimiento, agradecimiento o también una petición de disculpas. Por esta razón, es un momento muy esperado por todos.

Despedida. Tal vez, para muchos, esta es la parte más hermosa de Cavalhada, lo más conmovedor. Moros y cristianos recorren el campo de manera intercambiable y agitaban sus pañuelos blancos al público. Hay lágrimas y emociones en muchos de ellos.

En la noche se celebra el baile de los corredores. Es un acto de gran lucimiento. Cada corredor elige a su madrina. Se sitúan en el centro del salón y cuando la música comienza uno de los abanderados llama a Floripa a bailar. A continuación, el otro también baila con la chica y enseguida los embajadores también bailan con sus parejas.

Las Cavalhadas en Santo Antônio da Patrulha por lo general se celebran durante las fiestas en honor del Divino Espíritu Santo y del santo patrón, San Antonio. Es como si se tratase de una fiesta dentro de otra.

Sabemos, por la investigación, que ésta existe en Santo Antônio desde 1845, pasa de una generación a otra y hasta el 1982 ocurrió con más frecuencia. Hubo un intervalo de tiempo. Quizás porque es una presentación que implica una gran cantidad de preparación y es cara. Con el cambio de costumbres, los hijos en busca de otras profesiones, la valoración de los estudios, las herencias que provocaron una disminución de las tierras, la representación de las Cavalhadas también sufrió modificaciones. El mantenimiento y la alimentación de un animal, la disponibilidad de tiempo para los ensayos llevaron a repensar las Cavalhadas. Sin embargo, nunca dejaron de ser recordadas y existe una gran esperanza de una nueva representación.

En 1994 se reanudaron, pero fue en 2002 cuando un grupo de jóvenes, hijos, nietos y sobrinos de antiguos corredores iniciaron una nueva etapa. Entre los festeros de la

Fiesta del Espíritu Santo, el matrimonio Rosa Maria Gil Gomes, apoyados por Ana Zenaide Gomes Ourique organizaron el nuevo grupo.

Nosotras somos hijas de antiguos corredores, Ana Zenaide tiene a su padre, quien ha participado durante más de cincuenta años en las Cavalhadas y también reorganizó el grupo en el I, II y III Festival do Sonho, da Cachaça e da Rapadura, en 1984, 1985 y 1986, respectivamente. También tienen parientes que participan, Rosa Maria Gil Gomes, quien además de su padre, que participó durante mucho tiempo, tiene hoy a su hijo y su nieto. También somos miembros del Instituto Histórico y Geográfico de Santo Antônio da Patrulha.

Las Cavalhadas son siempre un motivo de integración de las familias. La preparación de la plata usada en los animales, la confección de lanzas, flores azules, blancas y rojas para el adorno de los animales, así como el recorte de los símbolos en papel de oro y plata, la limpieza de armas, las reuniones para estudiar los detalles, los bordados de la indumentaria de cada corredor, todo es motivo para la confraternización.

Las esposas, las novias, las amigas, se reúnen en los hogares determinados, por lo general el más amplio para tantas bordadoras. Las flores para los caballos se hacen en papel crepé. Hace falta un promedio de dieciocho flores para cada animal, seis blancas y doce azules para el cristiano, y seis blancas i doce rojas para el moro. Los ensayos también están revestidos de mucha alegría. Se realizan todas las semanas en fechas que no afecten al trabajo o los estudios de los participantes.

De este modo, porque creemos siempre en el valor de las manifestaciones del folklore de nuestro municipio, por la riqueza de sus detalles, por lo que representan para nosotros, patrullenses, es que siempre estamos implicados en la organización del proyecto y la ejecución de las Cavalhadas en diversas localidades cuando lo solicitan.

En mayo de este año 2010, en el Parque de Exposiciones del Sindicato Rural de Santo Antônio da Patrulha, tuvo lugar un acontecimiento llamado E-Campo Internacional, donde se celebraron las Cavalhadas.

Participantes de las Cavalhadas:

Moros: Boaventura Cardenal de Souza (guía); Vinicius Barcelos de Oliveira; Julio César Machado (embajador); Allan Costa da Rosa (guardia de honor); Germano Wink Barcelos (contraguía); Lázaro Cardoso Peixoto (abanderado); Joao Batista Gomes; Luis Gustavo Melo da Silva; Marcos Nunes Machado; Jerónimo Monteiro Machado; José Levi Gomes de Barcelos; Luis Felipe Marcelino Cardoso.

Cristianos: Pablo Cardeal de Souza (guía); José Ricardo Lima; Cassius Oliveira Peixoto (embajador); Gláucio Gil Gomes (guardia de honor); Gustavo Melo Gomes (abanderado); Jamil Francisco Borba Peixoto; João Víctor Ramos dos Santos; Germano Monteiro Machado; João Fernando Melo da Silva; Dirceu Gomes de Barcelos; Fabiano Xavier; Eduardo Pires de Souza;

Princesa mora: Emily de Fraga e Souza.

Payasos: Amaury Schuler; Rodrigo Portal; Fabricio Rocha (Sofia).

También actuamos como trabajo voluntario en un programa social que involucra a los niños del Projeto Pé Quente del Centro para la Ciudadanía. Trabajamos con niños de siete a doce años, en turnos inversos. Son alumnos de las escuelas municipales y estatales que mantiene el Ayuntamiento de Santo Antônio da Patrulha. Se realizan diversos talleres con profesores de las escuelas municipales. Son talleres de música, danza, capoeira, carpintería, bordados, pinturas. Entre los talleres está el de las Cavalhadas, con caballitos de madera, se trata de la llamada Cavalhadinha. Y es en este taller en donde nos sentimos realizados. Estamos llenando el tiempo de estos niños que serán los corredores de mañana, los que valorarán y darán continuidad a las riquezas culturales de nuestra tierra.

Finalmente, agradecemos a la Sociedad de Festeros del Santísimo Cristo de la Agonía, de Ontinyent (Valencia), la organización del Primer Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos, en especial a Juan

Antonio Alcaraz, que siempre nos mantuvo en contacto por correo electrónico y postal. Y, asimismo, también damos las gracias a Rafael Ferrero Terol, presidente del Congreso.

Nos sentimos muy felices, tanto como en nuestra ciudad, por poder estar presentes en esta tierra, y en este encuentro, que nos permite conocer otras culturas y reconocer nuestras semejanzas en la búsqueda de un mismo objetivo: estrechar los lazos de amistad y la búsqueda de la paz entre los pueblos.

Por todo ello, expresamos nuestro más sincero agradecimiento de parte de Santo Antônio da Patrulha. Esperamos poder, algún día, corresponder a esta gran hospitalidad y honor. Reconocemos el pueblo acogedor que son todos ustedes.

Sobre las autoras

Ana Zenaide Gomes Ourique y Rosa María Gil Gomes
Santo Antonio da Patrulha, Rio Grande do Sul, Brasil.

Ana Zenaide es licenciada en Letras y pos-graduada en folclore; investigadora de las manifestaciones folclóricas y organizadora de las Cavalhadas; autora de varios libros y ponencias sobre las Cavalhadas.

Rosa María Gil, cursó Magisterio y está especializada en alfabetización. Investigadora en genealogía, religiosidad y tradiciones.



Entrada del Moro (vestido de rojo con bordados dorados) y del Cristiano (vestido de azul con bordados plateados)



Combate entre Moros y Cristianos a caballo



La princesa Floripa y sus damas



Torneo de anillas



Cristiano cabalga con los suyos



Despedida solemne de todos los ejércitos al final de la representación

En el Mundo Lusófono: África

UNA PRINCESA NEGRA: REVERBERACIONES COLONIALISTAS EN EL AUTO DE FLORIPES DE SANTO TOMÉ Y PRÍNCIPE

ALEXANDRA G. DUMAS
UFBA- ESCOLA DE TEATRO
UFS- PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS POPULARES

RESUMEN

O Auto de Floripes, que se desarrolla en el país africano Santo Tomé y Príncipe, es una escena basada en el libro *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*. El drama presenta extractos de batallas entre moros y cristianos, conversión al cristianismo, escenas de romance con la princesa Floripes. Puede considerarse un drama moral catequizante, ya que destaca el cristianismo como un ideal a perseguir.

Traducido por Alfonso Lizarzaburu

La isla de Príncipe,[1] territorio del país africano Santo Tomé y Príncipe, así como otras localidades en el mundo, es el escenario de un drama carolingio, el Auto de Floripes. El festejo, también conocido como Fiesta de San Lorenzo, hace que la pequeña ciudad San Antonio se transforme, cada año, el día 15 de agosto, en un gran espacio de celebración comunitaria. A pesar de tener el nombre de un santo católico, la fiesta se concentra prioritariamente en el auto que se desarrolla en los espacios abiertos, como calles y plazas, durante todo el día, en una escenificación larga, que

1 Localizada en el Golfo de Guinea, a cerca de 200 km de la costa oeste africana. La principal ciudad de la Isla de Príncipe se llama San Antonio, donde ocurre el Auto de Floripes.

comienza en la mañana, alrededor de las siete horas y se prolonga hasta las diez y nueve horas aproximadamente.



Figura 1- Mapa São Tomé e Príncipe. Fonte: Google Maps

El auto[2] de la isla de Príncipe es una representación de combate entre moros y cristianos que acontece en forma de cortejo, pero también con escenas de desfiles que se desarrollan en espacios públicos de la pequeña ciudad. Inicialmente, los dos grupos opositores (moros y cristianos) marchan por las calles, con vestimentas de tonos predominantes de rojo y azul, respectivamente. Hay combates con espadas y disputas verbales denominadas 'embajadas'. Más que esos hitos bélicos citados, la trama es compleja, habiendo escenas de pasión y matrimonio, así como de realismo fantástico. El drama finaliza con la victoria cristiana y el exterminio de los moros.

2 Para mayor información, consultar el videodocumento "A princesa turca e o santo caboco", de Alexandra Gouvêa Dumas, sobre el Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos (Brasil): https://www.youtube.com/watch?v=Fxo_3rgp7WI&t=744s

Estas son las principales etapas del auto:

1. La formación de los grupos moros y cristianos que se da en la recogida de los pares. Se inicia con la ida a la residencia de cada uno de los participantes hasta que se complete todo el grupo, siguiendo un orden jerárquico de los personajes de cada corporación.
2. Los dos grupos hacen reverencias en el cementerio, como una forma de presentar un homenaje a los muertos.
3. Los grupos ocupan la Plaza de la Independencia con espacios determinados para moros y cristianos.
4. El robo de las santas reliquias por los moros provoca el inicio del combate.
5. Se recitan las embajadas.
6. Parte del grupo cristiano es apresado por los moros.
7. La princesa mora Floripes, enamorada del Cristiano Gui de Borgoña, traiciona al padre y favorece al grupo cristiano.
8. Los cristianos vencen y exterminan a los moros, quedando solamente su líder mayor, el almirante Balán, quien rechaza, delante del emperador cristiano Carlomagno, convertirse al catolicismo.

Definido como un drama carolingio por la relación directa con el libro la *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*[3], el Auto de Floripes tiene como base el imaginario construido en torno a la figura histórica del emperador Carlomagno y sus variaciones concretizadas en literaturas, en manifestaciones orales y escénicas.

3 História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França. Traduzida do castelhano por Jeronymo Moreira de Carvalho. Edição: Alexandre Caetano Gomes Flaviense. Dividida em duas partes e nove livros e seguida da de Bernardo Del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França. Rio de Janeiro: Livraria Império, s/d.



Figura 2.– Caballeros cristianos. Foto: Alexandra G. Dumas, año 2009.

Matriz literaria y traducción escénica

El Auto de Floripes se considera un drama carolingio, como ya se dijo, por ser la escenificación correspondiente de los capítulos I al XLVII del Libro Segundo y de la Primera Parte del libro *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*. Este libro, muy popular y emblemático como difusor de las ideas colonizadoras en el periodo de las conquistas por los pueblos ibéricos en las Américas, trae historias de cuño moralista en favor del cristianismo. Esta obra literaria es una referencia fundamental en la construcción y permanencia del Auto de Floripes. De la historia a los dramas escenificados existe una trayectoria de la biografía del emperador Carlomagno que pasa tanto por lo que fue escrito como por los relatos legendarios que se fijan y recrean en el imaginario popular.

Presente en el imaginario ibérico como "signo del poder de conversión y de conquista" (FERREIRA, 1996, p. 135), las historias carolingias se extendieron a sus colonias. Con el tránsito entre colonias y corona intensificado en el siglo XIX con el tráfico esclavista, mucho de lo que fue narrado, leído y escenificado sobre las proezas del heroico Carlomagno en Portugal llegó a las colonias lusitanas como Santo Tomé y Príncipe, que todavía mantienen manifestaciones carolingias, teniendo como ejemplo el Auto de Floripes, en la isla de Príncipe, y del Tchiloli o Tragedia del Marqués de Mantua, en la Isla de Santo Tomé.

La aceptación de las historias carolingias pasó por la aprobación e incentivo de la Corona y la Iglesia. La apuesta por la aceptación del emperador como ícono católico mediante la transmisión de obras que lo presentaban como un guerrero valiente, heroico e intrépido influyó en su veneración y favoreció su difusión. La literatura fue una vía importante de comunicación de este ideal.

Muchos libros, los clasificados como profanos por los padres catequizadores, eran eventualmente prohibidos de ser transportados por el Atlántico, incluso los de caballería. En carta de 1565, los padres Oliver, Alexandro e Alcazar escriben para sus hermanos de la Compañía de Jesús en Europa: "un gran número de libros de caballería y deshonestos, que eran una trampa del demonio, en que los alucinaba y enloquecía, con gran daño para sus almas, en torpes pensamientos y prácticas" (REGO, 1949, p. 46 *apud* MICELLI, 1997, p. 153). Incluso con restricciones para los libros de caballería, las narrativas carolingias tenían permiso no solo para entrar, sino también para que se desplegaran en festividades y celebraciones de la Iglesia y de la Corona que ocurrían en forma de espectáculos. La concesión hecha a la literatura es comprendida de la siguiente manera por la investigadora brasileña Jerusa Ferreira:

> Carlomagno era un texto que ofrecía cierto margen de seguridad; era una novela que reproducía el espíritu de conversión, de cruzada, que servía tan bien a los propósitos colonialistas tanto de Portugal como de España. De ahí que no haya encontrado información de que sus ediciones fueran perseguidas o confiscadas, de ahí su frecuencia entre los pocos libros llevados a la colonia" (FERREIRA, 1996, p. 141).

El hecho de que Carlomagno viniera de una realidad histórica, que incluso recibiendo en el proceso de fijación de la leyenda en literatura y en su biografía un fuerte tenor encantador y a veces poco realista, hizo que fuese transpuesto al imaginario popular como si fuera mucho más realista que un personaje nacido exclusivamente de una creación ficcional, de la imaginación de un autor. La credibilidad proveniente de un hecho histórico puede haber provocado en la Iglesia un mayor empeño en la difusión de las narrativas acerca de Carlomagno. Se acrecienta así un elemento más, entre tantos, en el repertorio de circunstancias que actuaron favoreciendo la fijación del mito de Carlomagno en el imaginario popular.

Pero además del contexto citado como siendo favorable a la acogida de las tramas carolingias, la propia estructura del texto con su simplicidad dualista, con un enredo compuesto por una "oposición turco-cristiana, la conversión como propuesta, la oposición mal y bien transmitida de manera tan directa" (FERREIRA, 1996, p.140) constituyen elementos determinantes en la popularización de la obra.

Una de las ediciones bastante difundida en el Brasil, así como en Santo Tomé y Príncipe, hecha por la Livraria Império en un tipo de papel de bajo costo y muy popularizada en las primeras décadas del siglo XX, está dividida en tres partes. La primera, en el Libro II, capítulos I a XLVI, consta en gran parte de escenas que se representan en el Auto de Floripes, por ejemplo: la batalla de Oliveros con Fierabrás, el aprisionamiento de los caballeros cristianos al mando del almirante Balán, las intervenciones de Floripes en favor de los cristianos y las disputas en las embajadas.

La aplicación de la ley y de la fe atravesada por las ansiedades del reino que pueblan las historias del libro de Carlomagno, más que por la aspiración verdaderamente cristiana, encuentra un eco en el Auto de Floripes, de la isla de Príncipe. La princesa mora, único personaje femenino y que da nombre al auto, traiciona a su pueblo, a su religión de origen y a su familia solamente para favorecer al grupo de su amado, el caballero católico Gui de Borgoña, perteneciente a la religión opuesta a la de su padre. Ella mata a su doncella, miente a su padre y sus vasallos, ruega la muerte del padre por haber rechazado la conversión religiosa. En el desarrollo dramatúrgico, la

evaluación y la condena moral de los actos de la protagonista no son tomados en cuenta, ni siquiera comentados, como si sus actitudes fuesen ampliamente justificadas por hacerse a favor de la religión cristiana.

Sus acciones representan el elemento dinamizador del drama, ignorándose los valores éticos y morales. Esta disposición de la mora que se adecúa al alcance de un objetivo favorable a la Iglesia –incluso condenable como principio moral cristiano– está presente en la vida de Carlomagno. El emperador usurpó los territorios que eran herencia legítima de sus sobrinos, tuvo hijos fuera del matrimonio, se casó y se separó por conveniencia política. E, incluso así, su relación con la Iglesia permaneció intocable. Como dice Favier: "La contradicción no incomoda al rey: como los otros, él es un pecador y la razón de Estado que lleva a la brutalidad se justifica por el fin, que es el reino de Dios" (FAVIER, 2004, p. 151).

La base narrativa fundamental del Auto de Floripes, que es el combate entre moros y cristianos, se configura en elementos escénicos, como por ejemplo en los colores que caracterizan a cada grupo –el rojo para los moros y el azul para los cristianos, el carácter catequizador que sitúa a los grupos religiosos opositores en categorías como el Bien –asociado a los cristianos– y el Mal –asociado a los moros–. El principio opositor se configura escénicamente con elementos como:

1. Dramaturgia: el enredo, las intrigas, los conflictos y los propósitos muestran un combate donde los cristianos se consagran siempre vencedores, logrando la victoria con el exterminio de los moros.
2. Elementos visuales: el color cálido, el rojo infernal, caracteriza a los moros y el azul celestial a los cristianos;
3. Elementos sonoros: el ritmo de la música, que delimita las diversas escenas, se presenta de manera más acelerada en el grupo moro, y de ritmo más lento y calmo en el de los cristianos.
4. Gestualidad: las expresiones vocales y corporales están asociadas con principios dramatúrgicos orientadores. De esta manera, los moros se expresan con

más vehemencia y agresividad, y los cristianos con gestos y timbres vocales más agradables.

Siendo considerado aquí como un drama de moral catequizadora, por evidenciar al cristianismo con un estatus perteneciente a los vencedores y un ideal que hay que perseguir, el Auto de Floripes expresa la matriz carolingia, ibérica, en estado de fusión con la historia local. La cultura religiosa africana también está presente, cohabitando con el catolicismo. La actriz que interpreta a la princesa Floripes, por ejemplo, es sometida, antes de la presentación, a un baño ritual, con una infusión de hojas y hierbas, práctica típica de la cultura tradicional afro-religiosa, realizada con el propósito de proteger el cuerpo del azar o del mal de ojo. En los planos metafísico y escénico, las relaciones espirituales y religiosas forman parte de la preparación del cuerpo que entra en escena.

Además del ritual corporal, en el campo de la visualización, el vestuario trae la marca de las vestimentas de la caballería medieval europea adaptadas a las exigencias del movimiento corporal en la escena, así como explora en los elementos decorativos objetos locales, tales como las rosetas, pedazos redondos de tejidos fruncidos y cosidos que decoran toda la ropa. El fenotipo del personaje Floripes, en la matriz literaria, el libro *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, aproxima a la princesa turca a un ideal de belleza europeo, ostensiblemente descrita como siendo blanca como la nieve. Sin embargo, teniendo en cuenta la realidad étnica santomense, con frecuencia se pone en escena a una mujer negra o mestiza para actuar como princesa. En el referido libro, la princesa es descrita de la manera siguiente:

> […] Floripes, hija del almirante Balán y hermana de Fierabrás, que era la más hermosa dama que en aquella tierra se encontraba, de dieciocho años de edad y muy perspicaz, advertida y sabia; blanca como la nieve, la cara color de rosa fina, las cejas y pestañas negras, los ojos grandes, la nariz afilada, la boca pequeña, los labios delgados y de color rubí, los dientes blancos, y menudos, la barba casi redonda con un hoyo en el medio, el rostro moderadamente largo, los cabellos como madejas de oro fino, los hombros derechos y muy iguales, los pechos sin senos, cintura estrecha y ancha de caderas, siguiendo la buena proporción de su cuerpo […]. (Descripción de Floripes en el libro *Historia del emperador Carlomagno*…).

Trazos de la belleza y el encantamiento están presentes en la literatura carolingia en lo que se refiere al universo típicamente femenino. Aparte de la descripción física de la princesa turca, que reproduce un fenotipo caracterizado por la etnia blanca y europea, la exigencia de la belleza no es descartada en el Auto de Floripes incluso no teniendo la princesa de la isla la "piel blanca como la nieve" y "madejas de oro fino".



Figura 3. – La princesa Floripes en el centro. Foto de Alexandra Gouvêa Dumas, año 2009.

La juventud, la belleza y la sagacidad predominantes en el personaje son también los criterios de la joven moza de la isla que candidatea a ser princesa. Florentina Diogo, funcionaria del servicio de meteorología del aeropuerto, confirma: "Yo nunca fui Floripes porque Floripes tenía que ser una mujer muy bonita, una mujer ideal. Me gustaría que fuese mi hija, es alta, es bonita… Podría ser, pero ella viajó a Portugal".[4]

4 Testimonio otorgado a Alexandra Gouvêa Dumas en agosto de 2009.

La conformidad entre las características personales y ficcionales son determinantes en la elección de la princesa. Normalmente, para ser la elegida del año, una de las exigencias es ser virgen. Si bien actualmente el rigor en lo que respecta a ese criterio es más flexible, la virginidad goza de considerable importancia. Respecto al tema referido en la comunidad de Santo Tomé y Príncipe, el investigador Gerhard Seibert comenta:

> La sociedad *forra* [nombre de la cultura local de Príncipe] continúa valorando el hecho de que una joven inicie su primera relación siendo virgen, estando de alguna forma enraizada la idea de que el himen es la única dote de la mujer. En tiempos antiguos, antes de una unión era frecuente que una mujer mayor practicase el acto conocido como 'bili mina' (literalmente: 'abrir a la muchacha') para certificar la virginidad. Después de la noche nupcial, por la mañana, la madre del novio y un miembro de la familia de la novia se dirigían a la residencia de los recién casados donde el hombre ostentaba la sábana manchada de sangre (SEIBERT, 2002, p. 448).

La prescripción de la virginidad hasta el matrimonio es una práctica presente en muchas religiones de las culturas tradicionales, especialmente las monoteístas. La privación del sexo para las mujeres es exaltada en el dogma católico de la adoración a la Virgen María, la madre que concibió a su hijo Jesús por obra del divino Espíritu Santo, anulando el sexo como una práctica de placer y de procreación. Principio oriundo del catolicismo e insertado en Príncipe vía la colonización católica portuguesa, la virginidad llega al espacio de la dramatización, especialmente en el único personaje femenino del auto. Para Manuel de Deus Oliveira, morador de la isla de Príncipe: "Floripes es una doncella de mucha responsabilidad en la tragedia. Ahora parece que no hay Floripes. Ahora solo resta el paño (BAPTISTA, 2001, p. 18). Según el testimonio de Carlos Gomes, ex-secretario Regional de Asuntos Políticos y Socioculturales de la isla de Príncipe, la virginidad de la princesa tenía que ser comprobada mediante una averiguación. Según él:

> Para ser Floripes tenía que ser virgen. Según oí, no estoy seguro, para saber si era virgen o no se utilizaba un huevo**.** No sé si eso corresponde a la verdad. Si eso se hizo realmente durante un tiempo y después paró. Porque hoy en día no se hace eso. En aquel momento la virginidad era un valor, hoy la virginidad ya no es un valor.[5]

5 Testimonio otorgado a Alexandra Gouvêa Dumas en agosto de 2009.

Para Florentina Diogo, la propia conciencia respecto de la virginidad llevaba o no a la joven a candidatear. Para ella: “La tradición tiene que ser de la manera siguiente: antiguamente, Floripes tenía que ser incluso virgen. Ella tenía que ser incluso virgen como lo era para ser Floripes. Entonces, en ese caso, yo nunca fui una de las personas escogidas para tal efecto. Conscientemente, quien sabía que no era virgen no debería salir de Floripes”. Según la creencia popular, la traición a este criterio podría acarrear consecuencias y maldiciones no solo para quien lo hiciese, sino también para la comunidad. “Es creencia general que si la moza no fuera una doncella, y desempeña el papel de Floripes, morirá antes de la próxima representación” (REIS, 1969, p. 130). En cuanto a la exigencia de virginidad, hoy existe cierta adaptación a los valores contemporáneos. Para algunas, el hecho de que la candidata para ser Floripes no sea madre ya es suficiente. Para el profesor Osvaldo de Matos, quien interpretó a Carlomagno en 1997, las adecuaciones son inevitables.

> Dadas las transformaciones que en el día a día están ocurriendo en el universo, o sea, en la sociedad, la comisión se siente un poco tímida para aplicar esa rigidez. Pero dentro de la historia, teóricamente, debe ser una chica virgen. Ahora nosotros tenemos mayor preferencia por no tener hijos y poder actuar. Pero la virginidad todavía está por encima de todo. Cuando se es virgen, ella gana otro tipo de respeto, gana otra posición, y es más acogida por todos los Pares (BAPTISTA, 2001, p. 26).

El mismo pensamiento es compartido por Isabel Ananinhas, quien fue Floripes en 1955 y 1956: “Doncella siempre, de preferencia. Doncella, a los ojos del pueblo” (BAPTISTA, 2001, p. 62). Incluso siendo una representación de la princesa en el Auto de Floripes, una reproducción con bases en la hegemonía patriarcal, religiosa y colonizadora, la permanencia y la aceptación en el seno popular de este auto demuestra que es en la construcción y anexión de nuevos conceptos y comportamientos que la escenificación incorpora valores del pasado y de la actualidad. En Príncipe, la exigencia en relación con la virginidad de la protagonista es más flexible. Esto se debe al contexto actual que no valoriza tanto esta condición de la mujer como lo fue otrora.

Las fronteras entre el ser y el parecer ser, la ficción y la realidad, la joven y Floripes, parecen ser una tenue demarcación entre lo cotidiano y el día del espectáculo. Para

pensar en ser Floripes, la candidata ya debe tener una historia personal que se aproxime a la de la princesa. No solo pasa a contar la virginidad, sino todo el perfil marcado por un comportamiento recatado. Floripes, el personaje del libro, dice: "Nunca fui lujuriosa ni he conocido varón". Guilhermina Martins, Floripes en los años 2007 y 2008, dice:

> Para ser Floripes es preciso tener un buen comportamiento ante la sociedad porque, a fin de cuentas, ser Floripes tiene que tener alguna responsabilidad. Tiene que tener buenos comportamientos. No puede salir con unos y otros. Tengo que mantener mi postura ante la sociedad. Una Floripes no puede ser escandalosa, esto le está prohibido a Floripes. Tiene que ser una moza respetable, muy respetable incluso, y ser buena con todo el mundo. Eso antes y después de la fiesta, para toda la vida. Porque hasta hoy sigo siendo llamada Floripes.[6]

La vida personal marcada por el ideal de una mujer que atienda los patrones pautados en la supremacía masculina está muy próxima del punto de vista cristiano. La cultura cristiana tradicional reserva a la mujer la responsabilidad y la culpa por el pecado original. Lo femenino simboliza un objeto tentador a los deseos del hombre. En el libro del Génesis de la Sagrada Biblia consta el castigo a Eva por haber cedido a la seducción de la serpiente: "Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás a los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará" (Génesis, 3.16, Biblia de Jerusalén).

En el capítulo XXV del libro carolingio encontramos un ejemplo en el cual Floripes aparece como provocadora de los deseos de un hombre. El almirante Balán envía al hechicero Morpín a la torre para que le retire el cinto encantado que está fijado al cuerpo de Floripes. La misma escena ocurre en el Auto de Floripes, dado que en la escenificación las acciones son demostrativas de la narrativa.

Entrando Morpín en su cámara vio a Floripes y sus damas y en la otra parte a los caballeros durmiendo; y buscando el cinto alrededor de su cintura llegó a Floripes que estaba desnuda en su cama y la descubrió, y viéndola tan hermosa, no pudo estar sin

6 Testimonio otorgado a Alexandra Gouvêa Dumas en agosto de 2009.

besarla muchas veces; y estando en esta contienda soñaba la honesta Floripes que un atrevido Turco la quería forzar y deshonrar (*Historia del emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, s.d., p. 78).

Al despertar, Floripes grita por Gui de Borgoña, quien mata al hechicero, siendo que antes el cinto ya había sido lanzado hacia el exterior de la torre. Escenas e historias que revelan la castidad, el romanticismo, el deseo y la fidelidad a su amado son presentadas por Floripes, pero sin perder de vista la aprobación de su marido.

En una parte determinada del libro, relacionada todavía con el contacto hecho por Morpin, la narrativa literaria presenta la castidad de la princesa:

Floripes, totalmente abrazada en los incendios de un heroico y lícito amor, todo dirigido para hacer a Dios un gran servicio, y cubierta de dulces lágrimas, nacidas del gran placer que en su corazón sentía, totalmente amante y avergonzada, propiedad de honestas doncellas, fluctuando entre una y otra cosa, venció el amor a la vergüenza; y con una soberana modestia abrazó a Gui de Borgoña, y le dio un dulce beso en el hombro, como era costumbre entre los turcos. Gui de Borgoña, reconociendo la soberanía de Floripes, se postra de hinojos con mucha reverencia para besarle la mano, lo que ella no quiso consentir, lanzándole antes la mano, una al cuello y la otra contra la barba, y lo levanta del suelo: Y así es como Gui de Borgoña quedó admirado de tanto amor, cuanto experimentó en la hermosa doncella (*Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, s.d., pp. 73, 74).

Formando parte de un tipo de ideal femenino pautado en el amor incondicional a un hombre, el propósito de la princesa se completa con el consentimiento de la Iglesia a través del matrimonio. En el Auto de Floripes es la princesa quien declara su amor y en él encuentra justificaciones para toda y cualquier acción. Sigue así este pasaje del libro:

Sabéis, pues, señores, que hace diez años estando el Almirante, mi padre, y Fierabrás, mi hermano, en Roma, tuve la fortuna de ver al gran Gui de Borgoña en unas justas, y fueron tales sus proezas que sembraron e enraizaron en mí un amor tan firme, que ni el tiempo ni las afrentas, ni los daños que de él recibió mi padre jamás tuvieron poder para desarraigármelo del corazón ni hacérmelo olvidar. Y por dicha

causa he despreciado a muchos reyes de Turquía que me pedían ser su mujer y reina. Y tanto es así que cuando mi padre o hermano venían de las batallas contra los cristianos y contaban lo que con ellos había pasado, si acaso nombraban a los Doce Pares me alegraba, y si oía nombrar a mi señor Gui de Borgoña me turbaba y cambiaba el color de mi rostro de tal manera que temía que por el semblante reconociesen mi secreto y oculto amor. Y cuando mi padre y su gente lloraban la gran pérdida que les habían ocasionado los cristianos, entonces me alegraba y gozaba mi cautivo corazón, el cual, preso de amor de un solo cristiano, deseaba la victoria de toda la Cristiandad, despreciando el amor del padre, de los naturales y de la Patria (*Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, p. 139 y el discurso de la princesa en el Auto de Floripes).

Después de revelar todo el amor al caballero y el lugar que él ocupa en su vida, Floripes busca su concreción: "Y todo esto tendréis que hacerlo por mí, asegurándole que soy más suya que mía; así le rogáis de vuestra parte que me quiera recibir por esposa", dice la princesa en el Auto de Floripes. Viviendo los frágiles límites entre la vida real y la ficción, Floripes transita entre lo personal y el personaje. Si bien en lo que respecta al rigor y a la sumisión femenina en relación con el matrimonio se cumplen con determinación en la escenificación y en la literatura, la cultura santomense parece vivir las relaciones matrimoniales con más permisividad, principalmente en relación con la conducta masculina. Para las investigadoras Sonia Ramalho y Susana Trovão:

El elevado número de hijos y las varias familias que un hombre santomense puede tener simultáneamente chocan con el hecho de que muchos de ellos tienen ingresos relativamente bajos, lo que no les permite contribuir de igual manera a la educación de todos. Además, frecuentemente los hijos y las hijas de mayor edad ayudan al sustento de la familia. Además de eso, podemos encontrar situaciones en que las mujeres crían a sus hijos biológicos y a los hijos de los maridos con otras mujeres. Esta constatación confirma lo que algunas autoras han descrito en relación con modelos de familia poligámica o ampliada, en contextos africanos, cuyo núcleo principal reside en la relación madre-hijo y no en la relación hombre-mujer (RAMALHO y TROVÂO, 2010, pp. 59-60).

El matrimonio se hace efectivo por la práctica de la informalidad en relación con las leyes y para los hombres las relaciones conyugales son flexibles y múltiples. La monogamia y la fidelidad son cobros exigidos preferencialmente a las mujeres. Para Seibert, "la sociedad santomense encara la dominación masculina y la poligamia

como condiciones naturales del sexo masculino". Las prácticas conyugales y el comportamiento sexual en Santo Tomé y Príncipe son comprendidos, en la perspectiva de la dominación de los hombres, como una condición natural del sexo masculino (SEIBERT, 2002, p.451).

La mujer Floripes, europea, africana y santomense, parece haber absorbido los valores de la dominación masculina de las diversas culturas que la gestaron. Pero incluso marcada por los rasgos estereotipados de la femineidad, las escenas nos llevan a creer que ella también se trasviste de otros modelos. Si la princesa parece corresponder a un modelo construido y cristalizado de mujer romántica, frágil, fiel y obediente, Floripes sorprende al tomar algunas decisiones y acciones que están más asociadas a un universo masculino estereotipado. En la propia cuestión del matrimonio, ella toma la iniciativa de pedir la mano de su pretendiente, pero negocia la aceptación de su pedido ofreciendo dotes:

> Pero, señor, lo que mi corazón más desea, sobre todas las cosas del mundo, es servir como legítima mujer al señor Gui de Borgoña, y estas son las mercedes que a él y a vos, señores, pido; y de muy buena voluntad me haré cristiana y os daré las Santas Reliquias que con tanto trabajo habéis buscado y os daré todo el tesoro del Almirante mi padre y otras joyas de gran valor (BAPTISTA, 2001, p. 145).

Enseguida, Gui de Borgoña responde:

> Por cierto, señora mía, que no tenía la intención de casarme sino por la mano de mi tío el emperador Carlomagno, como lo han hecho los otros Pares de Francia; sino porque tal señora en todo el mundo no se encuentra y también por las grandes mercedes que de tu grandeza he recibido, como principalmente me dices que serás cristiana, yo de buena voluntad te acepto como mi legítima mujer y esposa, en la forma en que manda la santa Iglesia Católica (BAPTISTA, 2001, p. 149).

Siguiendo la afirmación de los indicativos de comportamiento provenientes de la ideología católica, el personaje Floripes parece absorber las culturas que se cruzan en su trayectoria. Sin embargo, los bienes ofrecidos en ocasión del matrimonio no responden a una práctica en Santo Tomé y Príncipe, pues "la práctica africana según la cual la dote es una obligación del novio fue sustituida por la costumbre europea

que obliga a los padres de la novia a dar una propiedad al novio" (CALDEIRA, *apud* SEIBERT, 2002, p. 447).

Además de la proposición de la dote y el matrimonio, es en relación con el contexto bélico, socialmente tan peculiar en el universo masculino, que la princesa Floripes amenaza romper con un modelo establecido de mujer que ella representa en gran parte en la escenificación y en la literatura. Son dos momentos en los que, para fortalecer al grupo de los caballeros cristianos, ella se dispone a actuar directamente en el combate, en medio de una guerra predominantemente masculina.

La princesa enfrenta al carcelero de su padre quien, al negar un pedido suyo, clama: "… mucha gente buena se destruye e incluso muere por confiar en mujeres". Floripes responde con cólera y en seguida le da un empujón y le lanza una barra de hierro, matándolo". (BAPTISTA, 2001, p. 138). En otra escena, Floripes demuestra coraje y fuerza ante un grupo mayor de hombres. Con la aproximación del numeroso ejército turco adonde se encuentra la princesa y los pocos caballeros cristianos, ella ofrece la guardia destinada a la seguridad femenina, suya y de sus damas, ofreciendo la participación de las mujeres en el combate: "Por lo que ruego que me armes y a mis damas, y con tantas hachas de armas iremos bajo vuestro amparo guardando a tu esposa". El caballero Rolando se opone, pues para él: "no es honra nuestra que ella vaya a la campaña. Así, señora, te pido que no te aflijas tanto. Cesa y acaba ya de llorar…" (BAPTISTA, 2001, p. 156).

Incluso con restricciones, Floripes y las damas logran con éxito la empresa por ellas solicitada y, con la aprobación posterior del primer trabajo bélico realizado, ven el consentimiento de los hombres para la participación femenina en la segunda batalla campal contra los moros. Es a través del diálogo con Oliveros que la princesa escucha la resolución. El cristiano dice: "Señora, mañana habremos de salir para la batalla y si te parece saldrás con nosotros y tus damas, para que más rápidamente demos fin a nuestros enemigos. Y no dudo que el señor Gui de Borgoña obre mayores prodigios de lo que acostumbra por llevarte en su compañía". La princesa responde: "Señor Oliveros, haz tu que mi señor Gui de Borgoña me deje salir con vos a la batalla que

prometo que donde estuviere no haré menos de lo que hiciera mi hermano Fierabrás" (Auto de Floripes, BAPTISTA, 2001, p. 156).

Es importante destacar que la ocupación de las mujeres de un espacio eminentemente masculino se da en un momento en que el grupo cristiano tiene un número reducido de combatientes, lo que facilita la aceptación de la participación de la princesa. Dado que la inserción de las mujeres se concretiza con la aprobación masculina, la voluntad femenina está, así, sometida también al consentimiento de los hombres del grupo. Otro pasaje presente en el libro y en el folleto de cordel escrito por el brasileño Leandro Gomes de Barros, titulado *La Batalla de Oliveros con Fierabrás* [*A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*] resalta la potencia física de la princesa. Y es por la malicia y el vigor corporal que la princesa se libra de su doncella, lanzándola de lo alto de una torre. A pesar de haber matado al carcelero y a su doncella por la fuerza de sus movimientos, Floripes, delante de los caballeros se refiere a su propio desempeño como siendo de "fuerzas pequeñas y mujeriles" (*Auto de Floripes*, BAPTISTA, 2001, p. 145).

Si la princesa Floripes es admirada por los cristianos por su conducta guiada por la fidelidad a su amor por el cristiano Gui de Borgoña, el moro Sortiban, secretario de su padre, el almirante Balán, resalta la pertenencia de Floripes a la clase de las mujeres. Él afirma:

> Señor, advierte y trae a la memoria las grandes desgracias que has oído y visto lo que ha sucedido a hombres muy especiales, por tener confianza en mujeres y los grandes daños que por su poca firmeza se han causado. Ve, advierte, que su mayor saber cuando es necesario siempre les falta; y por su naturaleza son mudables y fáciles para creer y rápidas para vengarse. Y, así, que no te ciegue el amor de hija, no sea causa de alguna desgracia, que cuando la quisieras remediar no puedas. (*Historia del emperador Carlomagno*, p. 144).

Ese pensamiento es compartido por Fierabrás, el hermano de la princesa. En la escena final, en su última frase, dice:

> En lo que dices veo, hermana mía, la poca virtud de las mujeres, que, por hacer lo que desean, en nada reparan. Y por amor a Gui de Borgoña vendiste a tu padre y a todo tu linaje y descendencia, y fuiste causa de la muerte de más de cien mil hombres; y no contenta con esto, después de vencido el cuerpo de nuestro padre, quieres que

pierda el alma, diciendo que lo maten sin recibir el santo bautismo (BAPTISTA, 2001, p. 160).

La recepción de las narrativas con las acciones de este personaje revela que la aceptación popular la reconoce más como una heroína, fiel como esposa y benefactora del catolicismo que como una mujer traidora y villana. Ella misma se justifica: "Padre mío, si sabes qué cosa es el amor, no me culpes de lo que hice contra ti" (BAPTISTA, 2001, p. 148). Es Floripes quien utiliza la metáfora de la rosa para hacer una interpretación de su propia conducta: "Muchas veces se engañan los que en las apariencias confían, porque la rosa, por hermosa que sea, siempre nace rodeada de espinas" (BAPTISTA, 2001, p. 139).

Pero, yendo más allá del personaje Floripes, la joven escogida para representar a la princesa vive una especie de ritual de pasaje. De la moza virgen de la vida real ella vive, en la ficción, el estatus de mujer casada, como un tránsito de la juventud hacia la vida adulta. Ese comportamiento puede percibirse en la misma organización familiar y femenina en torno a la caracterización de la joven que va a interpretar a Floripes en el día de su presentación en el auto. Las mujeres mayores de la familia se ocupan de toda la preparación que implica la confección y la decoración de la vestimenta, las reales comidas y bebidas de la cena del matrimonio, del baño de protección tomado antes de vestirse y además de la participación de las más jóvenes que se dedican al embellecimiento del cabello y el maquillaje. El personaje muestra que además de atender a los ideales construidos y establecidos para el universo femenino de ser bonita, joven, doncella, ella también atiende a los ideales cristianos, pues está dispuesta a realizar cualquier sacrificio a favor de la afirmación católica. Para estos fines, además de los atributos patriarcales asociados al universo femenino, Floripes es una princesa que trae, hace uso de la fuerza y agilidades físicas, consigue disimular sus sentimientos ante su padre y tiene éxito en el logro de sus objetivos.

La Floripes de la vida real agrega a su identidad, por lo menos en el efímero tiempo de la escenificación, de joven bella y soltera de la isla el nuevo estatus de ser la representación del colectivo de las mujeres de la isla. El tránsito entre la persona y el

personaje, la mujer y la princesa es fluido y nos coloca ante cuestiones más complejas relacionadas con el contexto histórico patriarcal que fundamenta la cultura colonialista.

¿Fiel a su amor en la perspectiva cristiana o traidora a ojos de los moros? ¿Una doncella, princesa virgen, romántica y frágil o una determinada y valiente guerrera en la realización de su deseo? Las paradojas que envuelven a la princesa turca abarcan prototipos en relación con los cuales las mujeres son estigmatizadas en diversas narrativas populares. Ya sea como una princesa sumisa y apasionada o como una combatiente, Floripes demuestra que no descarta una para ser la otra.

¡Es una gran princesa guerrera!

Referências

BAPTISTA, Augusto. **A Floripes Negra**. Coimbra: Cena Lusófona, 2001.

FERREIRA, Jerusa Pires. **A cavalaria em cordel:** o passo das Águas Mortas. São Paulo: Hucitec, 1996.

RAMALHO, Sónia; TROVÃO, Susana. **Repertórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial**. Lisboa: Estudos OI , 2010.

REIS, Fernando. **Pôvô Flogá:** o povo brinca. São Tomé: Edição da Câmara Municipal de São Tomé, 1969.

SEIBERT, Gerhard. **Camaradas, clientes e compadres:** colonialismo, socialismo e democratização em São Tomé e Príncipe. Lisboa: Vega, 2002.

HISTÓRIA do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França. Traduzida do castelhano por Jeronymo Moreira de Carvalho. Edição: FLAVIENSE, Alexandre Caetano Gomes. Dividida em duas partes e nove livros e seguida da de Bernardo Del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França. Rio de Janeiro: Livraria Império, s/d.

Sobre la autora

Alexandra G. Dumas

Profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía, Brasil. Doctorado en Artes Escénicas por la UFBA en codirección con Université Paris- Ouest Nanterre La Défense (2011) con investigación sobre la Lucha de Moros y Cristianos (Prado-Bahía-Brasil) y Auto de Floripes (Santo Tomé y Príncipe). Fue fundadora, profesora y coordinadora del Máster Interdisciplinario en Culturas Populares, de la Universidad Federal de Sergipe.

Sobre Alfonso Lizarzaburu (Traductor)

Alfonso E. Lizarzaburu, sociólogo, educador, periodista, editor y traductor (francés, inglés, italiano, portugués).

Consultor Internacional en Educación de la UNESCO (París, Francia). Profesor Honorario de la Universidad "Ricardo Palma", en la que fue profesor de la Facultad de Interpretación y Traducción (Lima, Perú).

Autor de libros, artículos, trabajos monográficos, informes y bibliografías especializadas.

Durante su carrera profesional ejerció las siguientes funciones:

Traductor, editor y revisor técnico de la UNESCO en los sectores de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación, así como de sus órganos especializados (Instituto de la UNESCO para el Aprendizaje a lo Largo de Toda la Vida (UIL, Hamburgo, Alemania), Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación (IIPE, París, Francia), Oficina Internacional de Educación (OIE, Ginebra, Suiza), Instituto de Estadística de la UNESCO (París, Francia), Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe (OREALC/UNESCO, Santiago de Chile).

Traductor, editor y revisor técnico de organizaciones internacionales no gubernamentales (Comité Permanente de las OING en relación oficial con la UNESCO-París; Consejo Internacional de Educación de Adultos-Toronto, Canadá; Red Europea de Promoción, Investigación y Formación en Alfabetización y Educación Básica de Adultos-Francia; etc.) así como de organismos de cooperación internacional (Fundación Alemana para el Desarrollo Internacional-Bonn; Association for the Development of Education in Africa-Túnez; etc.).

Jefe Editor de la Región Andina y el Brasil de la Agencia Internacional de Información "Inter Press Service" y responsable de su red mundial de traducción en inglés y portugués [IPS, Lima (Perú)-Roma (Italia)].

Editorialista y Director de la sección "Educación" del diario "Expreso" (Lima, Perú).

Entre las numerosas publicaciones traducidas están:

La revista *Museo Internacional* de la UNESCO; los cuatro volúmenes del *Informe mundial para el aprendizaje y la educación de adultos* del Instituto de la UNESCO para el Aprendizaje a lo largo de Toda la Vida (UIL); la *Carta Informativa del IIPE*,

Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación de la UNESCO; los capítulos en portugués de la *Historia general de América Latina* (UNESCO); *Nuestra diversidad creativa*. *Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* presidida por Javier Pérez de Cuéllar, exsecretario general de las Naciones Unidas (UNESCO).

OTRAS OBRAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO LUSÓFONO

MILENA CÁCERES VALDERRAMA

1. Calvalhada Zega Miron, embate de mouros e cristaos no sertao do Brasil, (Pernambuco, Brasil)

El sertao es una región que se sitúa en el nordeste del Brasil donde se representan las *cavalhadas*, unos torneos a caballo que son remiscencia de la época medieval, obras traídas por los portugueses cuando conquistaron el Brasil. Las Cavalhadas se presentan anualmente el último sábado del mes de mayo en San José de Pernambuco.

Dice Valdir José Nogueira de Moura a propósito de las Cavalhadas Zeca Mirón de San José de Belmonte, en Pernambuco, Brasil:

> "La Cavalhada Zeca Miron de São José do Belmonte" (Pernambuco, Brasil) que se representa anualmente el último sábado del mes de mayo durante las festividades de la *Cavalgada à Pedra do Reino*. La *cavalhada* representa la guerra religiosa entre moros y cristianos, y la victoria del cristianismo que culmina, con la conversión de los moros. Los "ejércitos", portando sus banderas, se organizan en dos grupos, cada cual con su rey, embajador y soldados. Los cristianos, caracterizados como Carlomagno y los Doce Pares de Francia, vestidos de azul; los moros, el Sultán de Alejandría y su ejército, ataviado de rojo. (En algunos lugares hay una princesa llamada Floripe, hija del rey moro).
>
> En su evolución, la *Cavalhada Zega Miron* se compone de cuatro partes: la visita a la iglesia, las corridas, las escaramuzas y la retirada. Se trata de un espectáculo popular que conserva lo que la tradición recomienda como lo más bonito y genuino. En ella sobresale la belleza de la indumentaria, tanto de los caballeros como de las

madrinas y los enmascarados. El colorido de las banderas, el estandarte, los escudos de armas, las bandas y los pendones que ornamentan el ambiente completa el vistoso espectáculo. La destreza y el garbo de los caballeros cautivan a los espectadores. La elegancia y la hidalguía de los reyes, las reinas y las madrinas son otra atracción de la farra (o fiesta). Todo el espectáculo se realiza al son de buena música regional ofrecida por una banda de pífanos y por la Banda de Música de Belmonte.

En ese momento se da inicio a la parte más emocionante del torneo y aquella que también presta su nombre a la disputa: el juego de los anillos. La última parte del torneo consiste en demostraciones ecuestres seguidas de escaramuzas y cada una de ellas con características propias, que tal vez sea para muchos la parte más bonita de la *cavalhada,* la más emocionante. Y es en ese momento que también ocurre la conversión del rey moro al cristianismo. La banda de música ejecuta el himno triunfal y en medio de cohetes, fuegos artificiales en gran cantidad, los caballeros siguen en cortejo procesional hacia la iglesia de San José –patrón local–, donde se realiza el agradecimiento.

Aquí tenemos una representación plena de rituales, signos y símbolos con el mismo mecanismo e ideología: el poder de la fe cristiana, la verdadera, que vence a los seguidores de Mahoma considerados como infieles. El eterno maniqueísmo del bien contra el mal. Sin embargo, se observa que la simbología primordial del poder cristiano es ofuscada pues lo que cuenta es la costumbre de repetir un ritual considerado "antiguo", lúdico, de comunión social que envuelve y entusiasma a las personas."

Nogueira de Moura, Valdir José. Calvahada Zeca Mirón, embate de mouros e cristãos no sertão do Brasil. (Artículo en vías de preparación)

2. Tchiloli, isla de Sao Tomé

En la isla de Sao Tomé se presenta la obra llamada, Tchiloli, teatro popular del ciclo de Carlomagno, obra de teatro popular que está inspirada en el ciclo de Carlomagno. En esta pieza teatral recitada, cantada y bailada se representa la tragedia del marqués de Mantua y el emperador Carlomagno. Su argumento es el siguiente: durante un viaje de caza, el príncipe Carlos, hijo de Carlomagno, asesina al sobrino del duque de Mantua, porque está enamorado de su esposa. El pueblo de Mantua exige justicia y el emperador se enfrenta entonces a un dilema entre la razón de estado y el amor paternal. Carlomagno resuelve la pena de muerte de su hijo. Es una obra teatral que se dice que Baltasar Dias, dramaturgo portugués de Madeira, escribió a mediados del siglo XVI,

a partir de seis romanceros españoles, ellos mismos del ciclo carolingio del siglo XI, que también incluye el Cantar de Rolando.

Revisar el libro de:

Grund, Francoise. Charlemagne a Sao Tomé sur l'Ile du milieu du monde. París: Magellan, 2006.

Muy bien documentado e ilustrado.

Reflexiones Generales

DE LOS ORÍGENES Y LO EXTRAORDINARIO: LOS MITOS Y SU FUNDAMENTACIÓN EN LAS CELEBRACIONES FESTIVAS DE MOROS Y CRISTIANOS

MARÍA DOLORES VARGAS LLOVERA
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS SOCIALES DE AMÉRICA LATINA. IUESAL
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

RESUMEN

Ni la historia, ni la sociología, ni la antropología, entre otras disciplinas, deben constituirse en portadoras de la única verdad en la explicación y evolución de una tradición festiva, es decir, que cada evento festivo cuando sea estudiado debe de partir desde una concepción holística, es decir, debe relacionar todo el conjunto de forma global. El punto de partida más adecuado para estudiar la fiesta, como fenómeno social, es la sociedad donde se origina, investigando en los antecedentes míticos, en las leyendas y en los aspectos históricos de su evolución festiva porqué nació, cómo se desarrolló, qué representa, qué transmite o qué simbolismos tiene, entre otros aspectos.

A modo de introducción

Cuando nos planteamos estudiar las fiestas de moros y cristianos se nos abre un mundo lleno de incógnitas, dudas, interpretaciones, fantasías y también de realidades. Es como si se abriese una granada y tuviéramos que buscar el porqué de cada grano.

Las fiestas, o una fiesta concreta, desde el punto de vista del estudioso o científico, es buscar las diferentes visiones de las mismas y llevarlas a sus correspondientes contextos.

Los estudios históricos nos llevarán a buscar en archivos, bibliotecas o hemerotecas los datos con los que demostrar la antigüedad, la evolución y las raíces de una festividad, ya sea por que conmemoren un hecho histórico, religioso o civil.

Si la visión va dirigida al conocimiento e interpretación de la realidad social, nos adentraremos en el mundo de las ciencias sociales, donde la sociología y, sobretodo, la antropología social y cultural tienen mucho que decir a la hora de interpretar los rituales, los simbolismos o las tradiciones que toda fiesta conlleva. Esto no quiere decir que todas las disciplinas que estudian el fenómeno festivo se conviertan en compartimentos estancos, sino todo lo contrario, la comunicación entre ellas es imprescindible para la comprensión de nuestras fiestas.

Ni la historia, ni la sociología, ni la antropología, entre otras disciplinas, deben constituirse en portadoras de la única verdad en la explicación y evolución de una tradición festiva, es decir, que cada evento festivo cuando sea estudiado debe de partir desde una concepción holística, es decir, debe relacionar todo el conjunto de forma global.

El punto de partida más adecuado para estudiar la fiesta, como fenómeno social, es la sociedad donde se origina, investigando en los antecedentes míticos, en las leyendas y en los aspectos históricos de su evolución festiva porqué nació, cómo se desarrolló, qué representa, qué transmite o qué simbolismos tiene, entre otros aspectos.

Son muchos los autores que desde las diferentes disciplinas han investigado las fiestas, destacando en antropología, y desde nuestro punto de vista, a Honorio Velasco Maíllo y a Salvador Rodríguez Becerra, que nos han aportado las claves y las ideas para continuar el camino y adquirir los fundamentos que conllevan los estudios festivos.

Las fiestas son un complejo contexto donde tiene lugar una intensa interacción social y un conjunto de actividades y de rituales además de una profunda transmisión de mensajes y de roles peculiares, que no se ejercen en ningún momento de la vida cotidiana comunitaria.

Al mismo tiempo son expresiones a niveles reales y a niveles simbólicos de las sociedades, en sus los valores y las creencias de la cultura del grupo social. Son una síntesis de los condicionantes sociales de la propia cultura y de la sociedad donde se desarrollan.

Las fiestas son de carácter grupal, nunca individual, así lo afirman los citados autores, y se expresan a través de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias. Son participativas. Se caracterizan por la intervención mayoritaria del grupo y supone que los participantes son conocedores de los símbolos y rituales. Símbolos, que en la mayoría de las ocasiones, se realizan a través de la dramatización de hechos míticos, pseudohistóricos o históricos.

Todas las fiestas transgreden el orden social establecido, recreando de algún modo el modelo de las Saturnalias romanas en donde se subvertía el orden instituido y que consistían en bacanales, con una duración de siete días, en honor del dios Saturno y donde reinaban las más absolutas licencias. Los más favorecidos eran los esclavos pues la fiesta establecía la igualdad social.

Entiendo que para tratar las fiestas en general y la de moros y cristianos en concreto, era preciso señalar la importancia del significado, a grandes rasgos, de fiesta y de los símbolos que representan todos los rituales tanto en sus aspectos religiosos, históricos, sociales y culturales. Lo que sí está claro es que las fiestas de moros y cristianos son uno de esos complejos culturales en los que hay que buscar sus orígenes en la ideología de la conquista cristiana. (Rodríguez Becerra, 1985).

No debemos olvidar que las luchas rituales entre dos bandos, son uno de los complejos festivos más extendidos por todas las culturas en la historia de la humanidad tanto en las sociedades preliterarias como en las sociedades históricas en las que las de moros y cristianos no son sino una de ellas. Fiestas que responden al modelo de enfrentamiento lúdico entre bandos que era practicado por los cristianos desde épocas bajomedievales llegando a su apogeo en tiempos de Felipe II. (Rodríguez Becerra, 1985).

Los mitos como fondo de los moros y cristianos

Los mitos se dan en todos las partes del mundo y en todas las ocasiones festivas y no festivas. A pesar de todo los mitos comparten ciertas características porqué los individuos comparten los mismos problemas básicos, es decir, la eterna pregunta del "cómo" y "porqué" de la relación del ser humano con el cosmos. Contienen una moral implícita, pero su fin no es imponerla, dependiendo de la época histórica y social; son sólo historias que se proponen explicar los aspectos no cuantificables de la existencia y tratan a la vez de las vivencias humanas y también con lo sobrenatural. Tienen que tener una significación y una finalidad más allá de las necesidades cotidianas, de ahí que existan mitos para responder a casi todas las cuestiones.

Los mitos son intemporales y perpetuos. La necesidad del individuo de vivir en armonía con su cultura, su sociedad, su historia y su entorno ha sido su fin. Dan apoyo y seguridad, se constituyen en un marco de referencia común para toda la comunidad, dan coherencia y unidad al grupo y a su identidad cultural y en muchos casos transgreden las normas sobre todo en el ámbito lúdico.

Las explicaciones o significaciones de los mitos están repletas de controversias. El mito es más rico que la leyenda y la historia real o de ficción. La noción del mito se enfrenta a la noción de la verdad. Si la ficción resulta verosímil y en las leyendas se admite que puede haber un fondo considerado como verdadero, el mito puede ir más allá de su contenido y se toma como verdad aunque el origen sea dudoso o falto de datos contrastados cuando se trata de un mito apoyado en la historia.

Un ejemplo de hechos míticos, pseudohistóricos e históricos los podemos encontrar en las fiestas de moros y cristianos que se celebran en pueblos y ciudades del interior de la provincia de Alicante. Es la realidad histórica de las incursiones de los musulmanes en el núcleo donde se celebran las fiestas de moros y cristianos, es decir, los más antiguos pueblos alicantinos están ligados por tradición histórica a las revueltas del caudillo musulmán Al-Azraq durante la época de la reconquista y repoblación de Jaime I el Conquistador en el siglo XIII.

El interés del monarca es controlar con cristianos estas zonas del sur de su reino por el peligro de las sublevaciones y las incursiones guerreras de los mudéjares. Jaime I, mostró un claro interés por repoblar esta zona meridional del reino de Valencia de cristianos con el fin de conseguir un control efectivo de la misma ante una posible amenaza desde un doble frente. Por un lado, la propia población musulmana, ahora convertidos en mudéjares, sobre la que existía la sospecha y el temor de que un día pudiera sublevarse, como así ocurrió en dos ocasiones con la revuelta acaudillada por al-Azraq.

Según, Hinojosa Montalvo (1985), los mudéjares pasaron a constituirse en una minoría marginada, tras la conquista cristiana, en el reino de Valencia. Jaime I, una vez conquistadas las comarcas fronterizas del norte de Alicante, busca reforzar con repobladores sus nuevas propiedades, de indudable valor estratégico, ante el peligro mudéjar, a la vez que serviría de contrapeso a las pretensiones nobiliarias.

En estas tierras altas alicantinas, las sublevaciones fueron un factor decisivo contra los conquistadores. La revuelta de Al-Azraq en 1248, hizo que muchos musulmanes murieran, fueran reducidos a la esclavitud o emigraran. El trastorno social iba parejo con el reparto de todos o casi todos los bienes raíces de la aristocracia y parte importante de las tierras de las comunidades rurales. Muchos mudéjares que se quedaron fueron protegidos por los nobles (...)...hubo tierras para todos cuantos participaron en la conquista, desde clérigos y nobles a peones, que recibieron lotes más o menos extensos. (Hinojosa Montalvo, 1985). Todos los bienes religiosos musulmanes, como mezquitas, oratorios o cementerios, fueron transferidos a las nuevas parroquias cristianas incluidas sus tierras.

El número de repobladores cristianos que se asentarán en las zonas fronterizas de Alicante es difícil de saber, lo mismo que el de los pobladores mudéjares que se quedaron. Lo que sí que sabemos es que los nuevos propietarios cristianos rompieron el tipo de sociedad establecido hasta entonces por la mayoría musulmana. Fue este período, una época de cambios y evoluciones sobre todo a partir de las revueltas mudéjares de los años cincuenta y finales del reinado de Jaime I. (Hinojosa Montalvo, 1985).

A partir de esta realidad histórica contrastada por los especialistas en historia medieval, surgió el mito festivo de las celebraciones de moros y cristianos y estos mitos, basados en hechos reales, se han convertido en mitos y leyendas.

Las fiestas son, por sí mismas, manifestaciones simbólicas globales en el que se ritualizan actitudes, cualidades, valores, fenómenos sociales e históricos, etc., en un todo estructurado y coherente. También es cierto, que los símbolos pueden estar en contextos imprevistos creándose infinidad de yuxtaposiciones de significados, que pueden llegar a ser arbitrarios y al mismo tiempo adquirir numerosas interpretaciones.

Si nos remitimos al contexto de las fiestas de moros y cristianos nos tenemos que remitir a la interpretación generalizada por muchos autores (Ariño, Prat, Brisset, Rodríguez Becerra, entre otros), y por la propia tradición, de que reflejan conflictos, ansiedades, traumas sociales e históricos en una compleja configuración simbólica pero que determina una concepción de un mundo que tuvo su realidad.

En las fiestas de moros y cristianos, lo que se celebra es el triunfo de los cristianos sobre los moros. Si hacemos una interpretación laica, podemos ver el triunfo de unas formas culturales occidentales de raíz cristiana, sobre unas formas culturales orientales de raíz islámica y si lo llevamos al terreno de una interpretación religiosa es el triunfo de una creencia sobre otra. El bien representa al cristiano y más concretamente al católico y el mal al infiel, es decir, al moro, al islamismo.

Ideología que en el caso que nos ocupa, se fundamentaba en la consideración de que el Islam era una religión impía y errónea que había ocupado un territorio cristiano que había que desalojarlo. (Rodríguez Becerra, 2003)

Así que, históricamente y desde siempre, los moros han constituido una frontera mental permanente dentro del imaginario colectivo, es decir, las circunstancias históricas siempre los han vinculado con el enemigo, como una amenaza y como el rostro del mal (Ariño, 1988).

No hay duda que nos encontramos ante una oposición dualista. Por un lado la bondad y la veracidad de las creencias de los cristianos, por otro lado, a los moros como la encarnación del mal. Son dos mundos enfrentados, nada los une y todo los separa. Todo el bien lo representa una parte y todo el mal la otra y repetimos que lo que sí está claro es que las fiestas de moros y cristianos son uno de esos complejos culturales en los que hay que buscar sus orígenes en la ideología de la reconquista cristiana. (Rodríguez Becerra. 2003).

Las fiestas nacieron en un momento dado de la historia de nuestro país y fueron un reflejo de aquella sociedad. El enemigo era el moro que se reviste de connotaciones religiosas y morales hasta ocupar en la iconografía el lugar del diablo y como tal tiene que ser monstruoso "como un Mohamed corpulento, grotesco y zampón" como se encuentra referido en algunas publicaciones (Ariño, 1988).

No debemos olvidar que los mitos, las leyendas, los simbolismos y los rituales forman parte constitutiva de las culturas de las sociedades, y se apoyan en realidades. Recordemos que la convivencia entre cristianos y musulmanes no era idílica, si no se hubiesen levantado en las ciudades conquistadas muros que separaban los espacios vitales de judíos, moros y cristianos, creando juderías y morerías, que incluso se cerraban por la noche

Los testimonios históricos constituyen, a menudo, el sustrato del que se nutren las fiestas de moros y cristianos, que darán lugar, con el paso del tiempo, a la cristalización de mitos, de leyendas y tradiciones. El asedio a castillos o fortalezas con sus batallas, resistencias y rendiciones aportan los hechos que servirán de base para conmemorar las fiestas patronales de muchos lugares, principalmente, en la zona levantina.

Bibliografía

AMADES, J. 1966 *Las danzas de Moros y Cristianos*. Ed. Institución Alfonso El Magnánimo. Valencia.

ARIÑO, A. 1988 *Festes, rituals y creences.* Ed. Alfons El Magnànim. Valencia.

ARIÑO, A. 1993 "Biar: moros y cristianos". En: *Músicos y festeros valencianos*. CUCÓ J. (dir). Págs. 157-164. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia

BERNABEU, J.L. 1981 *Significados sociales de las fiestas de moros y cristianos*. Ed. UNED. Elche

CARO BAROJA, J. 1984 *El estío festivo*. Ed. Taurus. Madrid.

ESTAL, J. M. del 1985 "Historia política". En: J. HINOJOSA MONTALVO (Dtor. Tomo III). *Historia de la provincia de Alicante. Edad Media.* pág. 170-286. Ediciones Mediterráneo. Murcia.

FERRER NAVARRO, R. 1983 "Repoblación de tierras alicantinas por Jaime I". En: J. HINOJOSA MONTALVO (Dtor.) *Anales de historia medieval de la universidad de Alicante*. pág. 33-48. Ed. Universidad de Alicante. Alicante.

FIGUERAS PACHECO, F. 1918-1922 "Provincia de Alicante". En: F. CARRERAS Y CANDI (Dtor.) *Geografía general del Reino de Valencia*. Ed. Alberto Martín. Barcelona.

GUICHARD, P. 1985. "El Islam alicantino". En: . HINOJOSA MONTALVO (Dtor. Tomo III). *Historia de la provincia de Alicante*. Edad Media. 57-167. Ediciones Mediterráneo. Murcia.

HINOJOSA MONTALVO, J. 1985 "Estructuras sociales". En: J. HINOJOSA MONTALVO (Dtor. Tomo III). *Historia de la provincia de Alicante. Edad Media*. pág. 310-440. Ediciones Mediterráneo. Murcia.

LEACH, E. R. 1985 *Cultura y comunicación*. Ed. Siglo, XXI. Madrid.

MUÑOZ CARRIÓN, A. 1986. "Ritual folklórico y representaciones colectivas" En: *REIS*, nº 33 Madrid

PRAT CARÓS, J. 1982. "Aspectos simbólicos de la Fiesta" En: HONORIO M. VELASCO (ed.), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Trescatorce-diecisiete, Madrid,

RODRÍGUEZ BECERRA, S. 1982 "Introducción". En: S. RODRÍGUEZ BECERRA

(Dtor.) *Guía de fiestas populares de Andalucía*. pág. 10-14. Ed. Junta de Andalucía. Sevilla.

RODRÍGUEZ BECERRA, S. 1985 *Las fiestas de Andalucía.* Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla.

RODRÍGUEZ BECERRA, S. 1985 "Otras fiestas: Moros y Cristianos y fiestas generacionales". En: RODRÍGUEZ BECERRA, S *Las fiestas de Andalucía*.. Págs 133-139. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla.

RODRÍGUEZ BECERRA, S. 1985 "La fiesta de moros y cristianos en Andalucía". En: RODRÍGUEZ BECERRA, S. *Las fiestas de Andalucía*. Págs 143-165. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla.

RODRIGUEZ BECERRA, S. 2003. "Tradición y cambio en las fiestas de moros y cristianos en Andalucia". En: MARTÍNEZ, V. CASTILLA, J.A. (ed.) *Andalusies, Mudejares y Cristianos al sur de Ronda.* Consejeria de Educación y Ciencia de Málaga. Málaga

ROIZ, MIGUEL 1982, "Fiesta, comunicación y significado", En: HONORIO M. VELASCO (ed.), *Tiempo de fiesta*. *Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Trescatorce-diecisiete, Madrid,

VARGAS LLOVERA, Mª.D. 1992. "Apuntes históricos para una tradición: El Ball dels Espies de Biar". Revista de Fiestas Biar. pp. 40 - 42.

VARGAS LLOVERA, Mª. D. 1994. "El "Ball dels Espies": Acerca del tiempo, el espacio y el simbolismo festivo". Revista de Fiestas Biar. pp. 61 - 63..

VARGAS LLOVERA, Mª. D. (coord.) 1995. Comparsa de estudiantes. Villena, 1845-1995. Edita Asociación Comparsa de Estudiantes de Villena

VARGAS LLOVERA, Mª. D. 1999. "Identidad de un ritual festivo" En: Jornadas de antropología de las fiestas: "Identidad, mercado y poder" . pp. 97 - 108. Ed. Generalitat Valenciana y M&C Publicidad,.

VARGAS LLOVERA, Mª.D. 1999. "Gastronomía y sociabilidad en fiestas: los Moros y Cristianos en Villena (Alicante)" En: Actas del Congreso Internacional, 1998. Museo Nacional de Antropología,. España. pp. 599 - 602. Ed La Val de Onsera,

VARGAS LLOVERA, M. D. 2016 "Simbología, memoria histórica imaginarios festivos" En: GABINO PONCE (Ed.) Moros y Cristianos un patrimonio nacional e internacional. Tomo I. Edita UNDEF, Generalitat Valenciana Universidad de Alicante.

VELASCO MAILLO, H. 1981 “Textos sociocéntricos. Los mensajes de identidad y diferenciación entre comunidades rurales”. En: Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Tomo, XXXVI, pág. 86-106. Madrid.

VELASCO MAILLO, H. (ED..)1982 *Tiempo de fiesta Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España.* Ed. Tres-Catorce-Diecisiete. Madrid.

VELASCO MAILLO, H. 1982 “Las fiestas de mayo en la tierra de Alcalá”. En: H. VELASCO MAILLO (ed.) *Tiempo de fiesta*. *Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España* pág. 171-203. Ed. Tres-Catorce-Diecisiete. Madrid.

Sobre la autora

Maria Dolores Vargas Llovera

Doctora en Antropología Social, Profesora Titular de Universidad e Investigadora en Universitario de Estudios Sociales de América Latina de la Universidad de Alicante IUESAL. Su actividad investigadora está centrada en el campo del estudio de las Migraciones, Ciudadanía y Fronteras, Fuentes orales, Memoria y Posmemoria, Antropología de la Religión, Rituales y Fiestas, Etnoecología y Patrimonio Biocultural. Forma parte como investigadora del "Instituto Universitario de Estudios Sociales de América Latina de la Universidad de Alicante (IUESAL)", y del "Grupo de Investigación Memòria, Identitat i Ficcions (MIF)" de la Universidad de Alicante.

Profesora invitada en las universidades de Amberes (Bélgica), La Habana (Cuba), Oriente, Santiago de Cuba (Cuba), Fernando Pessoa Oporto (Portugal), Escuela Nacional de Historia y Antropología de México D.F., Ciencias y Artes de Chiapas (México), Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica CESMECA. Chiapas. (México) y en España: de Almería, de Murcia, de Valladolid entre otras actividades.

.

LA RELIGIÓN COMO ELEMENTO DE LA FIESTA, HOY

GINÉS PARDO GARCÍA
PRESIDENTE DE LA COMISIÓN PARA EL DIÁLOGO
ENTRE LA FE Y LA CULTURA DE LA DIÓCESIS
DE ORIHUELA-ALICANTE (ESPAÑA)

RESUMEN

La ponencia está centrada en las Fiestas de Moros y Cristianos que se desarrollan en la amplia zona del Levante español y tiene por objeto fundamentar la situación actual de la Religión, como elemento de la Fiesta, no añadido o prescindible. Está en la esencia misma de las Fiestas. .Para fundamentar estos asertos, la ponencia recurre al concepto de paradigma, y expone los paradigmas que subyacen en la evolución de las Fiestas desde el siglo XIX, punto de partida de las actuales Fiestas.

1º Introducción: En el hoy de las fiestas

Las Fiestas denominadas de "Moros y Cristianos" tienen un origen español, basadas en el recuerdo de los enfrentamientos habidos en la Península entre aquellas dos culturas y religiones. La victoria del mundo cristiano sobre el Islam, dio pie a una serie de festejos en los que se actualizaba dicha victoria. Lo que se pretendía en ellos era escenificar aquellos momentos de enfrentamiento, de manera festiva. Ahora bien, si a *grosso modo* este es el origen de todas las fiestas de Moros y Cristianos y coincidiendo en lo fundamental, que es el enfrentamiento en clave festiva y pacífica, entre dos maneras de ver la vida, y celebrarlo, precisamente porque uno de

los elementos determinantes del enfrentamiento fue la distinta adhesión religiosa, era impensable poder celebrar estos hechos, sin una alusión radical al elemento religioso como propio y distinto de lo cultural, o de cualquier otro elemento patrimonial.

Hoy día esta alusión puede ser puramente exterior y teatral, o puede ser una ocasión para revitalizar y celebrar una fe capaz de dar sentido a la vida, es decir, lo religioso puede estar en el "como" de la Fiesta o en el "porque" de la fiesta, ser un adorno o una dimensión. En todo caso, dependerá de lo que el festero quiera hacer y celebrar, pero también hoy, si el festero celebra Moros y Cristianos, lo que no puede es ignorar la dimensión religiosa de la misma celebración festiva.

En el año 1974, en España, muchas poblaciones festeras -sobre todo del Levante español- se reunieron en Congreso en la ciudad de Villena y por primera vez tuvo lugar un intercambio entre distintas poblaciones sobre todo tipo de aspectos de la Fiesta. Este Congreso culminó, entre otras cosas, en la conciencia de la necesidad de caminar juntos. Los festeros asistentes acordaron crear una Asociación que les permitiera funcionar coordinados, dando lugar a la actual UNDEF, que acoge a la mayoría de los lugares españoles que realizan fiestas de Moros y Cristianos.

Desde entonces, entre otras tareas, la UNDEF ha creado cauces de encuentro y reflexión sobre lo relacionado con la Fiesta a nivel español. En su haber está, entre muchas otras actividades y edición de variedad de publicaciones, la organización de cuatro Congresos Nacionales y uno Internacional, sobre temas variados relacionados con las Fiestas, y dos Simposios concretos sobre la Religión y la Fiesta. Además ha ejercido, y ejerce, un papel de referencia y salvaguarda de lo que son Fiestas de Moros y Cristianos.

También, a modo introductorio, quiero señalar que uso indistintamente el término Fiesta, en singular, y Fiestas en plural. Parece que en singular define a quienes la denominan por sus aspectos más representativos e históricos, mientras que en plural haría referencia a los que ponen más peso en los aspectos festivos. Es indiferente su uso.

Éste artículo quiere abordar el tema de la Religión en las Fiesta de Moros y Cristianos desde la experiencia de las Fiestas que se celebran, sobre todo, en el área alicantina y provincias adyacentes y desde la referencia última sobre este tema, que es el IV Congreso de Fiestas de Moros y Cristianos celebrado en la Universidad de Alicante en junio del año 2016, que tenía como motivación **atender las transformaciones que experimentan las Fiestas de Moros y Cristianos**, poniendo la atención de manera especial en la **dimensión religiosa** de la misma en el momento actual. Este artículo es deudor a la ponencia allí desarrollada.

Parto de la constatación de que la religiosidad humana, entre otras manifestaciones, se expresa en los actos religiosos de nuestras fiestas, y en nuestra área geográfica a través de la fe cristiana. Baste recordar que hay fiestas de Moros y Cristianos, que se inician con el rezo del ángelus, desde el balcón del Ayuntamiento. Baste observar la cantidad de personas que asisten a los actos religiosos de la Fiestas. Baste saber que la casi totalidad de las poblaciones que están en UNDEF, tienen el elemento religioso como algo a considerar cuando hablamos del futuro de nuestras fiestas.

Existe, además del alicantino, el ámbito andaluz, de origen más antiguo y con mayor continuidad en el desarrollo de las fiestas, y que tiene un contenido religioso, incluso más intenso en su desarrollo que el que nos ocupa. *(**1**)*

Quiero decir también que cuestiones de fondo como la cuestión *antropológica de la relación entre religión y Fiesta* **(2)** *y la de los actos religiosos dentro de la Fiesta* **(3)** son aspectos suficientemente hablados ya; no digo, ni mucho menos, que agotados, pues pertenecen, como voy a precisar a continuación, a una Fiesta que es cambiante y que necesita una constante puesta a punto. Las Fiestas tienen lugar en el tiempo, y están sujetas a vaivenes y cambios de carácter vario, de hecho podemos hablar de cambios en lo estético, en lo organizativo y en muchos más aspectos, también en lo religioso. De hecho el eje de este artículo, siguiendo las observaciones del IV Congreso citado, el de la UA, es analizar la situación de la religión en la Fiesta en estos momentos y el punto de partida de esta situación.

Por lo tanto, de todos los cambios yo me voy a detener en uno, en el de orden religioso porque hoy, en ocasiones, es fuente de debates y contradicciones, tanto a nivel personal, del festero, como a nivel estructural, de la Fiesta, pues en una sociedad plural, como son las que sirven de referencia a esta reflexión, el tema religioso es de difícil integración en estos momentos, lo cual lleva a que hablemos de debilitamiento de lo religioso. Sin embargo, insisto, nadie que conozca las fiestas de Moros y Cristianos, puede dejar de ver la dimensión religiosa cristiana de las mismas.

Hoy surgen cuestiones que podríamos llamar nuevas, que sin duda tienen que ver con la evolución del pensamiento sobre lo religioso y su aparente pérdida de significado en el mundo de la Fiesta en estos últimos años -en general en la vida social- y que a los festeros, creyentes y no creyentes, nos hace plantearnos cuestiones como:

1ª *¿Qué papel ha de jugar esa dimensión religiosa? ¿Sólo organizativo para poder dar espacio a los actos religiosos? ¿Los símbolos religiosos son sólo una referencia de carácter ornamental del bando al que se pertenece o expresan adhesiones reales?*
2ª *¿Lo religioso es sólo una tradición heredada, que se revive como rito de no se sabe bien qué*?
3º *¿Qué decimos cuando hablamos de "lo religioso"? ¿Un conjunto de actos rituales y celebrativos, o algo más, incluso en algunos aspectos, distinto?*

La formulación de estos interrogantes y estas cuestiones, están sacados en parte, de las reuniones anuales de un grupo de sacerdotes cercanos a la Fiesta que, de manera ininterrumpida, hemos estado reuniéndonos durante quince años, para tomar el pulso y hablar de la relación que se va dando entre Religión y Fiesta. A ellos se les debe la autoría de algunas afirmaciones que aquí aparecen **(4)**

Y a cuestionamientos como estos, sumamos que en la práctica, hay lugares en los que se tiende a hacer desaparecer la palabra religión cuando se habla de los contenidos de la Fiesta, o que se le da por supuesto pero englobada en la expresión de "lo cultural". Parece que sea una manera vergonzante de utilizar la palabra religión,

como disimulada, quizás para evitar las posibles opiniones negativas de quienes querrían plantear la conveniencia de que la religión no estuviera en la Fiesta.

Es también de actualidad la cuestión de las relaciones con el Islam, de difícil elaboración. Hace más de diez años hubo una cierta polvareda mediática por una opinión vertida en la prensa por el presidente de la Federación Española de Entidades Religiosas Islámicas (Feeri), el imán de la mezquita La Unión de Málaga, Félix Herrero, en línea de exigir la desaparición de las fiestas, para no ofender al Islam**.** A día de hoy parece haber una opinión distinta, de una mayor concordia y comprensión por parte del Islam.

2º recordar para valorar.

Los cambios que hoy tienen lugar en nuestras Fiestas nos hacen también preguntarnos: ¿Qué tienen que ver con el ayer de las mismas? ¿Por donde van hoy nuestras Fiestas? ¿Y el mañana?

Recordemos que en nuestra zona alicantina y limítrofes, nuestra manera actual de hacer la Fiesta –de manera muy uniforme en la forma y la organización de los actos en casi todas las localidades-viene del siglo XIX y todo indica que tiene connotaciones muy distintas a lo que sabemos de las fiestas anteriores a ese siglo, que es muy poco, aunque muchas comparsas provengan de esas épocas primeras, muy anteriores al siglo XIX.

2.1¿Cuáles son esos aspectos que nos hacen hablar de uniformidad en la forma y en la organización? El insigne festero alcoyano José Luis Manssanet, con esa maestría suya para sintetizar las cuestiones festeras, y con acierto, usa la expresión "factores" para referirse a "*aquello que integrarían las fiestas centenarias, es decir: lo espiritual-religioso, lo histórico-guerrero y lo lúdico-espectacular",* como recoge en su artículo: "*Lo religioso en la Fiesta de Moros y Cristianos",* incluido en el libro a él dedicado en Personajes de la Fiesta, editado por UNDEF 2015**.** Pero sin negar lo influyente, y

determinante, de estos tres factores en nuestras fiestas, hoy nos encontramos con que para abordar la situación religiosa actual de la Fiesta, esta enumeración de "factores", sin los cuales no hay Fiesta de Moros y Cristianos como tal, hay que precisarla pues nos resulta insuficiente, por una parte porque las fiestas centenarias no se corresponden con la mayoría de las poblaciones que celebran Fiesta, y por otra porque la complejidad de las cuestiones nos hacen buscar otro camino, no distinto, pero si más capaz, para poder hacer un análisis que ayude a dar las claves de esa complejidad de la Fiesta y de lo religioso en ella. Como haré más adelante, lo haré introduciendo el concepto "paradigma".

Para situar las cuestiones relacionadas con lo religioso, me parece necesario **recordar**. Es una primera tarea. Se trata de hacer memoria del tratamiento del tema religioso en nuestro mundo festero en estos últimos años, y por no abarcar en exceso lo hago desde el Congreso de Villena de 1974, a la Asamblea de Busot de 2014.

El congreso de Villena fue un Congreso fundacional en la manera inteligente de compartir ideas, de provocar intercambios entre los que asistimos, con mucha libertad y sin imposiciones En lo religioso fue un congreso *de certezas, de coincidencias y de mucha libertad,* de hecho se expresó de manera categórica. De las conclusiones de aquel memorable Congreso entresaco éstas:

Art. 1º *La fiesta de Moros y Cristianos tiene como razón fundamental de ser la exaltación de los valores religiosos y tradicionales que rememoran la epopeya de la Reconquista.*
Art. 2º *La Fiesta de Moros y Cristianos posee valores eminentemente religiosos que deben conservarse,*
Art. 4º *Se sugiere a los pueblos que todavía conservan la efigie de Mahoma en sus representaciones festeras, que se reúnan y consideren los problemas a que da lugar la exteriorización de tal símbolo.* **(5)**

Cuarenta años después de aquel Congreso tuvo lugar, organizada por UNDEF, la Asamblea ordinaria de dicha Asociación en la localidad de Busot, que marca en

el tema del posicionamiento sobre lo religioso un antes y un después. Tuvo lugar en abril de 2014, y en dicha Asamblea se aprobó un reglamento de régimen interior, en el que más allá de normalizar y reglamentar el desarrollo de las fiestas, se entra de manera directa en el sentido de ese desarrollo, apartándose en el tema religioso de lo que en congresos y simposios, se había ido opinando. Entresaco estos artículos:

Art. 225 *Tiene como fin principal enaltecer, conservar, salvaguardar, cultivar y divulgar los valores históricos, religiosos, artísticos, culturales, sociales y tradicionales de la fiesta de Moros y Cristianos, así como promover, impulsar y colaborar en el papel dinamizador de la actividad socio-cultural que las entidades integrantes ejercen en la sociedad.*

Como se puede observar el primer fin ya no es el religioso, es el histórico y lo que hay que promover, impulsar y colaborar es la actividad socio-cultural.

Art. 415 *La Fiesta de Moros y Cristianos es la celebración con advocación local, y con simbología y ritual de representación popular en forma de masiva oposición moro-cristiana para pública diversión de unos hechos relacionados con la Reconquista en su fase local o general.*

Una afirmación que aparece claramente confusa, en la línea de difuminar lo religioso cristiano, que he apuntado anteriormente y que nos lleva a preguntar: ¿qué es lo que se quiso hacer en Busot? ¿Otro planteamiento de la cuestión religiosa distinto al que la UNDEF había sustentado hasta ahora? Yo diría que si.

Quizás una de las cuestiones que estén detrás de esos planteamientos nuevos, sea la incorporación a UNDEF de nuevas poblaciones que no tienen la carga tradicional. Otra de las cuestiones es la de la incorporación, en estos pueblos tradicionales, de festeros que no se acercan a la fiesta con una experiencia religiosa, sino con una gran indiferencia sobre el tema y en ocasiones con una experiencia antirreligiosa. Si seguimos “recordando” para centrar esta cuestión, veremos cómo entre ambos

eventos, de Villena a Busot, han tenido lugar otros que apunté al comienzo, como: el Congreso de Onteniente (1985) y dos Simposios de Religión y Fiesta, uno en Caravaca (1996) y otro en Orihuela (1999), que centraron su desarrollo en la exposición de la vertiente religiosa en las Fiestas. Digamos que tras estas diferentes jornadas, en aquel momento, el tema religioso quedó documentado y aceptado por todos. Pero en el III Congreso, tenido en Murcia, por primera vez, y de manera pública en Asamblea de UNDEF, se planteó el tema de manera nueva, distinta y clara: *¿ha llegado ya el momento de separar religión y Fiestas*? preguntaron dos participantes a la asamblea, sin que ésta contestara nada. (7). Lo que en Murcia se puso de relieve es que a pesar de los simposios anteriores, se estaba produciendo una inflexión en el tema de la Religión y la Fiesta, que vista la reacción silenciosa de la Asamblea afectaba, sobre todo, a las personas dirigentes y con ciertas inquietudes intelectuales. El festero y los festeros de a pie, la gran mayoría, seguían viviendo la dimensión religiosa de la fiesta con toda la aceptación de la mutua dependencia entre ambas dimensiones, sin más problema.

Lo que sí que hay que reconocer es que del Congreso de Villena a la Asamblea de Busot, pasando por Murcia, hay mucho camino recorrido y mucha distancia generada.

A todas estas cuestiones no es ajena la situación del hecho religioso en Occidente: el fenómeno de la secularización y el alejamiento de la Iglesia como aspectos más llamativos. Pero no son las dos únicas cuestiones, como apuntaba anteriormente: *La perspectiva inicial pasa por subrayar algo tan obvio como que* ***las fiestas tienen lugar en el tiempo****, que están sujetas a los vaivenes y sobre todo a cambios* (pag. 1 de esta ponencia) Esto nos lleva a introducir, como he señalado más arriba, un elemento clarificador que es el que viene definido por el término ***paradigma*** que nos ayuda a situar los *"factores*" que apuntaba Manssanet Ribes ¿Porque?: Porque si leemos los factores en esa perspectiva, nos permite analizar mejor los cambios. Sin duda estamos en una sociedad cambiante pero no solo ahora y en estos momentos, los cambios en la sociedad y en la Fiesta se vienen dando desde hace ya años, aunque últimamente, de manera acelerada, y cada cambio tiene lugar bajo un paradigma distinto. Esta afirmación sería una primera clave de interpretación.

2.2 En nuestras Fiestas son determinantes estos tres paradigmas.: el moral, el histórico y el emergente. Son tres maneras de redefinir, no solo nombrar, los "factores" citados por Manssanet.

No son estos tres los únicos paradigmas en los que se mueve la Fiesta, ya que ésta engloba a poblaciones distintas, y necesariamente no se rige por un solo paradigma, ni un solo factor, depende de la época y del lugar. Otro dato a tener en cuenta es que en la Fiesta, hay épocas en que un paradigma o un factor es más referencial que otro, es más, la observación en cualquier lugar festero, nos dice que en muchos momentos, se encuentran presentes a la vez los tres enumerados y alguno más.

La Fiesta, como cualquier otra realidad humana tiende a identificarse y a hacer suyos los paradigmas por los que se rige, además de una manera muy intensa. Pensemos: ¿serían iguales las actuales Fiestas de Moros y Cristianos, si en vez de surgir entre los siglos XVII y XIX, o antes, pero en época de influencia del Concilio de Trento, hubieran estado, como ahora bajo la influencia del Concilio Vat II y el Papa Francisco? Más todavía: ¿Serían iguales las posturas ante el Islam que tuvieron nuestros reinos cristianos medievales, que las de las sociedades europeas democráticas de ahora, ante el fenómeno de la pacífica inmigración magrebí o del terrorismo yihadista?

Así pues, para distinguir, mi análisis va ser sobre los Paradigmas que surgen desde la rehabilitación de las Fiestas en el siglo XIX hasta nuestros días.

2.3 De los tres paradigmas enumerados el primer paradigma a considerar, es el moral. Veamos: cuando nuestra actuales fiestas, empiezan a tomar forma a mediados del siglo XIX, pero con bagaje de siglos anteriores, lo que se impone es una herencia de pensamiento, que viene históricamente desde lejos, es un *paradigma moral que gravitaba* sobre quienes las pusieron en marcha en distintos lugares y le llamo moral, por estar marcado por cuestiones de orden moral, desde modelos de sociedad y de experiencia creyente y de interpretación de la historia similares. Éste paradigma lleva a interpretar la historia antigua con elementos actuales de ese siglo XIX, y añadió a la fiesta de cada lugar cuestiones muy serias, que en ese momento eran esenciales

para ellos, o al menos para parte de los dirigentes sociales, por ejemplo: **la victoria del bien sobre el mal ¿es posible?** Y a esto hay que añadir que las fiestas que se ponen en marcha en el siglo XIX, no se hacen partiendo de demasiados conocimientos históricos, ni el rigor histórico es su problema, ellos quieren poner de relieve que el elemento de respuesta a la pregunta clave es: **en la victoria sobre los moros el bien triunfó sobre el mal**, y esto es causa de regocijo y de fiesta. Este dato, y no el histórico, está detrás de la fundación de comparsas que ahora consideramos anacrónicas, pero que responden a la verdad que en ese momento consideraban esencial, y así, como nos recuerda Vañó **(7),** las comparsas de Garibaldinos de Sax, y de Zuavos de Bocairente, representan dos bandos de una guerra contemporánea, la de la unidad italiana, estos bandos, enemigos en la realidad, estarán en el mismo bando en fiestas, que será el bando cristiano ¿porqué? porque cada una es el bien para los suyos, porque para los fundadores de cada una de esas comparsas, el bien lo representaban ese bando que ellos elegían**.** Y apoyándome en el artículo citado del profesor Rodriguez Becerra me atrevo a especular que entre nosotros, en la zona levantina sucedieron cosas similares a las que él describe para América y Andalucía. Por eso podemos sospechar, como posible, que la influencia de la figura romántica de los bandoleros andaluces, que en el imaginario popular: *robaban a los ricos para dárselo a los pobres,* y que, para nuestros antepasados, estaban claramente actuando como buenos, como bien que lucha contra el mal, es lo que llevó a la creación de la comparsa de Contrabandistas, o Andaluces. Sin olvidar, que en nuestras tierras valencianas, el bandolerismo estuvo muy presente hasta el siglo XVIII, como recoge el profesor García Martínez (**9**) Y siguiendo en esta línea de posibilidades ¿porqué no pensar que quizás las luchas de los labradores de la segunda germanía, que tuvieron lugar en muchas de nuestras poblaciones en el siglo XVII **(10),** depositadas en la memoria colectiva de nuestros labradores, sean las que están detrás de una de las comparsas antiguas y extendida como es la de los Maseros? Alguien apuntó en su día, que las compañías de estudiantes que lucharon contra los franceses, podría ser una razón para poner en marcha una comparsa con dicho nombre: Estudiantes. Con lo cual, lo que a primera vista aparece como anacrónico en nuestra fiesta, en el fondo no lo es, pues los criterios con que aquellos festeros del siglo XIX y principios del XX se manejaban no son los del rigor histórico, sino los de la convicción moral de si realmente luchan contra el mal. Recordemos también las

embajadas de alianza entre Cristianos y Contrabandistas. Una de sus manifestaciones más emblemáticas la tenemos en Caudete, que recoge en la representación de sus *Episodios Caudetanos* toda una narrativa espléndida en esta misma dirección. Como Caudete, hay lugares como Busot y otros más, que también tienen embajadas de Alianza para defenderse de la llegada del invasor musulmán.

Posiblemente este tipo de argumento festero estaba también detrás de comparsas como los tercios de Flandes, o extinguidas como las de Romanos, y de algunas otras, también hoy extinguidas, que en su mayoría no han desaparecido por ser anacrónicas, sino por motivos distintos. Fijémonos en las comparsas llamadas a "la antigua", que son las soldadescas que están detrás del nacimiento de varias fiestas, que sin cambiar el traje de su siglo, representan a cristianos de varios siglos anteriores, por ejemplo en el mismo Caudete, o en Sax, o sin ir tan lejos en el tiempo, recordemos incluso a comparsas tan recientes, de mediados del siglo XX como los Piratas de Villena, o los Zíngaros de Elda, cuyo motivo fundador determinante, no fue otro que la diversión, con ropas imitadas de filmes cinematográficos, pero en cuyos filmes tanto los Piratas como los Zíngaros aparecían revestidos de identidad moral, eran los buenos, o los malos, de la película.

Y a esto hay que añadir la carencia de recursos económicos para aderezar trajes convincentes de la época rememorada. Esto pasaba también en otros lugares, como Andalucía, como nos dice González Becerra (**11).**

Como dato, contaba el profesor Gabino Ponce, de la Universidad de Alicante, que sabía de un lugar de Filipinas de mayoría musulmana, en que en sus fiestas quienes ganan son los moros, los cristianos, pierden. Es decir, el modelo de paradigma es el mismo, varía la percepción de quien es el bien y quien el mal.

2.4 El segundo paradigma es el histórico

En determinado momento, de manera general a mediados el siglo XX, seguramente por la incorporación al mundo festero de personas con más nivel cultural que nuestros antepasados, y con más recursos económicos, se impone como criterio festero, y de

manera abrumadora otro paradigma, que consiste en partir de los hechos históricos con rigor, representar el acontecimiento histórico concreto, que necesariamente tiene que ver con la Reconquista y las luchas cristiano-moras de la Edad Media, incluso de la edad Moderna. Y se impone de tal manera que será algo que valide el que una fiesta sea conocida con esa denominación: de Moros y Cristianos. Los anacronismos en trajes, nombres o representaciones, se tratarán de hacer desaparecer, o corregir, o cuando no quede más remedio, aceptarlos con cierta resignación simpática.

El interés se pondrá en la verosimilitud de la escenificación de los hechos o de los ambientes. Algunos desfiles se igualarán en ambientación a obras de teatro o a ferias medievales. El rigor histórico de las vestimentas, incluso de la decoración de los lugares de diversión, será visto como un mérito. Traer al presente los escudos y nombres de guerreros, de personajes de la época medieval, será un logro. Y todo esto, traerá como consecuencia altamente positiva, el interés por la investigación histórica, la multiplicación de encuentros, conferencias, publicaciones, simposios, con esta intención. Un logro y una aportación a la cultura, por parte del mundo festero impagable.

Rescatar músicas con influencias morunas o vetero cristianas, será una tarea para los compositores, pues lo que se impone son las marchas festeras cuyos sones ayudan a recrear el Medievo.

En la evolución de nuestras fiestas de Moros y Cristianos la plasmación de esta tendencia historicista, que devenirá paradigma, será el Congreso de Murcia de Mayo de 2002. En su proyecto de conclusiones, no debatidas ni aprobadas, la propuesta primera comenzaba: "*A los efectos de que la imagen pública que se transmite mediante los actos festeros se corresponda con la realidad histórica que conmemoramos, las Juntas Festeras deben estimular los valores esenciales de la Fiesta de Moros y Cristianos a través de la difusión de textos analizadores y exaltadores de la misma"* (tomado de los Apuntes Fotocopiados editados por el mismo Congreso y no editados)

Este Congreso de Murcia hablará de "La imagen pública", "La realidad histórica", "La rememoración histórica" y estas serán terminologías nuevas que se irán incorporando o sustituyendo a la terminología que proviene del paradigma moral, generando una "diferencia encubierta" entre quienes sustentan como más válido uno u otro de los dos paradigmas.

Se impondrá esta corriente de tal manera, que los elementos religiosos, se verán imbuidos también por esta influencia abrumadora, ya que en general, parecerá más importante recrear históricamente, que vivir la fiesta como experiencia de triunfo sobre el mal.

Esto generará en ocasiones situaciones incómodas, ya que conviene recordar que la liturgia cristiana, no pretende recrear de manera teatral con imágenes o procesiones, u otros actos, momentos del pasado, la liturgia cristiana no es teatro, actualización, ahora, de aquello que se vivió. No es representación para mover el ánimo, es mucho más, lo que pretende la liturgia es experiencia aquí y ahora de aquello, para que nuestra vida transcurra por cauces evangélicos**. C**on este paradigma histórico quien corre el peligro de debilitarse es la liturgia, que puede resultar más espectacular en su puesta en escena, pero ser menos auténtica. Los valores cristianos que conlleva el paradigma moral, y asumidos por los festeros como la confraternización, la solidaridad, el compartir bienes materiales y espirituales, corren también el peligro de pasar a segundo plano. Es decir, puede haber actos religiosos muy solemnes y lucidos y considerar que esto es lo importante, pero no estar expresando el hecho religioso cristiano, si carecen de una dimensión de valores que nos permita mantenernos en la vida con un estilo nuevo.

No cabe duda que la implantación del *Paradigma histórico* ha sido un logro grande para nuestras fiestas, que nos ha permitido identificarnos más con nuestro pasado y con nuestra propia identidad, sentirnos sanamente orgullosos de sabernos herederos de una historia genial y en tantos aspectos, bella. Incluso nos ha permitido una lección ética, nos ha hecho representar para suspirar un mundo sin guerras, una

voluntad de diálogo entre las culturas, una búsqueda interesada positivamente de lo bueno de aquellos a quienes veíamos como "malos".

Posiblemente todo esto es lo que ha vuelto tan atractivas nuestras fiestas de Moros y Cristianos, y al decir atractivas no me refiero ahora al atractivo turístico, que estaría en un tercer paradigma. Me refiero a que en la evolución de la conciencia y de la religiosidad, la lucha que el paradigma moral quiere actualizar encuentra un buen exponente en una representación como la que ahora acompaña a la fiesta gracias al paradigma histórico.

Esto llevará a muchas personas, aún no creyentes, a vincularse a una fiesta en la que sienten reconocidos sus anhelos, aunque no participen de una misma fe, y también a un sentir como hermanos a aquellos que son distintos y no comparten nuestras creencias. Es lo que hará que podamos decir que la Fiesta es de todos. Y le dará valor a la dimensión religiosa de la misma porque sin ella, muchos logros de este paradigma histórico, no hubieran sido posibles.

La dimensión religiosa ha jugado un papel importante en lograr que la Fiesta no se convirtiera en una actividad carnavalesca. Como acertadamente señalaba Manssanet Ribes : "*En la Fiesta de Moros y Cristianos estamos en una línea de valores que trascienden del mero divertimento, porque la función social de la Fiesta no se agota en la simple diversión, como pudiera hacerlo un carnaval, sino que por haber llegado a ser conmemoración, le recuerda al hombre hechos históricos en que se vieron envueltos sus antepasados en una lucha de siglos de la comunidad cristiana en defensa de la forma de vida, de una identidad, de la que somos herederos, sobre todo en las costas mediterráneas, donde además el triunfo moro-pirata hubiera supuesto la pérdida de la libertad. Ese es el mensaje moral que se lanza a la comunidad y al occidente cristiano al que pertenecemos…*"**(12)**

2.5 Hoy, y desde hace pocos años, hemos de hablar de un paradigma 3º, el emergente

Este paradigma aparece como una consecuencia de lo que en la fiesta ha existido siempre, pero que hoy valoramos con el concepto de Patrimonio, añadiendo cultural,

religioso, histórico, artístico, económico, musical, etc...Lo cual ha supuesto para nuestras Fiestas dar unos pasos que las han convertido en relevantes, en Bienes de Interés Cultural, gestoras de recursos económicos y creadoras de riqueza empresarial, favorecedoras de necesarios espacios de convivencia y diversión, capaces de crear ámbitos de encuentros y convivencia, superadoras de prejuicios raciales o religiosos. Todo un logro social.

En la actual situación paradigmática emergente se mantiene el paradigma moral, que ya no es el único pues se ha instaurado también el paradigma histórico.

No obstante hoy constatamos que, en el mismo paradigma emergente, algo nuevo se quiere abrir paso entre nosotros, me refiero por una parte en el orden del pensamiento moderno a los planteamientos laicistas, y por otra, en el orden del desarrollo de la Fiesta, a lo que parece definitorio de este paradigma emergente: vemos muchas Fiestas, nuevas sobre todo, que oscilan entre lo festivo y lo rememorativo, sin más y la comercialización de aquello que rodea a las Fiestas, y lo espectacular de las Fiestas, ofrecido ¿o vendido?, al turismo. Este ofrecimiento es una de las dimensiones de este paradigma emergente, que más "amenaza" el desarrollo futuro de nuestra fiesta, y es la que hace replantear la pregunta: ¿Hacia dónde camina hoy nuestra Fiesta, y su dimensión religiosa con ella?.

De hecho, este predominio ascendente del tema comercial y turístico ya ha sido objeto de un trato especial, y muy acertado, por la profesora Consuelo Navalón en el citado Congreso de la UA, ya que con toda razón, es posiblemente uno de los elementos en los que nuestra fiesta más necesitada está de detenerse para poder atender su razón y razones, pues este paradigma es capaz de absorber el sentido último de las fiestas para convertirlo sólo en el sentido de algo que se puede rentabilizar en términos económicos o de algo sólo a contemplar, es decir: de un espectáculo con el que obtener beneficios. Estas maneras pueden convertir también los actos religiosos de la Fiesta en algo a rentabilizar, y que hay que hacer para vendernos o para que nos vean, que es el peligro en que se coloca la Fiesta, si se sigue ese camino.

Posiblemente porque esta dimensión es en este momento una de las más influyentes de nuestra Fiesta, yo me atrevo a señalarla como una causa y también consecuencia, de la debilitación de lo religioso y de los actos religiosos. Posiblemente los actos religiosos pueden funcionar incluso muy bien, pero, y aquí está la clave, ya apuntada anteriormente, al margen de lo que es un sentido religioso cristiano de la Fiesta. Como indicaba, paradójicamente, no todos los actos religiosos de nuestras Fiestas son religiosos. En ocasiones los programados actos religiosos, son más espectáculo que experiencia creyente, que es aquella que hemos recibido de nuestros antepasados como gozo del triunfo de la solidaridad, de la cercanía, del compartir y de tantos otros valores citados, sobre todo el más importante, y no citado, de acercarnos a la Trascendencia.

De ahí que lo religioso que se expresa en actos, para ser tal, deba ser la expresión de una Fiesta que es encuentro con Dios, que es vida, que es expresión de valores, como señalan todos los actos festeros solidarios citados, que brotan de la fe. Mirados así estos actos, son capaces de aglutinar en la Fiesta a creyentes y no creyentes. Pues son muchas las cosas comunes a celebrar.

Sin duda, y es mérito del paradigma emergente, nuestras fiestas tienen suficiente encanto para ser contempladas, es más, el hecho mismo de ser algo que ocurre en la calle es porque en su raíz lleva la necesidad de ser vistos, de ser aplaudidos, de ser en definitiva valorados por los demás. Hay también en todo esto una sana necesidad de compartir experiencias y sensaciones positivas. Esto convierte a nuestras fiestas en espectáculo, y ese espectáculo necesita una comercialización, un trabajo para que eso sea posible. Tendremos que estar agradecidos a la Fiesta porque genera puestos de trabajo y ayuda a la estabilidad económica de muchas personas. No se puede estar contra eso sin caer en un cerrar el camino a la Fiesta. Y habrá que apoyar todo aquello que ayude a esa repercusión social positiva.

Pero la pregunta, una más, que yo creo que todos nos hemos de hacer es: hasta que punto esta realización espectacular de nuestras fiestas se convierte en el fin último de las mismas. El peligro es hacer competición festera, para ser mejor que las fiestas de

otros lugares y poder ostentar cualquier titulación turística, cualquier primera página o reconocimiento cultural que nos lleve a poner el acento en aspectos que, aunque sean espectaculares, pueden ser irrelevantes. Es el riesgo del paradigma emergente.

3º Proponer

Si algo podemos hacer en las Fiestas es seguir dando pasos en positivo, y para esto hay que proponer cosas nuevas, o viejas, que sean válidas.

En nuestra Fiesta hay hoy actitudes a reconsiderar, posturas a ceder o simplemente a reconducir. Pero esto es algo que se puede y se debe hacer desde el diálogo. Y este complemento dialogante, capaz de acoger y escuchar, es al que todos nos debemos de reconvertir por el bien de nuestras fiestas, amenazadas de individualismo, cosificación o espectacularidad simplemente comercial y también porque este camino ha llevado a muchos sectores empobrecidos de nuestra población a quedar apartados y no poder ser actores protagonistas de la Fiesta. Quiero apuntar que si en otras épocas el esfuerzo por hacer una fiesta respetuosa hizo proponer la desaparición de la efigie de Mahoma de nuestras fiestas y se consiguió en la casi totalidad de sitios, y si al mismo tiempo la incorporación de la mujer como igual, en todo lo referente a la Fiesta, ha sido un logro conseguido, habría que abordar el reto de hacer una Fiesta que no separe más a los desfavorecidos socialmente, que no ponga barreras a quienes no gozan de situaciones económicas dignas y que nos empleemos todos en buscar caminos para la integración dignamente en la Fiesta de quienes menos pueden, como ya hacen muchas comparsas, capitanías y cuartelillos festeros, que acogen hospitalariamente a mucha gente o buscan crear empleos para quienes están sin él.

La Fiesta es de todos, pero para que todos podamos sentirnos responsables de *una Fiesta que no podemos descafeinar*, *o la Fiesta no será de nadie*. Aprendamos a escucharnos, apostemos por entendernos, y procuremos valorarnos sin prejuicios. Deberemos aceptar los paradigmas que hagan posible nuestra Fiesta, desde el respeto de unos y la acogida de otros, porque no es de todos a cualquier precio, sino al que en

clave festera seamos capaces de establecer. Eso lleva, insisto, a posturas de reflexión, de diálogo, de discernimiento, de acogida y de búsqueda,

Todo esto me lleva, para finalizar este artículo, a proponer cinco puntos basados en lo que los sacerdotes del grupo festero citado al comienzo, llegamos a proponer en una reunión tenida en Orihuela, en uno de los encuentros que tenemos desde hace quince años, apoyados por Asociaciones Festeras y por la UNDEF:

Las propuestas de ese grupo fueron las siguientes:

1º Vigorizar lo religioso en la Fiesta, distanciándolo de la búsqueda de lo espectacular, y al mismo tiempo integrarlo en las referencias históricas y culturales en que la Fiesta se expresa, en revistas, audiovisuales y ciclos culturales.

2º Vivir la Fiesta, nuclearmente religiosa, entre festeros creyentes y no creyentes, encontrándonos en lo que es común.

3º Avanzar en un diálogo intercultural, entre festeros de distintas confesiones y de distintas maneras de entender el desarrollo de la Fiesta, para poder dar cabida a todos. Nada menos cristiano, menos religioso, que dejar a nadie fuera en los momentos celebrativos de una comunidad o población.

4º Expresar lo religioso de la fiesta en su relación con la experiencia humana que nos lleve a encontrar unidad en todos los actos de la Fiesta, especialmente en todo aquello que tenga carácter solidario y de atención a las realidades humanas más desfavorecidas.

5º Hacer más popular la participación en la fiesta, para que sea accesible a todos los sectores sociales.

Una recopilación de las comunicaciones, debates y conclusiones de las reuniones de esos sacerdotes y diáconos, tenidas en ese período, será un libro, cuya edición se está preparando.

Con esta aportación cierro este artículo sobre un tema difícil en ocasiones, pero como la misma Fiesta, necesario siempre

Alicante 30 de Septiembre de 2019

Abreviaturas

UA, Universidad de Alicante

UNDEF, Unión Nacional de Entidades Festeras

Notas

(1) SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA 1984, 03, 02. *"la Fiesta de Moros y Cristianos en Andalucía"* Gaceta de antropología,

(2) JUAN ANTONIO REIG PLA. 1996. *"la Religión en la Fiesta de Moros y Cristianos"* La Religión en la Fiesta. Ed.. UNDEF 2000

(3) VICTORIO OLIVER DOMINGO. 1999. *"Religión y Fiesta, hoy"* La Religión en la Fiesta. Ed.. UNDEF 2000

(4) Está preparándose la edición de un libro, a cargo de una Fundación de Banyeres, que recogerá el trabajo del grupo de todos estos años.

(5) I CONGRESO NACIONAL DE FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS 1974 "conclusiones definitivas" Ed. CAJA DE AHORROS PROVINCIAL 1976

(6) REGLAMENTO DE ORDEN INTERNO DE LA UNDEF 201

(7) Esta es una cuestión que se señaló en el Congreso de Murcia de la que no hay más documentación que el testimonio de quienes allí estuvimos y que protagonizaron el presidente del mismo Sr. Montes en sus palabras de apertura y el ponente Sr. Brisseis en el coloquio final.

(8) FRANCISCO VAÑO.1974. "La religión y la fiesta de Moros y Cristianos" Congreso nacional de Fiestas de Moros y cristianos". Obra citada.Pags 101-141

(9) SEBASTIAN GARCIA MARTINEZ. 1991"Valencia bajo Carlos II"
Edición, Ayuntamiento de Villena 1991

(10) SEBASTIAN GARCIA MARTINEZ. 1991"Valencia bajo Carlos II"
Edición, Ayuntamiento de Villena 1991

(11) SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA 1984, 03, 02. *"la Fiesta de Moros y Cristianos en Andalucía"* Gaceta de antropología.

(12) MANSANET RIBES, JOSE LUIS. *"Lo religioso en la fiesta de Moros y Cristianos"*, Pag. 98 ed. UNDEF 2015

:

Sobre el autor

Estudios de Filosofía y Teología en el Seminario de Orihuela con ampliación en Sociología y Doctrina Social,.Actualmente es Presidente de la Comisión Diocesana de Orihuela Alicante, para el Diálogo entre la Fe y la Cultura. Ha sido asesor religioso de la Junta Central de Fiestas de Moros y Cristianos de Elda y asesor religioso de la UNDEF. Festero en activo, ha sido articulista en el tema de la Religión y Fiesta en varias publicaciones y miembro de los Congresos de Moros y Cristianos de Villena, Murcia y ponente en el de Alicante.

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS COMO SISTEMA PRODUCTIVO LOCAL. ECONOMÍA, TURISMO, ARTESANÍA Y "BRANDING"

MARTÍNEZ PUCHE, ANTONIO
DPTO. GEOGRAFÍA HUMANA. DIRECTOR MASTER OFICIAL DELEITE[1]
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
antonio.martinez@ua.es
MARTÍNEZ PUCHE, SALVADOR
DPTO. INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN. FAC. COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD DE MURCIA.
s.martinezpuche@um.es

RESUMEN

Las fiestas de Moros y Cristianos tiene un componente económico, más allá del histórico, cultural y festivo. En esta aportación se ha querido valoraizar la creación de un microcluster productivo, derivado del sistema productivo local del calzado, particularmente de la comarca del Alto Vinalopó (Alicante). Aquí la confección de trajes de escuadras especiales para las fiestas (más de 80) en la ciudad de Villena, y la existencia de más de una decena de empresas de confección y alquiler de trajes festeros, así como de una veintena de empresas auxiliares (telas, metales, calzado, bordados, talleres de bordadoras, etc.) hacen que sea el núcleo de España, dónde las actividades económicas y productivas relacionadas con las fiestas de Moros y Cristianos, sea el más importante de España. Además, de ser las fiestas más numerosas (más de 14.000 personas desfilando entre músicos y festeros), también favorecen el desarrollo de un "place branding", en este municipio alicantino.

1 Master Oficial de Desarrollo Local e Innovación Territorial, https://lletres.ua.es/es/postgrado/masteres-oficiales/master-en-desarrollo-local-e-innovacion-territorial.html

Introducción:

En las comarcas del río Vinalopó (Alicante), se ha identificado un microclúster vinculado al sector de la confección y alquiler de trajes de escuadras especiales para las fiestas de Moros y Cristianos. En este sentido, Villena se ha convertido en un claro referente. Sin duda, el *know how* de la industria del calzado, se ha mantenido y transferido, ya que la mayoría de los operarios, e incluso titulares de las empresas, derivan de antiguas fábricas zapateras. A través de entrevistas semiestructuradas a empresarios y fuentes secundarias analizaremos los factores de consolidación de este microcluster y su incidencia socioterritorial en este estudio exploratorio. En posteriores investigaciones se profundizará en las oportunidades, que ahora solo se anticipan, sobre su diversificación como industria creativa, las herramientas tecnológicas de promoción y la conformación de *place branding*.

1. Las Fiestas de Moros y Cristianos como acervo cultural y atractivo turistico

En esencia, *la fiesta de Moros y Cristianos* consiste en una representación de teatro popular que complementa el ritual litúrgico de las celebraciones de reforzamiento de los lazos comunitarios, expresando el combate entre el bando de los héroes -los cristianos- y los enemigos -los moros- por la posesión de un bien colectivo, mediante acciones y parlamentos, aunque se puede prescindir de la palabra. Dentro de este esquema argumental tienen cabida variaciones sorprendentes, especialmente con los personajes (Brisset, 2001).

Más allá de sus consideraciones religiosas, en sus orígenes todas estas festividades tienen en común símbolos, textos, vestimentas y puestas en escena que se exportaron, incluso, a países hispanoamericanos (Warman, 1985). La Historia se recrea mediante un sistema de codificación teatralizado e idealizado que la reinterpreta bajo el prisma del paradigma católico tridentino de la España barroca y absolutista (Gómez, 2008).

La popularización de la fiesta y la participación en ella de todas las clases sociales y todos los sectores de la población, incluyendo la incorporación masiva de la mujer, la convierten en un auténtico fenómeno de masas y una verdadera expresión de la

cultura de los pueblos. Y esta fiesta no se circunscribe solo a la geografía valenciana, sino que también se extiende por la española, europea, americana y Filipinas. En la Comunidad Valenciana esta fiesta tiene un importante carácter ritual y festivo con un gran arraigo, historia, tradición e impacto en la economía.

En efecto, los municipios meridionales de la Comunidad Valenciana de Bocairent desde 2002 y Ontiyent desde 2010 de la provincia de Valencia, junto con otros tres de la provincia de Alicante (Banyeres de Mariòla desde 1998, Villena desde 2015 y Orihuela 2017), aglutinan el 43% (complentando el resto 2 de Murcia y 2 de Valencia) de catalogaciones de Fiestas de Interés Turístico Nacional de nuestro país en materia de Moros y Cristianos (Morales, et al., 2018:). Por otra parte, no debemos olvidar que la certificación de Fiestas de Interés Turístico Internacional, propiamente dichas y relacionadas con los Moros y Cristianos, están en un 50% en la provincia de Alicante (Alcoy desde 1980, Villajoyosa desde 2003 y Crevillente desde 2017)[2].

En este sentido, proponemos, la identificación de un microcluster productivo que beneficia a la economía local, derivado de las industrias tradicionales del calzado. Villena, capital de la comarca del Alto Vinalopó con 33.983 habitantes (INE, 2018), es catalizadora de un sector productivo modesto, aunque no desdeñable, muy vinculado a la artesanía e industria creativa, que contribuye su posicionamiento y diferenciación en las poblaciones festeras de la geografía española.

Existen alrededor de unas 400 fiestas de moros y cristianos en España, pero según el profesor Gabino Ponce Herrero (2015:24), sólo 80 participan del modelo que caracteriza a las fiestas de Moros y Cristianos de las provincias de Alicante, Valencia, Almería, Granada y Albacete. De ahí que no es de extrañar que las empresas entrevistadas hablaran de que trabajan para poblaciones que van desde Lérida hasta Almería y

2 BOE núm. 41, de 16 de febrero de 1980, pp. 3783-3784, Sección III. Ministerio de Comercio y Turismo. Recuperado https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1980-3772

BOE núm. 201, de 22 de agosto de 2003, p. 32 469, Sección III. Ministerio de Economía. Recuperado de https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2003-16630

BOE, núm 309, de 21 de diciembre de 2017, p. 126 323. Ministerio de Energia, Turismo y Agenda Digital. Recuperado de https://www.boe.es/boe/dias/2017/12/21/pdfs/BOE-A-2017-15261.pdf

Granada, pasando también por provincias como Castellón, Valencia, Murcia, Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo (Figura 1).



Nº	Poblaciones
1	Beneixama
2	Biar
3	Camp de Mira
4	Salinas
5	Sax
6	Villena

Figura 1. Localización. Fuente: Martínez-Puche, A. (2017)

2. La convivencia de marcas en el contexto territorial, festero e industrial

Una estrategia de marca eficaz, entendida como la representación de unos atributos, ya sean tangibles o intangibles, con capacidad para identificar y diferenciar aquello que es susceptible de operar en cualquier mercado, se compone de elementos simbólicos que otorgan un valor añadido competitivo. En el caso que nos ocupa es aplicable a tres ámbitos. Además del producto manufacturado resultante de la industria festera dedicada al diseño y confección de trajes de escuadras especiales y sus complementos, es necesario atender también a la marca implícita de Villena, vinculada a sus fiestas de Moros y Cristianos. El *branding* o proceso de construcción de marca se ha incorporado desde los años 90 al ámbito de los destinos, las naciones y las ciudades para garantizar el éxito en la identificación y diferenciación de los atributos singulares de un territorio.

Se trata de la última fase de un proceso evolutivo que ha superado, sucesivamente, la promoción (simples mensajes publicitarios) y el marketing (comercialización e investigación de mercados que contribuye al sistema de gestión de la empresa adaptado al territorio), centrándose ahora en el universo holístico, simbólico, afectivo y emocional propiciado por las marcas (San Eugenio, 2012).

Según Huertas (2009:63), "la marca se compone de un nombre, un logotipo, unos símbolos y unos valores que tratan de asociarse a un territorio representando su identidad, con el objetivo de crear un posicionamiento y una visión de destino en la mente de su público". Por su parte, Baker (2007: 26) define el *destination brading* como "el principio organizador que orquesta mensajes y experiencias asociadas a los lugares, para asegurarse que sean tan distinguidos, convincentes, memorables y gratificantes como sea posible. El éxito de las marcas de destino reside en la mente y en el corazón del cliente, en la diferenciación, en el cumplimiento de una promesa de valor y en la simplificación de decisiones".

2.1. Mercantilización y "turistificación" de las fiestas de Moros y Cristianos

La cultura deviene en recurso, es decir, en una manifestación que propicia la cohesión social e identitaria y aporta valor o interés a los residentes de un territorio concreto, satisfaciendo algunas de sus necesidades (De la Calle, 2013:84). Por ejemplo, la de canalizar el carácter festivo del ser humano, el *homo festus* (Gil, 1991). Una cualidad ligada también a la figura del turista que busca lo extraordinario y la ruptura con lo cotidiano (Urry, 2004). Se pasa, entonces, de "las fiestas de todos" a las "fiestas para todos" (Velasco et. al, 1996) a las que se suman como destinatarios los visitantes que consumen aquellos atractivos que han sido dispuestos estratégicamente a tal fin. El ritual festivo sufre un proceso de "turistificación" por el que prevalece su sentido más escénico que le atribuye valores arquetípicos, estéticos y singulares para hacerlo deseable (Donaire, 2012). La Historia se recrea mediante un sistema de codificación teatralizado e idealizado que la reinterpreta bajo el prisma del paradigma católico tridentino de la España barroca y absolutista (Gómez, 2008:97 et al.).

La incipiente marca vinculada a las fiestas de moros y cristianos cumplió una función primordial y necesaria para lograr en 2015 la declaración de Fiestas de Interés Turístico Nacional (FITN). Más allá de articular una campaña promocional, cuyo objetivo era cumplimentar las inserciones en medios de comunicación requeridas por la normativa que regula estas concesiones administrativas estatales (Orden ministerial ITC/1763/2006), surgió sobre todo como el intento de fijar las bases del posicionamiento vivencial y posterior consolidación de un producto turístico.

En las fiestas de Moros y Cristianos de Villena intervienen más de 11.000 festeros y festeras (el 35% de la población) que se reparten entre 7 comparsas del bando moro y otras 7 del bando cristiano. Junto a su nutrida participación, destacan un rasgo más. Alrededor de medio centenar de escuadras especiales, que visten trajes distintos a los oficiales de las comparsas, estrenan sus diseños y confecciones cada año en Villena.



Figura 2. Kit festero con la marca, "Día 4 todo locura", para conseguir las FITN 2015.

Fuente: El Periódico de Villena.

La declaración de Fiestas de Interés Turístico Nacional conseguida en 2015 ha supuesto para las celebraciones de Villena un gran incentivo. También para sus empresas de artesanía. Asimismo, la campaña promocional para darles visibilidad mediática logró un impacto valorado en 148.455,26 euros, según la estimación económica de los impactos mediáticos recogidos en el informe elaborado por la agencia publicitaria. Por una parte, las fiestas son un paréntesis que ayuda a curar las preocupaciones y huir de la rutina y, por otra, despiertan una infinidad de emociones y sentimientos entre los habitantes que se contagian a los visitantes. De ahí, la ideación de un kit festero (Figura 2), con forma de botiquín, que actúa como anticipo y reclamo, favoreciendo literalmente poner en juego todos los sentidos a través de pastas y licores típicos; alábega; un fez; serpentina y confeti; fotografías, videos y música. Se añade un manual de instrucciones para saber experimentar los distintos elementos mediante el gusto, el oído, la vista, el tacto y el olfato (Martínez y Martínez-Puche, 2016).

3. Origen y consolidación del microcluster productivo de trajes de moros y cristianos

En las empresas de confección de escuadras especiales, existen procesos de fabricación muy similares a la industria del calzado, y que dan origen a la existencia de un "microclúster productivo" (asociación y aglomeración de empresas auxiliares y matrices), que participan de la lógica productiva. Pero también de las relaciones de confianza que desde hace un siglo ha pervivido en la industria del calzado en las tierras del Vinalopó. Preguntado por todo esto a los 6 entrevistados de las 10 empresas matrices que existen dadas de alta en Villena, la mayoría sí que nos han confirmado esa estrecha relación. De hecho, la mayoría de los empresarios, y muchos de sus operarios, proceden del mundo del calzado. "Yo tenía una fábrica de Chicarro, y me sigue motivando. Y de hecho yo en mi mesa tengo el instrumental para realizar los patrones y demás, porque yo me lo hago todo. Yo era cortador, y tengo una máquina ahí que me sirve para cortar metales. Y cuando salía de la fábrica, me venía a un pequeño taller que teníamos a echar horas en los trajes". Otros también nos confirman esa estrecha relación manifestando que "esta empresa nació a raíz de una empresa de calzado.

Mi padre, mi tía, mi abuelo, han trabajado en esta empresa, y vienen del sector del calzado. Y empezaron a desarrollar esto de los trajes de escuadras especiales ya en la década de los sesenta. Y vieron que, si en el calzado podían desarrollar unos adornos o poner unas piezas, que porque no se podía poner en los trajes. Por lo que algunas de las innovaciones se inspiran en el mundo del calzado. Así se empezó a mirar que, si esta pieza se puede poner en la manga, como se hace en el empeine del zapato, y comenzó por ahí. Todo el proceso de diseño, surge igual que como lo hace en el mundo del calzado". Además, otros reivindican que esa relación viene dada también por el notable carácter artesanal que siempre ha caracterizado a la industria del *Chicarro* en Villena (calzado de niño) (Martínez-Puche, 1998).

Tabla 1. Empresas expositoras de trajes de alquiler y confección de Moros y Cristianos en la feria nacional EXPOFIESTA 2018.

Fuente. Elaboración propia a partir de Institución Ferial Alicante (IFA)

Empresa	Población	Página web
El Molinar	Alcoy	http://www.elmolinar.com/
Heysun	Alicante	http://www.heysun.es/
Paco García Vestuario	Alicante	https://www.facebook.com/vestuariopacogarcia/
Al.landalus	Beniganim	http://al-andalusbeniganim.es/catalogo
Huracains	Benigánim	http://www.huracains.es/
Artesanía Festeras S.L Castalla	Castalla	https://www.facebook.com/pages/category/Local-Business/Artesani as-Festeras-SL-1023733137702182/
Fest-Art	Castalla	https://www.facebook.com/Fest-Art-Artesania-Festera-Trajes-de-Moros-y-Cristianos-343151795804781/
Tete Desing CB	Cieza	https://www.redfestera.com/es/tete-desing-confeccion-trajes-moros-y-cristianos
Galeón	Elda	https://www.facebook.com/pages/category/Shopping---Retail/El-Galeon-751434738206600/

La Guerrilla	Elda	http://www.laguerrilla.es/
Pecas y Carlos	Elda	https://www.redfestera.com/es/pecas-y-carlos
Sunso y Loles	Elda	http://www.sunsoyloles.com/
Da Mauri, S.L.	Montavernner	http://www.da-mauri.es/catalogo/
Aires de Marrakech	Onil	https://www.redfestera.com/es/aires-de-marrakech-alquiler-trajes-moros-y-cristianos-2
El Dissenyador Fester	Ontinyent	http://elfester.com/sets/principal.htm
Merce Alquiler y Confección Trajes festeros M&C.	Petrer	http://www.alquilertrajesmorosycristianos.com/#galeria
Bandoleros	Villena	http://trajesdecontrabandista.com/
Abbassies	Villena	http://www.abbasies.com/
Almorávides	Villena	http://almoravides.org/
Gil-Diliana	Villena	http://www.diliana.es/
La Cruzada	Villena	http://www.diliana.es/
La Reconquesta	Villena	https://www.redfestera.com/es/la-reconquesta-confeccion-y-alquiler-trajes-moros

Sin duda, el mayor número de empresas concentradas que trabajan en la elaboración, confección y alquileres de fiestas de Moros y Cristianos, lo encontramos en la provincia de Alicante, siendo Villena, la que más tiene con 10 empresas matrices, aunque a la última Expofiesta 2018, fueron 6, (Tabla 1) y otras tantas vinculadas a la elaboración de complementos. Además, Villena fue la primera en la realización en 1982, de la primera Expofiesta. Luego por varias vicisitudes, pasó a Alicante. Pero también hay empresas de otros lugares de la provincia de Alicante y Valencia, "cuatro empresas que trabajan negros y africanos", Cocentaina, Elda-Petrer ("unas cinco empresas"), Onil, Crevillente, Castalla, Muro de Alcoy, Villajoyosa. También existen empresas en las poblaciones valencianas de Beniganim, Albaida, Ontinyent, vinculados a embajadores, capitanías y boatos, ya que participan del modelo "alcoyano". Incluso en la provincia de Albacete (Caudete) y Murcia (Cieza). Cada población se ha ido especializando y estableciendo su propio estilo. Por la utilización de materiales, por la forma de la confección, por los complementos utilizados. Además del miniclúster

productivo vinculado a las fiestas de Moros y Cristianos, estaría vinculado con otros elementos que conformarían el "ecosistema" de las Fiestas de Moros y Cristianos, que además de la artesanía festera, contemplaría elementos como el patrimonio monumental, el alojamiento, la normativa, la música, el carácter participativo de las fiestas, la gastronomía, la historia y la identidad, la comunicación y la comercialización (Figura 3).

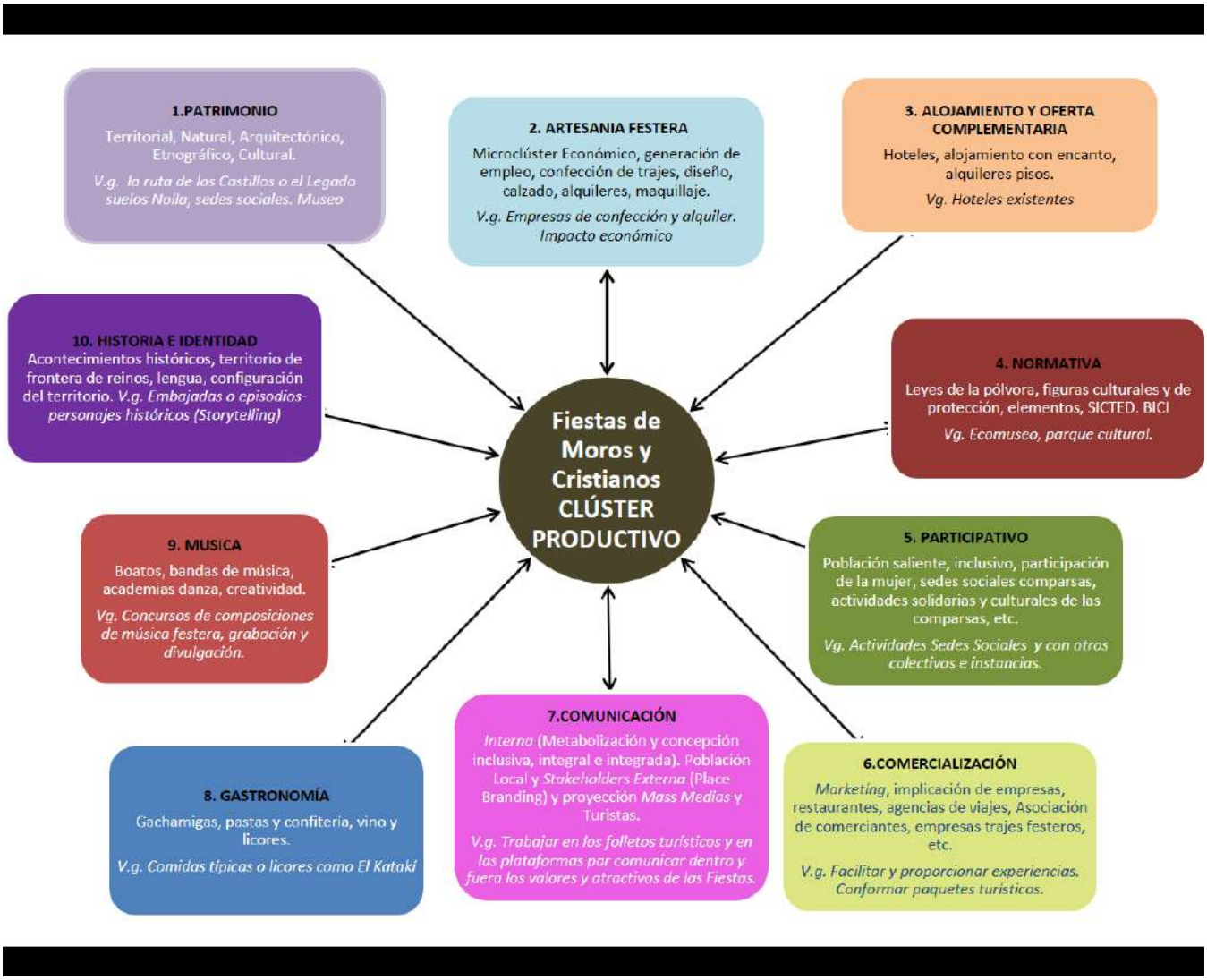


Figura 3. Ecosistema del Clúster de Moros y Cristianos. Fuente: Elaboración propia

La existencia de la industria del calzado en Villena, sin duda, ha repercutido en las empresas de confección de trajes. No sólo porque participa de similares dinámicas productivas (formales e informales, la marcada estacionalidad, llegando a asimilarse los

talleres de trajes a los antiguos "tallericos del chicarro"), sino también a las relaciones de confianza establecidas entre empresas y personas, que dan lugar a un ecosistema, que se extiende a otras poblaciones que también participan de sistemas productivos de empresas como Alcoy (trabajo y venta de telas) y Elda (por el trabajo de los cueros). Pero además del calzado, han ido reforzándose otras especialidades de carácter artesanal, como el caso de las modistas. Siempre se ha tenido un importante elenco de modistas en Villena ("muy buenas y que hacen cosas que en otros sitios no hacen"), que con la elaboración de trajes de moros y cristianos se ha revalorizado. Algunos empresarios afirman que las tienen contratadas, aunque ya son mayores. Pero además tenemos sombrereras, metalúrgicos, artesanos orfebres y del metal. También está el trabajo de los cueros, las botas, los correajes, el modelo del arma, el vuelo. Por tanto, en Villena hay confección, calzado, empresas de bordados (por ordenador, pero de una elevada calidad) y las telas que algunos van a Alcoy y a Barcelona a comprarlas (otros empresarios han ido hasta la India y China). También están las empresas que trabajan la fibra de vidrio y resina (para los adornos y cabezas que requieren ciertos boatos y trajes) (Imagen 1 e imagen 2).

"Incluso el astómero que es un tipo de caucho, para hacer volúmenes que es muy flexible y piezas de animales, como dientes y cuernos. Las pieles y curtidos. También están las empresas trabajando en tecnologías 3D, para realizar moldes y diseños. Y son empresas que han surgido en la propia Villena. Tiene una ventaja, y también un inconveniente. La ventaja es la gran profesionalidad, saber hacer e innovación de los empresarios, que participan de un elevado nivel de artesanía. El inconveniente es la futilidad. Es decir, una vez se hace para los moros y cristianos, ya no tiene otro aprovechamiento y encima, las cantidades que se hacen, no son para nada, numerosas (como mucho, 15 juegos). Entonces el molde ya no vale para hacer otras cosas. De ahí que no se pueda comparar con la reconversión que han experimentado otros sectores productivos de la provincia de Alicante, como el juguete en Ibi (la industria de inyectado de plástico, se reconvirtió del juguete hacia el automóvil). El recorrido del producto, es limitado, porque no son cantidades industriales, sino artesanales. Y eso, por otra parte, también ha beneficiado al tejido empresarial y artesanal local, porque la producción se queda aquí y no se deslocaliza".





Imagen 1 e imagen 2. Interior de talleres artesanos. Fuente. Elaboración propia

3.1. Funcionamiento empresarial y relación con otras poblaciones del territorio

En relación a los empleados varía en función de la cantidad de trabajo y el nivel de alquileres al año, que no se pueden precisar.

"Antes teníamos tres chóferes, y ahora tenemos uno y a ratos. La cosa ha cambiado mucho. Ahora el trabajo se concentra en los meses de verano y las temporadas son más cortas. La gente que trabaja, pues se contrata de forma muy eventual. Aquí todos somos familia". Por otra parte, otra empresa nos confirma que en su empresa son "7 trabajadores. Yo tengo mi propio taller (modistas) con tres personas, pero luego doy faena a talleres externos".

Y otros empresarios nos dicen que normalmente son cinco trabajadores, dividiéndose en tres mujeres y dos hombres, para contratar de forma estacional en los picos. Sobre todo, para coser, organizar y llevar trajes, vestir a los festeros y festeras de otras poblaciones. En este caso, se echa mano de amigos y familiares.

Todos los entrevistados nos han manifestado la estacionalidad de esta ocupación, que, en todos los casos, comenzó siendo un *hobby* y que con el tiempo se ha ido profesionalizando. Se participa de un marcado carácter estacional, comenzando la temporada, realmente en abril (en función de cuando caigan las fiestas de Pascua), para tener el pico más fuerte de trabajo durante los meses de julio y agosto, hasta principios de septiembre, para ir descendiendo hasta finales de octubre. Luego se trabajan algunas Cabalgatas de Reyes y algunos carnavales (en algún caso), pero realmente el grueso del negocio son los trajes de moros y cristianos (Figura 6 y Figura 7).

En general, son pequeñas empresas que no llegan a superar los 12 empleados en plantilla, siendo el número más bajo ofrecido, el de tres personas. Todos participan de un marcado carácter familiar, y en el mayor de los casos, son más hombres que mujeres, los que trabajan, estando el rol de los trabajadores muy definido. También durante el verano (julio, agosto y septiembre), se refuerzan las plantillas contratando a personal eventual. Las empresas de Villena ya se han hecho un nombre (marca), y tienen un prestigio y reputación, en la geografía festera de nuestro país. Así, ante la pregunta de que con cuantas poblaciones se trabajaban, el número manifestado por las empresas van desde las 50, como mínimo, hasta las 200 como máximo.

"Trabajamos en relación a los Moros y Cristianos, alrededor de 68 a 70 poblaciones de la geografía Española. No podemos destacar unas poblaciones con respecto a otras, ni se puede establecer niveles de prelación. Porque a nosotros nos alquilan trajes en

Ontinyent, Elda, Orihuela, Muro de Alcoi, Ollería, Agost y lógicamente en Villena, que para nosotros es la más importante. Por provincias, la primera es la de Alicante, luego Valencia, pero también se trabaja en Granada, Almería, en Lérida, en Ciudad Real (…). Otro empresario nos confiesa que trabaja de 150 a 200 poblaciones, aunque en ocasiones, no de forma continua. Lo más lejos, es Lérida, hasta Granada y Almería. También a Alcázar de San Juan. Y toda la costa del sureste peninsular, hasta llegar a Gérgal".





Imagen 3 e imagen 4. Exposiciones y cartel de la 2ª Expofiesta (1983). Fuente: Elaboración propia

3.2. Impacto económico

En una mesa redonda celebrada en mayo de 2017, en el contexto de perfilar cuál era el impacto económico de las fiestas de Moros y Cristianos en Villena, el presidente de la JCF, Luis Sirera Serrano se preguntaba "¿Nuestras fiestas, sus artesanos y diseñadores, pueden ser competitivos, y equipararse al posicionamiento que tienen estas manifestaciones festivas en otros municipios valencianos?". El respondía que sí, y todo ello teniendo en cuenta que nadie en Villena hablaba nunca de lo que significaban las fiestas desde el punto de vista económico, mientras que sí se hablaba del impacto de tal

campaña publicitaria o de otras manifestaciones culturales y festivas desarrolladas por entidades públicas y privadas en la ciudad. Sin mencionar la actual pírrica subvención municipal. Y además añadía que "si tenemos 14 comparsas, y contando sus presupuestos medios, ya nos pueden salir, aproximadamente, unos 2 millones y medio de Euros. Sumamos el presupuesto que tiene la Junta Central (unos 200.000 €), que no es lo que tienen otras poblaciones como Alcoi, que su presupuesto ronda el millón de Euros, y tienen cinco personas trabajando a sueldo. Imaginaros las maravillas que hacemos aquí en Villena para estar ahí, presentes en el mundo festero y siendo referentes, en muchos aspectos dentro del mundo de la Fiesta. Hay que tener altura de miras, para estar ahí, valorarlo más y respetarlo. Si a todo eso les sumamos unas 40 escuadras especiales (las que salieron en el año 2017), las multiplicamos por 15 componentes, son unas 600 personas que salen. Y si a eso sacamos una media de 1.000 €/pax. con las bandas de música, los trajes y demás, estamos hablando de unos 600.000 €". Por ejemplo, en la escuadra especial que ganó al mejor traje diseñado, la media de gasto de sus componentes fue de unos 780 euros, ya que luego los trajes se los queda en propiedad la empresa que los diseña y elabora, para volver a alquilarlos en otras poblaciones (hasta más de una docena de veces, según la temporada). Los conceptos más elevados están vinculados al alquiler del traje y a la contratación de bandas de música, aunque siempre se busca la posibilidad de abaratar costes compartiendo banda en los desfiles, con otras escuadras especiales. Se contabilizan los boatos, el maquillaje, el caballo del cabo batidor, y otros gastos de logística como el alquiler de un local, las bebidas y viandas, el mantenimiento y limpieza. Todos esos gastos sumarían más de 10.000 euros, contando con que el diseño partió de uno de los miembros de la propia escuadra especial, y algunas de las tareas fueron abaratadas, porque también se participó por parte de algunos miembros en la confección y realización del propio traje. Sin duda, en otras poblaciones, los trajes de escuadras especiales, superan con creces, los 1.700 € por persona, como así pudimos saber de las entrevistas realizadas en 2018, a parte de las empresas que conforma ese microclúster productivo en Villena. El más importante de España.



Imagen 5. Escuadra Especial de Ayyubbies, ganadora a la mejor escuadra especial del bando Moro y de todas las Fiestas de Villena, por votación popular según la App de la Junta central de Fiestas de Villena. Fuente: Elaboración propia a partir de Ayyubbies.

Tabla 2. Impacto económico directo de las Fiestas de Moros y Cristianos de Villena, 2018. Fuente: Junta Central de Fiestas de Villena

Presupuestos Comparsas + JCF	2.500.000 €
Escuadras Especiales	625.000 €
Renovación vestuario	625.000 €
Trajes capitanías, madrinas, etc.	250.000 €
Inversión municipal (ayuntamiento)	100.000 €
Peñas, cuartelillos, locales, etc.	500.000 €
TOTAL	**4.500.000 €**

Y luego seguimos sumando, las aportaciones de socios infantiles (33%), los gastos de regidoras y madrinas, como del colectivo festero, en los comercios locales, así como otros gastos en la hostelería y demás, como afirmó en su intervención el presidente de la *Asociación de comerciantes y Servicios Vi,* Jorge García, "actualmente el sector servicios es una de las actividades económicas más importantes y que genera más empleo en Villena, representando el 31'6% del tejido productivo de la ciudad y que está en pleno desarrollo". Todos los sectores, de una u otra manera, están relacionados con las fiestas de Moros y Cristianos. "Tenemos la confección de trajes y el calzado. Pero tenemos también los trabajadores eventuales que se contratan para las fiestas. Los trabajadores que trabajan todo el año para las fiestas. Bien sea aquí, bien sea fuera. Se trabajan los diseños, los trajes, e incluso ideas que se crean y nacen en Villena. Tenemos las agencias de viajes que traen turistas a Villena. Sin olvidar la gran cantidad de oficios artesanos, la propia hostelería y los comercios relacionados de forma directa con el mundo festero".

En definitiva salía un impacto directo aproximado de unos **4.500.000 €.** Dato, que sin duda será mayor si contáramos los gastos y efectos indirectos e inducidos[3] (Perles, 2016). En el debate de esa mesa redonda, José Fernando Domene Verdú, asesor histórico de la UNDEF, afirmaba que ya hace 20 años, en un medio de comunicación se le preguntó "¿Qué valor económico tenía el espectáculo que se daba en Villena, en un desfile como la Entrada y la Cabalgata? Y si no hubiera fiestas de Moros y Cristianos en Villena y hubiera que hacerlas de nuevo, ¿Cuánto valdría hacerlas y organizarlas para que se pudieran desarrollar los desfiles de la Entrada y la Cabalgata tal y como se hacen?" Lo calculó y le salió, hace dos décadas, la cifra de 1.000 millones de pesetas (6.000.000 €). Esta es una tarea que hay que realizar y está pendiente de llevar a cabo.

En otras poblaciones, sí que se ha comprobado y se ha cuantificado. En Elda, en un Trabajo Fin de Grado de 2017, se estipulaba el impacto económico, tanto directo como indirecto, en 8 millones de Euros[4].

---

3 *Los efectos directos* (se corresponden a los gastos realizados por la actividad o la institución cultural, festiva, comparsas analizadas en diferentes conceptos -salarios, bandas de música, compras, alquileres de trajes, impresión de programas, avituallamiento de comparsas, pirotécnias, seguridad privada, grupos musicales para las verbenas nocturnas (sonido y escenario), iluminación callejera, embajadas, etc.- en el área geográfica de referencia y en un período de tiempo determinado).

Los efectos indirectos (definidos como los gastos que realizan los visitantes o espectadores como consecuencia del producto cultural, festivo, -alojamiento, restauración, transporte, compras, sillas, gastronomía-).

Los efectos inducidos (entendiendo por los mismos todas aquellas repercusiones no contabilizadas en las categorías anteriores y que se difunden o amplían por el resto del sistema económico, dentro y fuera del espacio de referencia). Efecto multiplicador (contratos para la restauración, "place branding", comparsas de otras poblaciones invitadas y que son gestionadas por las empresas de alquiler de trajes, mercadillos artesanos que pagan por poner su puesto).

4 "Las fiestas de Moros y Cristianos en tan solo cinco días producen en Elda un impacto económico de cerca de ocho millones de euros. Estos datos se desprenden de un riguroso estudio, pionero en la ciudad, presentado como Trabajo Fin de Grado (TFG) por el eldense y festero Germán Pedrero que ha cursado la carrera de Relaciones Laborales y Recursos Humanos en la Universidad de Alicante. De esta forma se demuestra la gran repercusión de estas participativas fiestas en la hostelería así como en el empleo. Este estudio, que fue presentado por Pedrero junto al alcalde, Rubén Alfaro, y el presidente de la Junta Central de Comparsas, Pedro García, se estructura en tres partes: efectos directos, efectos indirectos y efectos inducidos, que incluyen una importante recopilación y análisis de datos durante siete meses. Destacan los efectos directos, que hacen referencia al presupuesto y gastos repercutidos de Junta Central, así como de las comparsas y de los cuartelillos, que asciende a 3.194.059 de euros, de los que apenas un 4% corresponde a la subvención que otorga el Ayuntamiento para la realización de estas fiestas. En cuanto a los gastos indirectos, se ha estudiado el impacto de las fiestas sobre la hostelería y establecimientos para el alojamiento de visitantes, principalmente. Uno de los datos relevantes es la ocupación durante las fiestas que alcanza el 100% en las pensiones de la localidad, cuyas reservas se completan con meses de antelación, y roza también la máxima ocupación en el hotel de 4 estrellas con que cuenta la ciudad. También hay una repercusión importante para los 213 bares y restaurantes censados en Elda. En total, los efectos indirectos que producen las fiestas están cifrados en más de 3.5 millones de euros". Noticia recogida por *VALLE DE ELDA*, el 26 de mayo 2016. En https://www.valledeelda.com/noticias/3820-los-moros-y-cristianos-gen

Y en las fiestas de Alcoy[5], de 20 millones de Euros según una reciente información de 2019.

En el caso de Villena y otras poblaciones, también se podría hablar de las posibilidades turísticas (que conllevaría gasto indirecto en alojamiento, compra de sillas, restauración), vinculadas a una submodalidad del turismo cultural, y que entroncaría con un turismo de frontera, o "*tourisme de partage*". Entendiendo el término "frontera" como espacio de comunión histórica y riqueza intercultural (intercambios y redes de saberes y acciones cooperativas). Se trataría de una singular tipología turística, caracterizada por cuatro factores, que podría conformar paquetes turísticos, como ya se ha puesto en marcha:

- Espacio geográfico compartido,
- Devenir histórico común de los hechos representados,
- Experiencias y emociones suscitadas,
- Participación de herencias culturales compartidas (materiales e inmateriales).

5 "El impacto económico de las **Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy** supera los 20 millones de euros. Los presupuestos que manejan *las filaes* y la intensa actividad de la hostelería durante las jornadas centrales de la celebración, son los pilares sobre los que se sustenta esta importante cuantía. **La cifra ha ido creciendo de manera sostenida desde que los actos coinciden en fin de semana**, hasta el punto que la ciudad puede llegar a acoger hasta 200.000 personas durante la **Trilogía**, principalmente el día de las Entradas. Hasta el momento no se ha llevado a cabo un estudio en profundidad sobre el **impacto económico** que generan las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy, pero tomando como referencia los datos más evidentes, se puede concluir que la cifra supera con creces los 20 millones de euros. En primer lugar hay que tomar como referencia las 28 *filaes* que toman parte en los actos, cuyo número de festeros ha ido creciendo desde que empezó a superarse la crisis económica y también a raíz del proceso de integración de las mujeres. **En la actualidad, según los datos facilitados, son 8.500 los festeros de pleno derecho que integran las distintas formaciones**, lo que ha propiciado que los presupuestos hayan ido evolucionando también en consonancia. Hay que tener en cuenta, asimismo, los gastos de los boatos en *la filaes* de cargo, la venta de sillas y también el alquiler de balcones". En *Diario Información*, del 30 de abril de 2019.





Imagen 6 y 7. Paquetes turísticos para fiestas. Fuente: Junta Central Fiestas de Villena (JCF)

4. Proyecto de las primeras fiestas inteligentes del mundo

La Junta Central de Fiestas de Villena, durante el pasado septiembre de 2018, puso en marcha el proyecto "Fiestas inteligentes" con el principal objetivo de facilitar la interacción e integración de villenenses y visitantes con contenidos y actividades de las fiestas de Moros y Cristianos, incrementando la calidad de la experiencia festera. Dicho proyecto, junto a otros servicios que ofrece, ha participado activamente del desarrollo económico de la ciudad y de la promoción del microclúster productivo existente en Villena basado en la artesanía festera, visibilizando y reforzando a las empresas de alquiler de trajes festeros. Además, a través de la app se podía acceder a toda la información actualizada de fiestas de Moros y cristianos: noticias, actos, lugares de interés, notificaciones en tiempo real, comparsas, escuadras especiales,

dónde comer y qué visitar. También se podía conseguir puntos y regalos en los juegos propuestos. La app fue capaz de poner la tecnología GPS al servicio de los actos festeros y control de los desfiles. Esto lo consigue incorporando dispositivos GPS a elementos que conforman los desfiles como comparsas o escuadras especiales. De esta manera, los usuarios de la app pueden conocer la ubicación exacta de cada elemento "en tiempo real" a lo largo del recorrido por el que transita el desfile sin necesidad de encontrarse físicamente en este, lo que facilita la interacción e integración del visitante con el entorno.

En el apartado desfiles era posible acceder a la información en tiempo real de los desfiles principales, ampliar las opciones en el menú más y consultar tus favoritos, perfil, TV Directo, idiomas, etc. Además, todos aquellos usuarios de la app que se encontraban viendo el desfile, recibían automáticamente información sobre la comparsa (orden de desfile) o la escuadra especial (historia, diseñador/a, maquillaje, bordados, calzados, metales, música, ballet, etc.), conforme se aproximaba el elemento a escasos metros de donde se encontraba el usuario. Esto supuso un claro incremento de la calidad de la experiencia del visitante en el destino y una apuesta por la promoción de la artesanía festera (Imagen 8 y 9).

Por otra parte, el proyecto fue seleccionado en la Feria Internacional de Turismo de Madrid, FITUR 2019 por parte de SEGITTUR (Sociedad Estatal para la Gestión de la Innovación y las Tecnologías Turísticas) perteneciente al Ministerio de Industria, Energía y Turismo, quedando finalista del concurso, *The App Tourism Awards,* en la categoría de mejor Guía Turística Nacional. Así, se concurrió junto a las apps de Pilgrim de Camino de Santiago y Arkikus-Santa Catalina, del municipio alavés de Iruña de Oca (Imagen 10 y 11). El éxito del proyecto reside en su elevado número de descargas, llegando a superar las 6.000 instalaciones (aproximadamente 4.500 en Android y 1.500 en IOS). Destacaron también los miles de visitas que recibieron las 250 páginas publicadas en la app con información festera, también en inglés. Concretamente se realizaron 84.560 aperturas de sesión durante los días de fiestas, destacando las 22.000 abiertas el día 9 de septiembre (último día de fiestas), comparadas con las 14.600 del día 5 (primer día de fiestas).

El proyecto ha tenido una notable repercusión económica, ya que además se apoyó en la Asociación de Comerciantes y Servicios Vi, con la que la Junta Central de Fiestas tiene un convenio de colaboración, donde más de un centenar de establecimientos comerciales, reforzaron las acciones de promoción para llegar a gran parte de la ciudadanía. En efecto, el proyecto incluía un apartado de gamificación que promovía el comercio local y la promoción de la ciudad a través de dos juegos. El primero consistía en colecciones de preguntas sobre Villena y sus fiestas. Las respuestas se podían encontrar en los comercios de la asociación de comerciantes "Vi de Villena", con la consiguiente visita obligada de los clientes al comercio. En el segundo se conseguían puntos compartiendo, a través de esta app, fotografías festeras. Finalmente, los primeros del ranking de puntos consiguieron premios entregados también por la asociación de comerciantes. Las estadísticas de uso de este instrumento fueron muy positivas, ya que en apenas cinco días de fiestas (del 5 al 9 de septiembre) participaron en estos juegos más de 1.500 usuarios, con 15.000 respuestas recibidas. Un gran respaldo al comercio de la ciudad. En el segundo juego los miles de instantáneas compartidas en redes sociales, a través de la app, han supuesto un auténtico fenómeno social de masas, con una promoción en "tiempo real" de la vivencia festera. Esta constituye una promoción exponencial sin precedentes en la ciudad.

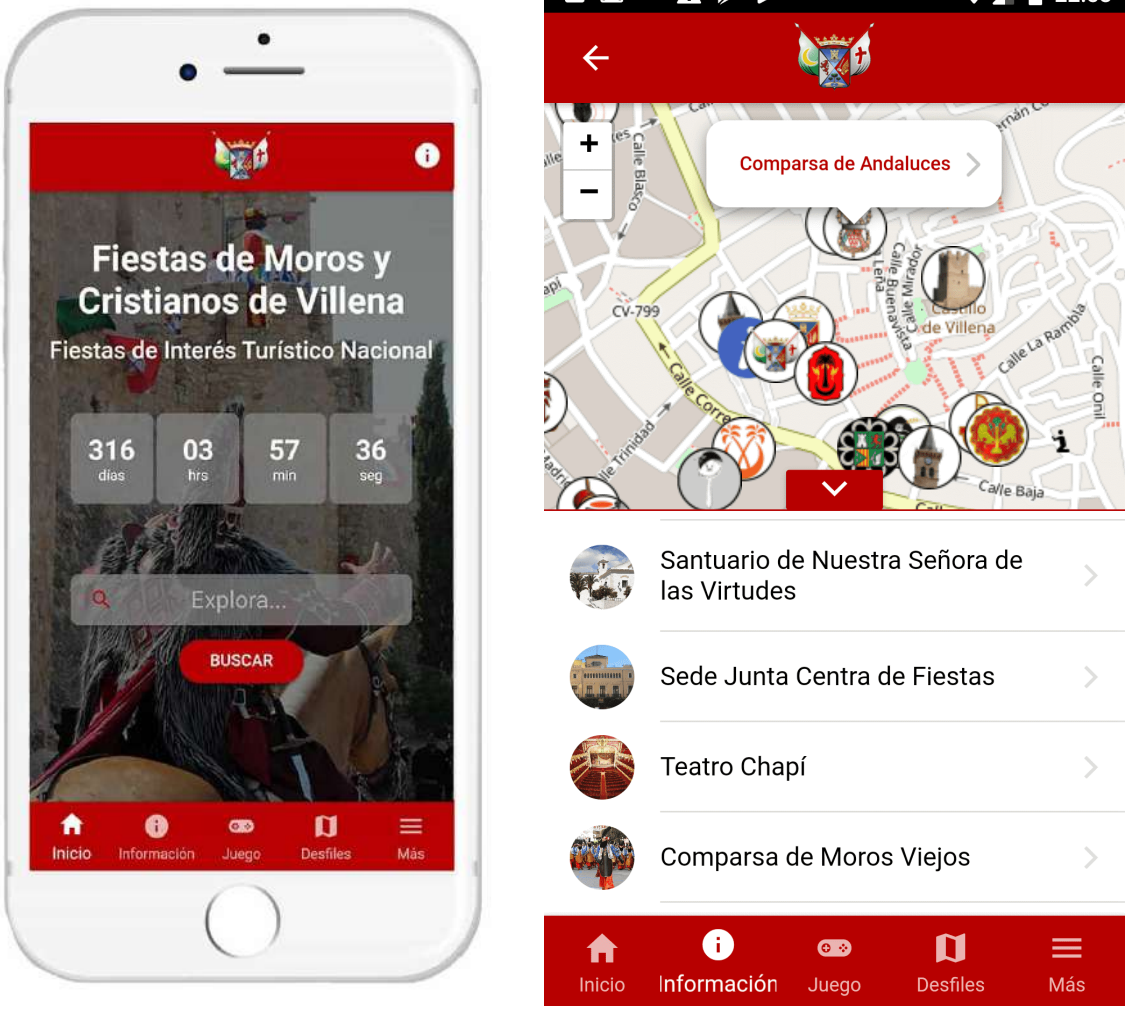


Imagen 8 e Imagen 9. Información de la app, "Fiestas Inteligentes".

Fuente: Junta Central de Fiestas de Villena





Imagen 10 e imagen 11. Paco Ribera (JCF), defendiendo el proyecto de "Fiestas Inteligentes" en FITUR 2019 y el reconocimiento final obtenido.

5. Conclusiones

Villena tiene una estrecha relación con los Moros y Cristianos. Desde la Junta Central de Fiestas, institución que aglutina todas las comparsas de Moros y Cristianos de la población y organiza estas fiestas, se ha seguido trabajando para aprovechar los recursos y las potencialidades de estas celebraciones patronales. Con el fin de dinamizar sus singularidades más atractivas, se ha trabajado para identificar la importancia económica de las mismas, desde el punto de vista del desarrollo local (microclúster). También ha puesto en marcha la aplicación turística que incorpora la telefonía móvil, las nuevas tecnologías y la interacción con los usuarios, ofreciendo una mejor experiencia de los actos y desfiles. De este modo, se está conformando una herramienta muy útil para promocionar las actividades económicas relacionadas con el ámbito festero, facilitando la potenciación de la artesanía festera. Lo que supone un incentivo y una ayuda para las empresas del sector, junto otras acciones del Ayuntamiento, con el objetivo de visibilizar sus creaciones, reforzando, complementando y enriqueciendo la marca (*branding*) ya creada para la obtención de las Fiestas de Interés Turístico Nacional (2015).

6. Referencias Bibliográficas

BAKER, B. (2007). *Destination branding forsmallcities: Theessentialsforsuccessful place branding*. Portland: CreativeLeapBooks.

BLAIN, C., LEVY, S.E. y RITCHIE, J.R.B. (2005). «Destination branding: Insights and practices from destination management organizations», *Journal of TravelResearch,* 43(4), 328-338.

BRISSET, D. (2001). «Fiestas Hispanas de Moros y Cristianos. Historia y significados», *Gazeta de Antropolgía,* Universidad de Málaga, http://hdl.handle.net/10481/7433 (consulta: 10/12/2018).

DE LA CALLE, M. (2013). «Los recursos del turismo cultural», en Pulido Fernández et. al., *Turismo Cultural,* Madrid, Síntesis. 81-116.

DONAIRE, J. A. (2012). *Turismo cultural. Entre la experiencia y el ritual*. Girona: Ediciones Vitel.la.

GIL, E. (1991): *Estado de fiesta. Feria, foro, corte y circo.* Madrid: Espasa Calpe.

GÓMEZ, P. (2008): «Religión y política desde las fiestas de moros y cristianos de la Andalucía barroca», en *Actas del congreso internacional Andalucía Barroca. IV. Ciencia, filosofía y religiosidad*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 97-103

HUERTAS, A. (2009). «Les marques turístiques de destinaticions». San Eugenio de J (Coord.), *Manual de comunicació turística: De la informació a la persuasió, de la promoció a l'emoció*, Girona, Documenta Universitaria.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. Revisión Padrón 2018. Martínez- Puche, A. (1998). *Villena: Industrialización y cambio social (1780-1940)*, Universidad de Alicante.

MARTÍNEZ, S. y MARTÍNEZ-PUCHE, A. (2016a). «Estrategia promocional de los Moros y Cristianos de Villena. Del espectáculo festero a la experiencia del producto turístico», en Hellín, P. y San Nicolás, C. (ed.) *XVII Foro de Investigación en Comunicación. Medios de Comunicación. Tendencias y futuro,* 287-304, Murcia, Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ-PUCHE, A., y MARTÍNEZ, S. (2016b). «The cultural legacy of the frontier lands of Vinalopó (Alicante, Spain) and their tourist use- impossible mission?»,

Ethnologies, 38, 237-254.

MARTÍNEZ-PUCHE, A. (2017a). «Análisis de la sostenibilidad del clúster y de la resiliencia territorial de la comarca y del destino turístico: El caso del Alto Vinalopó», en Cánoves G., Blanco-Romero, A. Prat, J.M. y Villarino, M. (eds.), *El turismo de interior en España. Productos y dinámicas territoriales,* Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 92-103, 213-217.

MARTÍNEZ, S., y MARTÍNEZ-PUCHE, A. (2017b). «Representación, recurso, atractivo y rito: "Día 4 todo (lo) cura o la promoción turística de las fiestas de Moros y Cristianos de Villena», en *Actas IV Congreso Nacional y I Congreso Internacional de Moros y Cristianos,* Alicante, Universidad de Alicante, 41-57.

MARTINEZ-PUCHE, A. (2018) "Artesanía y Fiesta. El *miniculster* económico de Villena, en cuerpo y alma", *Revista Especial DÍA 4 QUE FUERA*, Junta Central de Fiestas de Villena, León, pp. 130-141.

MORALES. F.J., MARTÍNEZ-PUCHE, A., MARTÍNEZ PUCHE, S. (2018). «Las fiestas de origen histórico como instrumento para fomentar el turismo en un espacio de frontera del Sureste Peninsular», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (BAGE), 76, 247-275.

PERLES, J. F. (2006): "Análisis del impacto económico de eventos: una aplicación a las fiestas populares de proyección turística". *Cuadernos de Turismo*, 17, Universidad de Murcia, pp. 147-166.

PONCE, G. (2015): «Las fiestas de Moros y Cristianos como patrimonio mundial», en *Actas IV Congreso Nacional y I Congreso Internacional de Moros y Cristianos,* Alicante, Universidad de Alicante, 23-28.

SAN EUGENIO, J. (2012). *Teoría y métodos para marcas de territorio*, Barcelona, Ed. UOC.

URRY, J. (2004). *La mirada del turista*, Lima, Universidad de San Martín de Porres.

VELASCO, H. H. *et al*. (1996): «Fiestas de todos, fiestas para todos», *Antropología*, 11, 147-167

WARMAN, A. (1979). *La danza de moros y cristianos*, México (DF), INAH. 1985 (2ª ed.)

Sobre los autores

Antonio Martínez Puche

Doctor en Geografía. Profesor Titular de Geografía Humana. Director del Máster Oficial de Desarrollo Local e Innovación Territorial-DELEITE. Coordinador de la Cátedra Interuniversitaria AVANT de la Generalitat Valenciana, sobre la Despoblación en la UA. Investigador del Instituto de Estudios Sociales de América Latina (IUESAL) y del Instituto Universitario de Investigaciones Turísticas (IUIT) de la Universidad de Alicante. Profesor en el grado de Turismo de la UA.

Salvador Martínez Puche

Profesor asociado (PDI). Departamento de Información y Documentación. Área de Publicidad y Comunicación Audiovisual. Universidad de Murcia. Creador de la campaña "Día 4 todo (lo)cura" para la declaración de Fiestas de Interés Turístico Nacional (FITN) en Villena. Publicista y experto en Marca Territorial. Responsable de gabinetes municipales y planes de comunicacion. Coordinador de los boletines y guionista de los vídeos corporativos de la Obra Social de Caixa Petrer (España).

Estudios fundamentales, ya publicados

Estudios fundamentales de la Fiesta de Moros y Cristianos

Habiendo solicitado los respectivos permisos, tenemos el honor de publicar estos dos estudios capitales:

1. *Valores culturales de la fiesta de moros y cristianos*, por Demetrio Brisset. Presentado en el Tercer Congreso Nacional de las Fiestas de Moros y Cristianos, Murcia, 2002.
2. *Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de Moros y Cristianos en España* por María Soledad Carrasco Urgoiti en Publications of the Modern Language Association of America. New York, Modern Language Association, Vol. 78, No. 5, Dec., 1963, pp. 476 – 491.

Estos dos estudios son fundamentales para comprender el género de las fiestas de Moros y Cristianos. El Dr. Demetrio Brisset explica la importancia de la evolución de la fiesta hasta nuestros días. La Dra. María Soledad Carrasco Urgoitía ilumina un aspecto que es difícil de entender: ¿Cómo se conjugan los aspectos folklóricos de obras que se representan en fiestas patronales de pueblos en todas partes del mundo rural y el teatro de gran fineza y elaboración del Siglo de Oro español?

Conocí personalmente al Dr. Brisset en el Tercer Congreso de la Fiesta de Moros y Cristianos celebrado en la ciudad de Murcia en el año 2002. Yo lo había leído con gran atención para la preparación de mi tesis doctoral. Le agradezco por dejarme publicar este artículo fundamental sobre la fiesta.

Conocí a la Dra. Carrasco en el año 1995. También la había leído antes para mi doctorado en el artículo publicado por la UNESCO en 1976 en la Revista Culture. Esto me abrió un derrotero porque la Dra. Carrasco supo vincular las populares fiestas de moros y cristianos en España con el mundo académico de Lope de Vega y el siglo de oro español. Ello me permitió escribir mi primer libro sobre la fiesta del barrio de Shihual en Huamantanga, (Canta,Lima, Perú) donde se representa *El Ave María del Rosario,* que es la misma obra que se presentaba en Granada hasta el siglo XIX. Se tejió una amistad entre nosotras. Ella me proporcionó la copia del artículo que reproduzco a continuación. Luego me hizo el honor de escribir el prólogo para mi libro *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*, (Lima, Fondo editorial de la PUCP, donde publico una edición anotada de esta comedia. Ella fallecería en el año 2007, para gran pena nuestra.

El artículo de la Dra. Carrasco es publicado dentro de los marcos legales de publicación. Este trabajo fue presentado como ponencia en el Tercer Congreso de las Fiestas de Moros y Cristianos (Murcia 2002).
Este estudio fue publicado previamente en la Revista *Publications of the Modern Language Association*, Vol. 37, N° 5, Dec. 1963, pp. 476-491

DEMETRIO E. BRISSET MARTÍN (La Habana, 1946)

Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual (2017) en la Universidad de Málaga, donde es profesor desde 1993. Periodista y fotógrafo de prensa desde 1971, del reportaje pasó a los fotomontajes (una recopilación de sus artículos de prensa en España en los años 70 y 80: Una visión crítica. I.- Sociedad y Cultura). Desde 1986 trabajó con el vídeo, alternándolo con la antropología (De fiesta en fiesta: autobiografía antropológica) y desde 2017 con los vídeo-fotos (montaje fílmico de secuencias de imágenes fijas con sonido), siendo más de 100 las obras subidas a la plataforma *Vimeo* (canal: Etnovideofot).

Autor único de 7 libros, entre los cuales: *La rebeldía festiva. Historias de las fiestas ibéricas* (2009), *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas* (2002), *Representaciones rituales hispánicas de conquista* (su tesis doctoral, asesorada por Julio Caro Baroja, 1988) y *Fiestas de Moros y Cristianos en Granada* (1988); 82 ensayos, entre ellos: New non-religious festivities in Spain (2019), Modelos y transformaciones de las danzas habladas (2015), Los Símbolos del poder (2012), Ejército y rituales religiosos. Dos estudios de antropología política y Los medios digitales de comunicación: experiencias de activismo audiovisual (2011), Investigar las fiestas (2009), Antropología visual de la simbología del cautiverio femenino (2007), La fiesta del Corpus en España (2004), Diabladas andinas y granadinas (2002), Imagen y símbolo en el personaje ritual del judas (1997), Cortés derrotado: la visión indígena de la conquista (1996), Supervivencias actuales del Baile de la Conquista en Guatemala (1995), La Semana Santa en España (1994), Fiestas hispánicas en América (1993) y Rituales hispano-mexicanos del Apóstol Santiago, (1991); y 9 vídeos etnológicos, como: *Quinto Centenario de la Toma de Granada* (1992), *Fiestas y danzas de León* (1991) y *Moros y Cristianos en la Alpujarra* (1989).

A partir de sus investigaciones etno-históricas y de campo sobre los rituales festivos en España y América, se ha especializado, en su vertiente teórica y práctica, en el ámbito de la Antropología Visual, terreno científico fronterizo entre diversas disciplinas sociales, abordando aspectos de la comunicación icónica poco tratados, desde la retransmisión de ceremonias por TV a la problemática de la intertextualidad, las adaptaciones fílmicas y los etnodocumentales. Su reciente línea de trabajo versa sobre las manifestaciones del poder en el cine y la simbología del poder.

Ha intervenido en numerosos congresos y festivales internacionales. Fundador de la *Gazeta de Antropología* (1982).

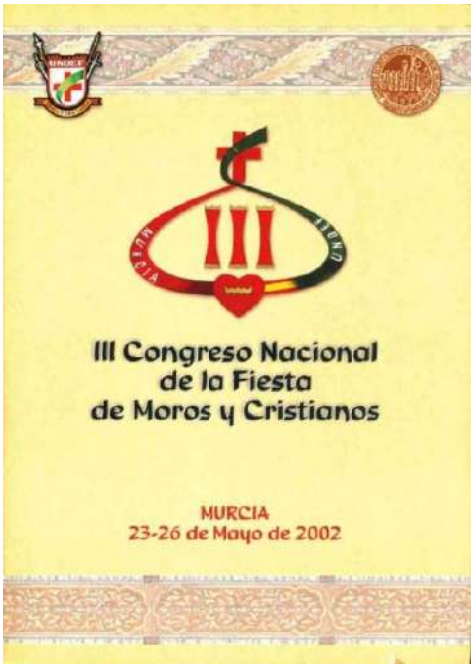
Valores culturales de la Fiesta de Moros y Cristianos



Demetrio E. Brisset

III Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos

UNDEF, Murcia, 2002,
pp. 191-220.



VALORES CULTURALES DE LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS

Demetrio E. Brisset Martín
Universidad de Málaga

En 1978, cuando en la Alpujarra granadina comencé a investigar sobre las fiestas de Moros y Cristianos, una de las escasas publicaciones a las que acudir eran las actas del I Congreso Nacional celebrado en Villena en 1974[1]. Hoy día, que son tan numerosos los estudios emprendidos sobre este fenómeno cultural, me siento honrado al haber sido invitado por los organizadores del III Congreso a exponer las conclusiones de mi trabajo sobre esas representaciones de *la conquista de un bando sobre otro*, que configuran un complejo festivo tan característico de la cultura hispánica como la corrida de toros y el flamenco.

En esencia, se trata de uno de los espectáculos que se integran en la estructura ritual de muchas fiestas comunitarias anuales en honor de sus santos patronos, normalmente para realzar los actos litúrgicos. Presentan una gran rigidez formal, con un mecanismo expresivo de tipo teatral, basado en una cadena de *situaciones dramáticas*, siendo las acciones gestuales a menudo acompañadas por diálogos y música dentro de un entorno escénico que se suele centrar en un castillo. Cada bando, compuesto por uno o varios hombres organizados jerárquicamente, se enfrenta al bando rival para

[1] Entre los primeros estudiosos de este tema a nivel general se encuentran: Rodrigo Amador de los Ríos (1865), Robert Ricard (1932), Mª Soledad Carrasco (1963), Joan Amadés (1966), Guillermo Guastavino (1969), Arturo Warman (1972) y Julio Caro Baroja (en diversas obras). En la metodología a aplicar, Nathan Wachtel (1976).

dominarlo y apoderarse de un bien colectivo. El resultado de la confrontación, prefijado de antemano, muestra la victoria de los *héroes* sobre sus *enemigos*, con lo que se reafirman los valores normatizados entre los actores y espectadores, miembros de la misma comunidad social. No tiene significación especial en qué bando se lucha.

Pertenecen al universo festivo de las *representaciones rituales de conquista*, extendidas por la mayor parte de las culturas del mundo. En lo que se refiere a las hispánicas, la clase hegemónica resultan ser las *danzas, relaciones* o *embajadas de Moros y Cristianos*. Parece evidente que sus modelos inspiradores se tienen que encontrar en la Hispania de la Antigüedad. Para su abordaje, clasifiquémoslas de modo simplificado:

A. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA:

En la España actual se pueden establecer las siguientes *familias de Moros y Cristianos* con sus respectivas *subfamilias* o núcleos festivos:

a) *Alardes valencianos*: Las fiestas más conocidas, destacan por los miles de actores, riqueza de su vestuario, espectacularidad de sus desfiles, gran aparato escénico, derroche de pólvora y ambiente profano.
Áreas: Zona del Alcoiá-Alto Vinalopó, Sierra de Utiel. Alto Turia.

b) *Dances aragoneses*: danzas de palos o espadas conectadas con una acción teatral sin escenografía dividida en: pastorada, ángel y demonio y soldadesca, con loa al patrono, ofrendas y mojiganga humorística.
Áreas: Ribera del Ebro, Alto Aragón, Pirineos, Sierra de Gúdar.

c) *Relaciones andaluzas*: superposición de temas narrativos con extensos textos, victoria inicial de los moros, fuerte componente religioso, juego de banderas, caballos, escaramuzas, pocos medios, muy rurales.
Áreas: Alpujarra, Altiplanicie de Guadix-Baza, Río Almanzora. Sierra de los Filabres, Ajarquía. Serranía de Ronda. Sierra Mágina.

d) *Dichos conquenses*: coloquios con escaramuzas o guerrillas, sátiras, convite a cargo del cura y misa de difuntos.
Áreas: La Mancha, Serranía del Júcar.

e) *Embajadas gallegas*: textos ahistóricos en gallego, sencillez, rurales.
Áreas: Valle de Laza, Tierra de Trives.

f) *Desembarcos baleares*: Reconstrucción del histórico rechazo de piratas turcos, escaramuzas sin parlamentos ni apenas escenografía, mucha pólvora, desfile de carrozas.
Área: Costa mallorquina.

g) *Luchas ibéricas*: Diversos modelos festivos que se ejecutan en gran número de localidades dispersas. Sin homogeneidad.

Esta división geográfica o *mesológica*, que es la utilizada por la mayoría de los investigadores que se han ocupado del tema, ofrece claridad en la diferenciación de *esquemas festivos*, pero plantea un grave problema operativo, ya que en la misma zona pueden coexistir modelos distintos. De hecho, hay un esquema, el de los *alardes alco-*

yanos, que desde Alicante y Valencia se está expandiendo por fiestas de Murcia, Castellón, Almería, Granada, Cuenca y Albacete, modificándose su tradicional festejo patronal.

Respecto a las *vías de trasmisión*, se podrían vincular con la repoblación de los territorios conquistados a los hispanomusulmanes, así como con la trashumancia pastoril, siguiendo las rutas de la mesta. Y el más relevante papel en el proceso constructivo y la difusión de estos rituales recae en el reino de Aragón, posiblemente iniciado desde los monasterios benedictinos pirenaicos.

B. FUENTES DE INSPIRACIÓN HISTÓRICA ESPECÍFICA:

a) Cruzadas o «reconquista» peninsular (desde el siglo IX al XV).
b) Rebelión de los moriscos peninsulares (en el siglo XVI).
c) Guerras contra el imperio turco (en el siglo XVI).
d) Saqueos costeros por piratas berberiscos (siglos XVI-XVIII)[2].
e) Guerras de Marruecos (siglos XIX-XX).

En la mayoría de los casos se entremezclan personajes y situaciones de modo anacrónico, por lo que apenas tiene relevancia este criterio.

C. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

Vía clasificatoria que proporcionan, cuando existen, los propios parlamentos o textos de las representaciones. Aplicándoles un análisis morfo-estructural, obtenemos que el *núcleo narrativo básico* se expresa así:

- Aparece el *enemigo* con intención de apoderarse de un bien.
- Exige su entrega a los *héroes* y les desafía.
- Súplica de los *héroes* para obtener la ayuda celestial.
- *Batalla* por el bien en litigio, con/sin colaboración sobrenatural.
- Derrota y muerte o cautiverio del *enemigo*.
- Término de la representación, con el *enemigo* neutralizado o integrado y los *héroes* disfrutando del objeto disputado.

Desde el punto de vista de la *morfología narrativa*, los objetos o bienes en disputa y que constituyen el *motivo fundamental de la confrontación*, ofrecen un enorme interés significativo. Resultan ser:

a) *Apoderarse de la imagen del milagroso patrono*. Este grupo temático, que es el predominante, puede recordar los sucesivos robos de la estatua de Marduk, dios supremo de Babilonia; el cautiverio del Arca de la Alianza hebrea; numerosos mitos de la Grecia clásica, como los raptos del fuego por el titán Prometeo, del vellocino de oro por

[2] El desembarco y toma de Adra (Almería) por corsarios argelinos y tunecinos en 1620, y su desalojo por las milicias concejiles de La Alpujarra, es el episodio histórico que se sigue rememorando en las fiestas de la zona, como demostré en mi 1ª comunicación científica, en 1982.

los Argonautas, de Proserpina por Plutón (dios del infierno) y de los rebaños de Gerión por el forzudo Hércules; así como el rapto de la bella Helena por los troyanos y otros cautiverios de doncellas que para Herodoto están en el origen de la Historia europea[3].

b) *La toma del castillo*. Le sigue en número de casos, y suele tratarse del castillo de la propia localidad, que los *héroes* deben recuperar o conquistar, aunque también puede tratarse de una fortaleza genérica. Sus modelos inspiradores pueden ser las tomas de Troya, Jerusalén y Granada. Ya no quedan ejemplos del ciclo de la «defensa ante el asedio enemigo», basado en los cercos de Rodas, Malta y Viena. En cuanto al castillo como símbolo, posee una doble imagen: es la defensa contra los ataques enemigos, la protección militar; pero es también la sede del Poder, propiedad del Señor al que entregar los tributos y que dicta las normas.

c) *Imponer la propia religión*. Aunque es un motivo *subyacente* en todo este conjunto de representaciones, a veces es el único objetivo explícito de la lucha, bien por querer imponer la propia fe (como sucede en gran parte de las Danzas de Conquista americanas, aunque en ellas se expresa como motivo oculto apoderarse de las riquezas y mujeres de los indígenas) o por impedir que el cristiano celebre su fiesta litúrgica en honor del patrono.

d) *Tierras y bienes: el territorio*. Este motivo se puede considerar implícito bajo el símbolo del castillo (terrenos a su alrededor), aunque a veces en los parlamentos se explicita que se combate por las casas y posesiones. La bandera comunitaria, que a veces es el objeto de la batalla, se presenta como su símbolo.

e) *Exigencia de un tributo*. Variante de los dances del Pirineo aragonés conectada con el ciclo temático carolingio, donde se piden «sueldos» o dinero a los *héroes*, sometidos al dominio territorial de los moros. Vestigios de tributos consistentes en la entrega de doncellas.

f) *Rescate de la dama cautiva*. Motivo que ha desaparecido de las representaciones españolas contemporáneas (salvo una aparición de la reina mora Floripez, que la habían raptado siendo cristiana y que regresa a su antigua fe) aunque tuvo enorme importancia en otras épocas. Hoy día sigue siendo el objeto de la batalla en representaciones de Portugal, Perú, Brasil y Croacia.

- Todos ellos se suelen conseguir con ayuda celestial. Así, la manifiesta igualdad de fuerzas entre ambos bandos contendientes se decanta por el que disfruta del apoyo celestial, una especie de "juicio de Dios" que no sólo queda explícito en los parlamentos, sino que a menudo se recalca por la intervención del ángel o santo mediador ante la divinidad. En un nivel imaginario se encuentra el canónico *despojo* o conversión final de los moros que se integran al bando de los *héroes*, cuando en la realidad sufrieron de la intolerancia de los vencedores, quienes no creían en la sinceridad de su con-

[3] Herodoto: *Los nueve libros de la Historia*. Orbis, Barcelona, 1983. Libro I, pp. 11-13. Una curiosa representación fue la de los dominicos de Valencia en 1609 para honrar a su beato Luis Bertrán, con el *rescate de la dama encantada* que unas fieras guardaban en un castillo, escenificándose luego la *Toma de Troya*, en Jenaro Alenda y Mira: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Rivadeneyra, Madrid, 1903: I, 149. San Luis Bertrán murió en 1581.

versión forzosa y terminaron expulsándolos de la Península a comienzos del siglo XVII. De todos modos, las áreas con mayor número de festejos corresponden con las que tenían más población morisca (reino valenciano, territorios entre el Ebro y los Pirineos, reino nazarí de Granada), por lo que existe un vínculo. Podría explicarse por el adoctrinamiento de los moriscos que permanecieron[4].

A menudo se suman explícitamente varios de los *objetivos de la lucha*, llegando a intervenir hasta cinco de ellos en alguna representación.

D. INFLUENCIAS FESTIVAS.

Entre las influencias que provienen desde otros ámbitos o *universos rituales*, se pueden destacar:

a) *Dramas litúrgicos*. De muy antigua tradición ritual son los dramas litúrgicos representados tanto en el interior como en el exterior de los templos, con motivo de la Navidad (el *Officium Pastorum*, con la danza y diálogo de los pastores, a menudo con humor) y la Epifanía (el *Misterio de los Reyes Magos*, que aparecían a caballo y dialogaban, y a veces hasta luchaban con el *rey Herodes* ante su castillo[5]).

b) *Competiciones ecuestres*. Otro emparentado conjunto festivo es el de las competiciones ecuestres, que se pueden remontar a los *juegos troyanos* de los griegos. Los árabes introdujeron en Hispania el «jerid» o *juego de cañas*, que se utilizaban como inofensivas lanzas, donde se enfrentaban cuadrillas de jinetes que trataban de capturar a sus enemigos. Estos juegos, que acreditaban la pericia en el arte de cabalgar, se iniciaban con desafíos mutuos, y desde el siglo XV se extendieron por los reinos cristianos en sustitución de los torneos, a menudo disfrazado un bando como moriscos.

c) *Fastos monárquicos y aristocráticos*. Durante toda la Edad Media, en las cortes peninsulares se celebraban espectacularmente las solemnes «entradas» de dignatarios y sus acontecimientos dichosos, con incontables tomas de castillos o galeras moras, y escaramuzas entre los dos bandos.

d) *Procesiones del Corpus*. A la gran fiesta primaveral religioso-burguesa del Corpus Christi (en la que la sociedad estamental se ofrecía en espectáculo ante sí misma), desde que en el siglo XIV se instituyeran sus coloristas procesiones callejeras, se les fueron incorporando elementos teatrales para ilustrar las creencias del catolicismo, entre los que eran frecuentes las *danzas de moros y cristianos*, con espadas o palos.

---

[4] Y con los que se utilizaría *el teatro misionero*. Fue aplicado desde el inicio de la conquista del Nuevo Mundo por los frailes franciscanos; más tarde, jesuitas y dominicos aprovecharon también los populares espectáculos teatrales para transformarlos en encubiertas prédicas evangélicas, procurando *instruir deleitando*. Y el modelo de las misiones de indios fue el mismo que se llevó a cabo con los moriscos hispánicos, e incluso con cristianos viejos del ámbito rural, alejados de las prácticas ortodoxas. No importaba para ello que se mezclaran personajes del momento con otros del *Quijote*, carolingios o paganos; se iban modificando los parlamentos.

[5] Un combate entre Gaspar y Herodes se efectuaba en las *fiestas de Reyes* de Santa Cristina de Valmadrigal y su comarca (León), hasta 1917. Otras acciones eran que el Ángel cantaba, el Diablo asustaba al niño Jesús y San José trabajaba con sus herramientas, «venga a tirar astillas», según recordaba un informante en 1986.

e) *Soldadescas*. Otra filiación festiva de estos rituales es respecto a las competiciones a las que se entregaban los miembros de las milicias de autodefensa local, en las periódicas reuniones para entrenamiento, revisión de armas y puesta a punto. Felipe II, preocupado por las frecuentes incursiones de navíos berberiscos, había organizado las milicias bajo los cargos jerárquicos de capitán, alférez, sargento y cabo. La revista de las tropas, que ya formalizaran las órdenes militares y los musulmanes de Granada, se llamaba *alarde*, y no dejó de ser practicado por los varones aunque más adelante se disolvieran las milicias, ya que las cofradías y hermandades supervisadas por los clérigos (como es obligatorio desde el concilio de Trento) mantuvieron los mismos cargos, aunque su poder se redujera al de controlar la fiesta, al ritualizarse sus ejercicios militares.

f) *Mascaradas invernales o carnavalescas*. Finalmente, hay otro universo festivo conectado, el *carnavalesco*, que se impone en algunos aspectos de los actuales rituales de conquista. Así, el despliegue de vestimenta, asimilable a los disfraces, que se ha convertido en uno de los distintivos de los *alardes* valencianos, con sus abigarradas comparsas con bandas de música y su sensual ritmo danzístico de desfilar. En los *dances* aragoneses y los *dichos* conquenses se incluyen las mojigangas o sátiras sociales. Incluso en las adustas *relaciones* granadinas, escenas y personajes de matiz bufonesco desalojan al público de la seriedad de los parlamentos. En muchos carnavales peninsulares, aparece el *oso cautivado* por su domador, quizás el más arcaico de los rituales de conquista[6].

E. VALORES SOCIALES.

Una vez establecidas las claves clasificatorias y ubicadas estas fiestas rituales en conexión con otros complejos festivos, pasemos a una breve relación de los valores sociales que pueden aportar:

a) Ofrecer una sana diversión pública[7].

b) Unir a los miembros de la comunidad en torno a un proyecto común.

c) Fomentar la amistad dentro de los grupos de afinidad que constituyen los bandos o *filáes*.

d) Indicar modelos de comportamiento y responsabilidad social.

e) Inculcar sentimientos religiosos y la veneración a los santos patronos.

f) Potenciar la expresividad de los que participan en los actos públicos.

---

[6] Y que representa las luchas entre Verano-Invierno y/o Cultura-Naturaleza. Véase mi ensayo de 1997.

[7] Este sería el gran motivo esgrimido por el reformador ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos en su «Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de España» (1796), cuando alaba «las corridas de caballos, gansos y gallos; las soldadescas y comparsas de moros y cristianos; y otras diversiones generales, que son tanto mas dignas de protección, cuanto mas fáciles y menos exclusivas, y por lo mismo merecen ser arregladas y multiplicadas (...) Acaso cuanto he dicho será oído con escándalo por los que miran estos objetos como frívolos e indignos de la atención de la magistratura. Puede nacer este desdén de otra causa que de inhumanidad o de ignorancia: que de no ver la relación que hay entre las diversiones y la felicidad pública, o de creer mal empleada la autoridad cuando labra el contento de los ciudadanos?», en *Obras Completas de Jovellanos*. B.A.E. t. XLVI. Atlas. Madrid, 1963: 495. Poco después, Jovellanos será perseguido por la Inquisición.

g) Mantener en vigor tradiciones locales.

h) Atraer espectadores foráneos, con lo que aumenta la fama del pueblo y se beneficia su economía.

i) Fortalecer la autoestima, rememorando un pasado victorioso.

Este último punto será el objeto central de este ensayo, la trascendencia en el pasado y presente que este valor cultural de la fiesta presenta. Para ello, situemos nuestras *Fiestas de Moros y Cristianos* dentro de la categoría cultural de las fiestas rituales conmemorativas.

1.- LOS RITUALES CONMEMORATIVOS

Desde una perspectiva popular se suele concebir anímicamente el año como «el tiempo que transcurre entre dos fiestas». Así, las fiestas anuales se integran a una concepción cíclica de la naturaleza y la vida, de la que son uno de sus más destacados exponentes culturales. En palabras del maestro Caro Baroja, al ayudar a los campesinos a marcar el paso del año y las estaciones, «dan un sentido especial a su concepción del mundo: cíclica, inexorable, dentro de la cual se mueven hombres, animales y plantas, e incluso los mismos fenómenos físicos y meteorológicos» [8].

Estas fiestas cíclicas se repiten configuradas de modo bastante rígido, sujetas a una reglamentación que puede servir para su control por parte de una ideología y un poder, que buscan legitimarse al presentarse como los depositarios o conservadores del establecido ritual [9].

Ahora bien, la cultura se puede concebir como un *sistema simbólico*, o sea, un conjunto estructurado de acciones expresivas, que se manifiestan como símbolos para trasmitir colectivamente creencias, valores y pautas de conducta [10]. Quien no las comparta, será marginado.

Si consideramos los rituales públicos como forma institucionalizada de la acción simbólica, no se les puede dejar al margen de la realidad social, dado que el sentido de los símbolos «guarda relación con lo que ese símbolo hace y con lo que con él se hace, por quiénes y para quiénes», tal como dice Turner[11], interesado por desvelar el discurso de la auto-reflexión comunitaria que percibe en los rituales entendidos como *sistema en evolución*, o sea, sujeto a modificación.

Entre los mecanismos de trasmisión simbólica, destacan por su eficacia comunicativa los rituales comunitarios de tipo conmemorativo o de recuerdo de episodios del pasado común, muy a menudo entrelazados con la liturgia, ya que se suele atribuir a los poderes sobrenaturales de la religión dominante la satisfactoria resolución de los graves problemas que afectan a la colectividad. Así, a determinados santos se agrade-

[8] Julio Caro Baroja: *Ensayos sobre la cultura popular española*, Dosbe, Madrid. 1979: 61.

[9] Para ampliar la teorización sobre los rituales, es muy valioso el estudio colectivo *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*, dirigido por los antropólogos José Luis García y Honorio Velasco, y publicado por la Dir. Gral. de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura. Madrid. 1991.

[10] Así se considera en la antropología actual desde las aportaciones de Turner, Leach, Geertz y Tambiah.

[11] Víctor Turner: *La selva de los símbolos*, Alianza, Madrid. 1980: 51.

ce haber acabado con epidemias y plagas, por lo que han sido elegidos como patronos o protectores, y se les rinde especial culto. Con un componente más profano se tienen los aniversarios de fundaciones de ciudades, victoriosas batallas y otros sucesos a los que se ha cargado de gran significación social. En este tipo de *celebraciones* debemos tener en cuenta, según Manning: «su significado como texto socio-cultural, su rol en los procesos sociopolíticos y sus complejas relaciones respecto a la modernidad y la jerarquía»[12]. A lo que se puede añadir su crucial papel en el mantenimiento de los vínculos sociales ya establecidos.

Respecto a la llamada memoria colectiva, es la de un grupo social que funciona organizadamente como un «sistema de relaciones entre individuos»[13], que confluyen en determinar un *pasado oficial*, o en términos actuales, *políticamente correcto*. Y ya se sabe que la historia la escriben los vencedores. Tenemos como ejemplo varias de las conmemoraciones actuales: mientras que en España son siempre españoles los héroes que vencen a sus enemigos, en México hay danzas de conquista que terminan con Cortés prisionero de Moctezuma, y en Holanda se recuerdan victorias de los sublevados contra las tropas imperiales de Felipe II [14].

Aportadas ya unas básicas coordenadas teóricas, procedamos al estudio de este complejo festivo «épico-étnico-religioso-histórico».

2.- LAS CONMEMORACIONES DE CONQUISTA

Dentro del vasto campo de los rituales conmemorativos, nos vamos a centrar en los de *la conquista de la propia localidad*[15]. En esencia, se los puede dividir en dos grandes bloques: conquistas históricas y legendarias, aunque de hecho el modo de celebrarse ambas sea similar.

- *Las conquistas históricas*: en España, de modo mayoritario lo que se recuerda es la toma de la propia localidad por los héroes cristianos, que han disfrutado de la ayuda celestial. En los últimos años se está produciendo el fenómeno de eliminar esta intervención milagrosa, y reflejar los hechos con un sentido profano. Puede tratarse de Fiestas de Moros y Cristianos, como sucede en la alicantina Campo de Mirra con su recuerdo del *Tratado de Almizrra* que dio fin a su conquista en 1244, o en Murcia capital, que refleja la capitulación pacífica de la ciudad. Pero también se está ampliando el campo de los bandos enfrentados[16], como la lucha entre Romanos y Cartagineses o el desembarco de tropas inglesas.

En cuanto a América, se conserva desde el siglo XVI un género propio de rituales conmemorativos de la llegada de los españoles y la derrota y conversión de los nativos:

[12] F. E. Manning: *The Celebration of Society*, Bowling Green Univ., W. Ontario, 1983: 7.

[13] Según R. Bastide, citado por Nathan Wachtel, en su introducción a *Between memory and history*: Harwood Acad. Pub., Suiza, 1990: 9.

[14] En la *danza de la pluma* de varios pueblos de Oaxaca, y en Brielle y Leiden respectivamente.

[15] Amplío ésto en mi artículo «Rituales de conquista: un estudio comparativo», *Demófilo*, 1996:111-124.

[16] Hace años desaparecieron como enemigos los portugueses, que consta formaban parte de una lucha ritual en la zamorana Lobeznos.

son las *Danzas* o *Bailes de la conquista*, que sirven de recuerdo de cómo sucedió la tragedia que se abatió sobre las culturas indígenas. Son tres las áreas de extensión de estas representaciones, que corresponden a los poderosos imperios de la época: el azteca, el quiché y el inca. Aunque se introduzcan algunas distorsiones históricas, en general siguen bastante fielmente el desarrollo de los acontecimientos, no lamentándose recordar una derrota, puesto que unos tres siglos más tarde la vengaron al expulsar al imperio español y conseguir la independencia. Respecto a la religión, adoptaron el cristianismo vencedor, pero incorporándolo de modo sincrético a sus antiguas creencias, que no nunca llegaron a abandonar.

- *Las conquistas legendarias:* en España, suele tratarse de luchas entre Moros y Cristianos, incluso en territorios como el gallego, el vasco y los pirenaicos donde los musulmanes no llegaron a aposentarse. Aunque algunos protagonistas sean personajes históricos (Carlomagno, Fernando el Católico, Carlos V), se les suelen atribuir acciones inexactas (como que Felipe II sea hecho prisionero por los moriscos sublevados en la Alpujarra[17]). En muchos casos no se pretende dar coherencia a los hechos rememorados, como sucede en Aragón con los turcos que llegan portentosamente al pueblo en busca de la imagen milagrosa del santo patrono, del que tantos prodigios han oído contar, cuando es sabido que los musulmanes rechazan el culto a las imágenes.

Mayor distanciamiento aún respecto al pasado se tiene en las representaciones rituales de conquista entre Moros y Cristianos en tierras americanas. Allí no extraña que se escenifique un desembarco turco en Yucatán; que se coloque al frente de las huestes moras a Caín, Pilatos, Nerón o Tiberio; o que el Apóstol Santiago sea capturado y muerto.

En resumen, para España tenemos un esquema festivo que suele presentar la llegada de unos invasores moros, que se apoderan del castillo y la imagen del patrono, para ser derrotados a continuación. En la teatralización de los hechos se comprimen varios siglos en una jornada, simplificando la historia, ya que los finalmente vencidos fueron hispanomusulmanes nativos, y los conquistadores, procedentes de otros territorios, eran castellano-navarro-aragoneses, muy diferentes a los hispanogodos que habían sido dominados por los árabes.

Para investigar este complejo tema desde la antropología cultural se necesitará un método comparativo histórico-formal y estructural, que siguiendo a Caro Baroja tenga en cuenta «la actualización y la tendencia a que un relato dado, conocido desde una época remota y creado para ilustrar probablemente una acción determinada, sirva en otras»[18].

- Se podría hablar pues, de la readaptación de un arcaico ritual festivo de *lucha entre dos bandos* para celebrar sucesos reales, más o menos modificados?

Acudamos a buscar cuáles pudieron ser los modelos distintos en el espacio, el tiempo y cada sociedad, que se han ido sucediendo o superponiendo hasta llegar a confi-

[17] Ocurre en la representación granadina de Atalbéitar.

[18] J. Caro Baroja, op. cit.: 115.

gurar las actuales representaciones rituales de conquista de la propia localidad entre Moros y Cristianos.

3. MODELOS HISTÓRICOS DE CRUZADAS

Se podría señalar una fecha clave para marcar el inicio del tema dramático de la *conquista cristiana de una localidad ibérica en poder de los musulmanes*: en el año 1063, cuando se aplica la reforma eclesiástica occidental y su separación de la iglesia oriental, el papa Alejandro II proclama la que sería primera de las *cruzadas*, concediendo indulgencia plenaria a quienes participaran en la conquista a los musulmanes aragoneses de la plaza fuerte de Barbastro. Así sucedió, consiguiendo las tropas de cristianos francos e hispanos, dirigidas por el duque de Aquitania, un rico botín, que incluía numerosos esclavos[19]. Poco después, en 1071 las tribus turcas selyúcidas se apoderan de Jerusalén, y el Papado propone una «guerra santa contra el infiel», para ayudar al imperio bizantino y rescatar el Santo Sepulcro, siendo aprobada la *Cruzada de Tierra Santa* en el Concilio de Clermont (1095). El ejército feudal de los cruzados europeos conquistará Jerusalén en 1099.

Durante los siglos XI y XII también suceden otros hechos a tener en cuenta: la reforma cluniacense, que impone la liturgia romana en las iglesias hispánicas, que así se unifican; la creación de las órdenes militares peninsulares (Calatrava, Santiago, Alcántara); la difusión de los cantares de gesta, especialmente a través del Camino de Santiago; la actividad de los juglares en los nuevos núcleos urbanos, en los que se desarrollan ferias y fiestas. Por entonces, cuando una nueva *cruzada* había tomado Tortosa, consta la primera referencia a una danza «de moros y cristianos que figuraban un reñido combate»[20], en la Lérida recién conquistada por el conde de Barcelona y príncipe-consorte de Aragón, Ramón Berenguer IV, con motivo de las fiestas por su boda realizadas hacia 1150, con asistencia de muchos «juglares y juglaresas».

---

[19] Jacques Le Goff: *La baja Edad Media*. Siglo XXI, Madrid. 1971: 123. La toma de Barbastro fue efímera, ya que a los dos años la reconquistó el rey de Zaragoza Abu Yafar al-Muqtadir. Sobre la participación de los francos, J. Bédier: *Les legendes epiques*. París. 1929: III, 369. En este siglo, la gran abadía de Cluny solía enrolar caballeros borgoñones y lanzarlos contra los infieles.

[20] Este dato es indirecto, y lo aporta Mariano Soriano en su *Historia de la música española*. Madrid-Barcelona. 1855: I, 125, citando un manuscrito de J. Teixidor. En cuanto a Ramón Berenguer IV y último conde de Barcelona, había tomado el hábito de la Orden del Temple; apoyado a su hermano heredero de la Provenza; intervenido en la conquista de Almería, junto con tropas de genoveses, francos, navarros, leoneses, gallegos y castellanos; obtenido que el Papa convocara una *cruzada* para liberar Tortosa, a la que acudieron gran número de guerreros del Mediodía francés, y la tomaron en 1148; al año siguiente, con ayuda de los caballeros del Temple, tomó Lérida, con lo que finalizaba la conquista de Cataluña. En esta ciudad repoblada por gente de Barcelona, Pallars y Ribargoza, al cumplir 15 años la princesa Petronila de Aragón, tuvo lugar una suntuosa boda, naciendo al año siguiente un varón con el que se iniciaría la dinastía catalana de los reyes de Aragón (Luis G. de Valdeavellano: *Historia de España*, 1955: V, 406-452).

En 1238 Jaime I el Conquistador toma Valencia, con la ayuda del arzobispo de Narbona y concesión de Bula de Cruzada, repoblándola con leridanos[21]. Poco después, en 1244, la Cristiandad perderá de nuevo Jerusalén (que permanecería en poder de los musulmanes hasta el siglo XX). A finales del siglo XIII, los cortesanos aragoneses de Jaime II festejaron su santo, vestidos unos de moros y otros de cristianos luchando por apoderarse de un castillo, hasta que apareció sobre un caballo blanco Santiago, siendo vencidos los moros que pidieron el bautismo, terminando la fiesta con «gran divertimento de baile entre los cristianos y convertidos moros al son de los instrumentos de guerra»[22]. Aquí se ofrece un modelo festivo muy similar al actualmente extendido por tierras hispánicas, unidos los aspectos bélicos, religiosos y lúdicos.

En 1463, en la corte de Jaén del condestable Miguel L. de Yranzo, se efectúan las muy conocidas *burlas moriscas*, con una embajada, un juego de cañas y un irrisorio Mahoma que termina bautizado[23]; personaje y retos similares todavía se seguían representando en nuestros días en la Alpujarra granadina y el estado mexicano de Guerrero.

Tras la rendición de Granada a los Reyes Católicos (que pronto incumplieron lo firmado en las capitulaciones), el cardenal Cisneros, buscando el fin del Islam y la reconquista de Jerusalén, parte en la que se puede considerar última de las auténticas *cruzadas*. Tras desembarcar en África en 1509, se cuenta que «en plena batalla (...) cientos de cuervos caen sobre los musulmanes, cegándoles con sus alas y sacándoles los ojos con los picos (...) Debido a la ferviente oración del Cardenal, el sol se ha detenido cuatro horas enteras en el cielo»[24], prodigios que le permiten aniquilar al enemigo, al igual que se cuenta había sucedido en otras batallas contra los *moros*[25]. Las huestes toledanas consiguen tomar Orán (siendo «tantos los cautivos del saqueo que se vendía un esclavo por cuatro monedas de oro»[26]) y Argel (1510), pero esta expansión nortea-

---

[21] Jerónimo de Zurita: *Anales de Aragón* (1562-1580), reed. CSIC, Zaragoza, 1967: I, 525; y Lucio M. Sículo: *Crónica d'Aragón* (1524), reed. El Albir, Barcelona, 1974: III, fol. 32.

[22] El costumbrista Basilio S. Castellanos en 1849 afirma haberlo leído en un sermón predicado en 1610 en el Pilar de Zaragoza por don Justo Armengol. Citado por Julio Caro Baroja: *Las formas complejas de la vida religiosa*. Akal, Madrid, 1978: 419.

[23] Se trata del más antiguo de los parlamentos conservados, en la coetánea y anónima crónica *Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, ed. J. Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940: 100. El autor de esta crónica puede haber sido Fernando de Berrio, regidor de Jaén y mano derecha del condestable, del que consta que a menudo estaba «inventado e buscando placeres» (cap. XXXVII).

[24] Según relaciones de la época, citadas por Ramón Caba: *Acerca de algunas particularidades de las comunidades de Castilla, tal vez relacionadas con el supuesto acaecer terreno del milenio igualitario*, Editora Nacional, Madrid, 1975: 84-85.

[25] Se dice que Carlomagno consiguió que N^a S^a le concediese «parar el sol, retrasar la noche» para vencer en Roncesvalles (*Cantar de Roldán*: CLXXIX), igual que le sucedió al rey Fernando III el Santo en Sierra Morena en 1239, y en acción de gracias edificó el monasterio de Tudía (P. Antonio de Quintanadueñas, S.J.: *Santos de la ciudad de Sevilla ...*. Sevilla, 1637: 192), que se otorgó a la Orden de Calatrava. Está constatado un eclipse de sol en dicho año, que fue entendido por un mal presagio por los hispano-musulmanes, capitulando los de Morón, Marchena y Écija (J.Reglá, A. Ubieto et al.: *Introducción a la Historia de España*, Teide, Barcelona, 1967 (4ª): 208).

[26] P. Antonio de Quintanadueñas, S.J.: *Santos de la Imperial ciudad de Toledo ...*, Madrid, 1651: 493. En su época se seguía conmemorando esta conquista con una procesión anual a la Capilla Mozárabe levantada por el mismo Cardenal Cisneros.

fricana concluiría con la derrota de Gelves (1511). En cuanto a Argel, se pierde en 1516. Más tarde, Carlos V emprenderá una campaña africana contra Barbarroja, tomando Túnez en 1535.

Con el acceso al trono hispánico de la Casa de Austria, se adopta el modelo aragonés de fiestas de Moros y Cristianos, y éstas se convierten en los festejos más populares por todos los confines del imperio. En 1568 en Alcoy, para festejar a su patrono San Jorge, participan «tiradores de arcabuz y ballesta»[27], y de esta especie de *soldadesca* pueden derivar las famosas fiestas alcoyanas, que ya se mencionan en 1668.

Respecto al impulso monárquico a estos festejos, tendríamos una prueba en la celebración de la victoria naval de Lepanto (7-X-1571) conseguida por Felipe II en alianza con el Papado y Venecia para frenar los ataques turcos en el Mediterráneo. A fines de ese año se comunica al Nuevo Mundo este fasto suceso, que casi coincide con «el feliz parto de la reina». Al recibirse la noticia en el reino de Galicia de la Nueva España, el cabildo-justicia de su capital, Guadalaxara, cumplen con el mandato del rey, y le escriben en respuesta que: «por las tales nuevas esta ciudad haya las fiestas y alegrías que en tal caso se requiere y V. M. manda (por lo que) nombráronse capitanes para la gente de a caballo, una capitanía de Turcos y otra de Cristianos. Armóse un castillo en la plaza desta dicha ciudad (muy) vistoso y lucido, con muchas torres y almenas (...) comenzaron las dichas capitanías (...) uno a uno y dos a dos con desafío (y) acabada esta escaramuza comenzó la infantería cristiana a desafiar la de los Turcos que estaban en el dicho castillo (que) se combatió con mucha artillería de dentro y fuera y tan bien ordenada que parecía ser más de veras que de burlas (y) acabado el dicho combate y rendidos los Turcos fueron presos y llevados ante vuestros oidores (que representaban) Vuestra Real Persona»[28]. No me ha sido posible hallar la carta en la que Felipe II informa de los acontecimientos, pero a tenor de la respuesta en la que el cabildo de Guadalaxara relata con prolijidad los festejos realizados, si no respondían a sugerencias reales, al menos debieron llevarles a suponer que eran el tipo de «alegrías» que mejor podían agradar al monarca. De hecho, en la valenciana Utiel, en sus alegrías públicas por la victoria de Lepanto, la escuadra «amenizó los festejos simulando un combate entre turcos y cristianos»[29]. Para que se aprecie la variedad de expresiones festivas de este tipo existentes por entonces, ese mismo año de 1571, en la Guadalajara castellana se representó en el Corpus una danza que recordaba los recientes sucesos de la Guerra de Granada (1569): se trataba de: «una danza de cuatro soldados cristianos y cuatro moros significando el combatimiento de las Alpujarras»[30].

---

[27] Joan Amadés: *Las danzas de moros y cristianos*. Diputación de Valencia. 1966: 96.

[28] Robert Ricard: «Otra contribución al estudio de las fiestas de 'Moros y Cristianos'». *Miscellanea Paul Rivet*, Univ. Autónoma. México. 1958: 873-4. La carta, fechada el 23-XII-1572, se guarda en el Archivo General de Indias (Sevilla), y fue encontrada por el Dr. Chevalier.

[29] Fermín Pardo: «Las relaciones (Moros y Cristianos) en el Campo de Requena-Utiel». *II Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos*. Ontenient. 1985: 267.

[30] Aurelio García López: «Representaciones teatrales en la provincia de Guadalajara», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, núm. 18 (1991-2ª):104.

Por entonces triunfaba el teatro en España, con la representación en los corrales de comedias de obras a menudo picantes, lo que levantó la ira de un sector del clero. Así, el franciscano fray Juan de Pineda ataca en 1581 a los comediantes profesionales, «mercenarios dispuestos a representar cualquier clase de obra», moral o no, pero se preocupa de poner aparte a los aficionados piadosos «porque los que por pasatiempo representan en sus pueblos, como se usa en las fiestas del Corpus Christi, no son aquí condenados» [31].

Esta posición doctrinal tuvo mucha fuerza, y aunque no consiguieran prohibir a los actores profesionales, sí se favorecieron los espectáculos teatrales semilitúrgicos en los pueblos, como consta por las actas municipales sucedió en Vera (Almería) en 1588, cuando «sus mercedes acordaron que se hagan fiestas por esta ciudad el día de San Cleofás (...) que fue cuando fue cercada esta ciudad por los moros, enemigos de nuestra santa fe católica (y se celebre con un toro, juego de cañas) y que haya Moros y Cristianos por la mañana de dicho día»[32]. Aquí no se especifica si la función contenía diálogos, pero sí constan en la fiesta patronal de Tarragona en honor de Santa Tecla en 1633, cuando la cofradía de labradores ofreció un *dance de los caballos* en apariencia de centauros. Había «razonamientos» entre los peones turcos y su Sultán, y los caballeros cristianos con su emperador: «Entre dichas y respuestas llegan por último a las manos y se embisten en lanza, broquel en mano. Lleva este dance un niño en traje de ángel, con su estoque desnudo, que suele decir una Loa según el asunto de la fiesta»[33] y que luego entrega su estoque al emperador, se supone que para que obtenga la victoria sobre las huestes turcas. Ya van documentándose las representaciones rituales de conquista integradas a los actos de las fiestas patronales. Y en la granadina Orce, su fiesta patronal de San Antonio en 1639 contó con representación de moros y cristianos con «capitán, alférez, sargento y tres cabos», y al año siguiente se relacionan los gastos habidos en «pólvora (y) la comedia»[34].

Ya tenemos formalizado un modelo festivo, que al integrarse dentro de los rituales conmemorativos se ha conservado casi sin cambios.

4.- SISTEMA DE CONTRINCANTES EN DESAFÍO

Vamos a centrarnos ahora en uno de los componentes básicos de las representaciones de Moros y Cristianos: los *parlamentos*, cuyo aspecto más atractivo para los espectadores son los vibrantes *retos* que se lanzan entre ambos bandos. Aquí confluyen la espectacularidad del teatro y el vigor literario, al servicio de la expresividad de

[31] En su libro *Agricultura Christiana*, publicada en Salamanca en 1589, citado por Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles*. Gredos, Madrid, 1964: 203.

[32] Juan A. Grima: «Estudio preliminar». *La fiesta de Moros y Cristianos en la villa de Carboneras*. Instit. de Est. Almerienses, Almería, 1993: XXII.

[33] J. Amadés, op. cit.: 102.

[34] Dato inédito que encontré en el *Libro de la Hermandad de San Antonio de Padua*, en el arch. parroquial. En esta villa se siguen representando moros y cristianos, aunque su fecha se ha trasladado a las fiestas de San Antón y San Sebastián, a mediados de enero.

los actores (que siempre son masculinos). En nuestros días, especialmente en el área valenciana, gusta que los poetas locales elaboren nuevos textos, que se integran como eslabones de una tradición literaria que en los siglos XIX y XX solía recaer en párrocos y maestros que refundían textos anteriores, adaptándolos a su localidad y su patrono. Lo épico-religioso contaba con varios modelos dramáticos de honda raigambre, que si retrocedemos a siglos anteriores, podríamos elaborar la siguiente cadena evolutiva:

a) *Las comedias* para corrales y *los autos sacramentales* del Siglo de Oro, entre los que floreció el subgénero teatral de Moros y Cristianos, con aportaciones de autores como Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Cubillo de Aragón, Felipe Godínez, Mira de Amezcua, Pedro Rosete, Calderón de la Barca y, especialmente, Lope de Vega, quien escribió varias comedias, con emotivos retos como el que pone en la boca del gigante moro Tarfe, en su obra *El cerco de Santa Fe*, publicada en 1604[35]:

«A todos desafío, / pobres, ricos, chicos, grandes
Salga Fernando el rey vuestro / ... / que armados a tres y cuatro
y al mundo, si el mundo sale, / Tarfe reta y desafía
de villanos y cobardes ! / ... /
Aquí, desde el alba espero, / hasta las tres de la tarde!»

b) *El romancero viejo castellano*, con vibrantes episodios que incluyen innumerables retos heroicos, que deleitaron al pueblo durante siglos, desde el pronunciado por Diego Ordóñez (en el *Cantar del rey don Sancho*, conocido en el siglo XIII pero que puede ser bastante anterior):

«Yo os reto los zamoranos, / por traidores fementidos!
Reto a mancebos y viejos, / reto a mujeres y niños,
reto también a los muertos / y a los que aún no son nacidos»,

hasta los de la *Toma de Antequera* (1410). A partir de la rebelión de los moriscos granadinos se imprimen y difunden los romances que exaltan a los caballeros moros y los que recuerdan épicos lances de la conquista de Granada, como el del duelo entre el gigante moro Tarfe y el gentil Garcilaso[36], publicado por Lucas Rodríguez en 1579 y que parece haber servido de modelo para el anteriormente citado de Lope de Vega:

«Cuál será aquél caballero / en valor aventajado
que por ensalzar su honra / se salga conmigo al campo?
Salga uno, salgan dos, / salgan tres o salgan cuatro
/ ... / Salga el mismo rey Fernando ...»

[35] Y posiblemente representada en la misma Granada unos años antes, con ocasión de su visita personal.

[36] Una curiosa transformación de la pareja contrincante se tiene en Huamantanga (Perú), en su «Lucha del Inca Garcilaso y el Moro Tarfe».

c) *Los cantares de gesta carolingios*, que han gozado de gran popularidad. Su punto de partida parece ser la *Chanson de Roland*, compuesta en el siglo XI por franceses (posiblemente monjes de Cluny que imitaban a los juglares), relacionada con Compostela y las cruzadas, y que contiene embajadas, desembarcos, súplicas a Dios, aparición del arcángel Gabriel para ayudar a Carlomagno a vencer en su duelo con el Emir de Babilonia, gran combate, conquista de Zaragoza, bautismo de los paganos y cautiverio de la reina sarracena, que termina convirtiéndose[37]. En esta epopeya mítica se encuentra el germen narrativo de las representaciones hispánicas de Moros y Cristianos. En torno a esta *canción* se fue aglutinando un complejo dramático, con la *Crónica del arzobispo Turpin* (mediados del siglo XII) y el poema épico *Fierabrás* (fines del XII), que junto con el hispánico *Cantar de Roncesvalles* (comienzos del XIII) constituirían un *ciclo carolingio* que culminaría con la impresión en libro de *Carlomagno y los Doce Pares* (1478[38]), con su traducción al castellano en 1525, que incluía un prolijo desafío entre el conde Oliveros y el blasfemo gigante Fierabrás. A partir de él surgieron romances de ciegos publicados en pliegos de cordel[39], que siguen siendo declamados en fiestas rituales americanas, especialmente en Guatemala, donde se conocen como *baile de moros*[40]. Como ejemplo de este reto, tenemos allí el de Ciudad Vieja:

Fierabrás: «Ahora es tiempo, / que salgamos a la pelea
con solo caballero moro / y si tú no sales a batalla,
envía dos, tres o cuatro / de los mejores de tus varones
que un hombre solo / espera la batalla / ... /
Ea! cristianos menguados / sin valor y sin vergüenza
no hay quien se atreva a mí?».

En la comarca leonesa de la Cabrera, el día del Corpus de 1948 se representó por última vez la *Danza de Carlomagno*, que se iniciaba con el anuncio de «la más reñida batalla / y los más recios encuentros que ha habido entre espada y lanza, / mano a mano y cuerpo a cuerpo», y contenía el siguiente reto:

Oliveros: «que con la ayuda de Dios, / dentro de muy poco tiempo
te he de llevar maniatado / a mi señor y mi dueño».

---

[37] Resumido de la traducción de Martín de Riquer del manuscrito de Oxford: *El cantar de Roldán*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (5ª ed.).

[38] Impreso «antes que ningún libro de caballería», según Marcelino Menéndez y Pelayo era «todavía a estas fechas popularísimo entre el vulgo de las aldeas y los campos, así en España como en Francia» (en B.A.E. núm. 157: LXVII).

[39] Gran divulgación tuvo el de Juan J. López titulado: *Carlomagno y los Doce Pares de Francia, que contienen: el desafío de Oliveros y Fierabrás, los amores de Floripes y Guí de Borgoña, con otras muchas aventuras, amores y guerras*, recitado en varias ocasiones desde el siglo XVIII.

[40] Véase a Ítalo Morales: *La persistencia de la tradición carolingia en Guatemala y Centroamérica*, Minist. de Cultura, Guatemala, 1988. También se conservan parlamentos parecidos en México y Perú.

Fierabrás: «Ve y díle a Carlomagno / que tengo por menosprecio
el emplear en tí mis armas; / eres muy niño y pequeño»[41].

En fiestas de Aragón, Carlomagno aparece como general de la flota de Lepanto, mientras que en América se le conoce como Rey de Castilla. Aunque el Carlomagno auténtico «pasó la mayor parte de su vida combatiendo a los sajones, y sólo una campaña de tres meses contra los musulmanes, se convirtió en héroe de una Cruzada perpetua (ya que) los autores de los cantares de gesta simplemente han proyectado hacia el pasado carolingio las ideas y sentimientos de su tiempo», según Bédier[42].

d) *El bíblico duelo entre David y Goliat,* donde el pastorcillo, con el beneplácito divino, vence al «gigante de hierro» y se casa con la princesa. Este reto tiene como momento central el siguiente diálogo[43]:

Goliath: «Te has creído que soy un perro,
para venir contra mí con un cayado?
Ven a mí, que yo daré tus carnes
a las aves del cielo y a las bestias del campo.»
David: «Tú vienes contra mí con espada, lanza y venablo,
pero yo voy contra tí en nombre de Yahvé de los ejércitos
el Dios de los ejércitos de Israel, a quien tú has desafiado.
Hoy te entregará Yahvé en mis manos,
te mataré, te cortaré la cabeza,
y hoy mismo daré tu cadáver
y los cadáveres de los ejércitos filisteos
a las aves del cielo y a las bestias de la tierra».

* De los textos anteriores, podríamos establecer una conexión entre:

General Cristiano	-	General Moro
Mozo Garcilaso	-	Gigante Tarfe
Conde Oliveros	-	Gigante Fierabrás
Pastor David	-	Gigante Goliat

Por su densidad simbólica, merece que profundicemos en la última de las parejas rivales[44], rastreando su aparición en las fiestas ibéricas:

1391: En Barcelona, entre los 'entremeses' de su procesión del Corpus, figuraban *David y Goliat,* que es probable representase su bíblico duelo[45].

---

[41] Texto recogido en La Baña por Concha Casado: «La Danza de Carlomagno». *RDTP* n. XLVI. 1991:309-348.

[42] Joseph Bédier: *Les legendes epiques.* París. 1929; IV. 401. «En las cerca de treinta novelas que forman el ciclo de Carlomagno, sólo se incluyen once contemporáneas auténticas» (p. 399).

[43] *I Libro de Samuel:* 17, 43-46. Escrito hacia finales del siglo IX a.C.

[44] Habiendo sido pastor el rey David, de algún modo se convirtió en el héroe o patrono de los pastores.

[45] Fernando Lázaro Carreter: *Teatro Medieval.* Madrid. Castalia. 1976 (4ª ed.): 49.

1622: En Segovia para la fiesta del Corpus se encarga una «danza de la historia del rey Saúl y gigante Golías de once personas que han de ir todo vestidos (del siguiente modo:) el gigante armado de punta en blanco (y) los judíos con sus máscaras y turbantes con plumas y sus rodelas y espadas (y) el rey ha de llevar corona dorada, barba larga y cabellera (y) el rey David vestido de pastor y la reina ha de salir vestida con basquiña de tafetán muy bien aderezada (...) y han de hacer su entrada y danzar»[46].

1622: En Toledo, para festejar las canonizaciones de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, los jesuitas representaron la *Comedia de Nt. St. P. Ignacio* que «fingió una alegoría de la Sagrada Escritura (con el) desafío del Gigante Golías y la destreza del Patriarca David entretejida con la vida del Santo Ignacio». Golías simbolizaba a «Lutero desafiando a la Iglesia (...) Saúl pregonó que quien se enfrentase al gigante obtendría a su hija Merob, la Gloria de Dios (...) La Virgen María (un niño ricamente vestido) le apareció y ciñó el cinto con la castidad y pureza, (y el santo) salió con báculo (obediencia al Sumo Pontífice) y cinco piedras (los cinco votos), tuvo un grande coloquio con el Gigante (...) le derribó (y) le cortó la cabeza al gigante de la heregía (y la colocó sobre) una pica alta»[47].

Siglo XX: Dueñas (Palencia), en diferentes períodos se representa la *Danza de David y Golía*, con diálogos y paloteado, unida a otra de moros y cristianos[48].

- Diaramba (Nicaragua), en la fiesta de San Sebastián se representaba la obra *El Gigante*, con un texto de 1931 que contenía el siguiente reto entre el Jigante Viejo o Goliat y el rey Davis:

Viejo: «No sabes que si (...) te cogiere con el dedito,
ese cuerpo marcilento le sepultara
hasta las profundas que van a salir al otro mundo?»
Davís: «Bestia maldita, fiera horrenda, aquí no hay que aguardar
y esto que quiero tirar, que vaya en el nombre de Dios»[49].

- Lejamaní (Honduras), en la fiesta de la Inmaculada Concepción hasta 1984 se representaba el *Baile drama del Gigante Goliat*, con los bandos de los filisteos (moros) y los israelitas (cristianos), y el reto:

Goliat: «Que piensas soy algún perro / que te presentas con palo?
Ven acá, emprende la guerra / Daré tu cuerpo a las aves
y a los lobos de la tierra».

---

[46] Se pagarían 400 reales. Docum. de protocolo notarial encontrado por Jean-Louis Flecniakoska: «Les fêtes du Corpus a Ségovie», *Bouletin Hispanique* vol. 56-3, 1954:242.

[47] Un devoto de la Compañía: *Brere relación de las fiestas que se hicieron en la Ciudad de Toledo a las canonizaciones de (...) el 23 de julio de 1622*. Toledo, 1622.

[48] Joaquín Díaz: «Castilla y León», en *Tradición y Danza en España*. CEAC-Comun. de Madrid. 1992: 192. En Cigales (Valladolid) había otra *Danza de David y Goliat* que desapareció en 1925.

[49] Pablo A. Cuadra y Fco. Pérez Estrada: *Muestrario del folklore nicaragüense*. Banco de América. Managua. 1978. El texto también se representaba en pueblos de Masaya y Carazo, y en la misma Managua consta se hacía (junto con los *Moros y Cristianos)* hasta inicios del siglo XX en su fiesta patronal de Santiago Apóstol..

David: «Tú vienes con espada y danza / porque tu presencia asombres
Yo voy a tí en nombre / del Señor de los ejércitos»[50].

- Finalmente, entre los mayas mexicanos, en 1947 se estudió un *Baile de los Gigantes* donde se manifestaba el sincretismo religioso, ya que aunque el nombre de los personajes precortesianos «ha sido cambiado por otro cristiano, el fondo ha conservado todo su sabor vernáculo con la única diferencia que la épica lucha entre Junhpú y Hun Camé se ha convertido en el singular combate entre David y Goliat, denominados, respectivamente, *Garite* y *Gigante Golillo*», encontrándose el motivo de la representación en los mitos del *Popol Vuh*[51].

* Buscando más remotos precedentes para este tipo de desafío y duelo, podríamos aportar:

a) Incontables desafíos aparecen en la *Ilíada*, entre los guerreros griegos y troyanos. Por otro lado, en el otro gran poema épico de Homero, la *Odisea*, varios cantos comienzan: «Cuando apareció la hija de la mañana, la Aurora de rosáceos dedos...», que sin duda inspiró al autor del famoso *Coloquio entre un Moro y un Cristiano sobre la virginidad de María*, que debe ser la obra de teatro más veces representada en España[52], y que se inicia así: «Antes que salga la Aurora / coronada de jacintos...»

b) El más antiguo que conozco se halla en el *Poema de la Creación* que se recitaba ritualmente en la Fiesta de Año Nuevo en Babilonia. Consta su existencia ya en tiempos de la 1ª dinastía babilónica (antes del siglo XVII a.C.), inspirado en un modelo sumerio anterior[53]. Aquí, el héroe divino Marduk, dios protector de Babilonia, reta así a su contrincante Tiamat, el océano o principio femenino:

« Contra An'sar, rey de los dioses, tú procuras el mal;
contra los dioses, mis padres, has confirmado tu maldad.
Que sea equipado tu ejército, y ciñe tus armas!
Ponte en pie, para que tú y yo choquemos en combate individual!».

Al igual que los indígenas mayas incorporaron a su baile ritual unos personajes impuestos por los conquistadores, ¿no podría haber sucedido algo parecido con rituales de conquista ibéricos?

Para ello, habrá que entrar en nuestra mitología, recordando antes lo que en el siglo I de nuestra era se contaba sobre los celtíberos: «Es su costumbre, cuando están formados para la batalla, salir de la formación para desafiar al más valeroso de sus

[50] Mario Ardón Mejía: «Moros y Cristianos en Honduras». *Mesoamérica* núm. 11. 1986:190-1.
[51] Según Rafael Girard, citado por José Cid y Dolores Martí: *Teatro indoamericano colonial*. Aguilar, Madrid, 1970: 39.
[52] Este dramilla épico-teológico que explica el misterio de la Inmaculada Concepción, a fines del siglo XX todavía se representaba en fiestas rituales de Palencia, León, Teruel, Alicante, Castellón, Jaén y Granada.
[53] *Poema babilónico de la creación*, ed. F. L. Peinado y M. G. Cordero. Editora Nacional, Madrid. 1981:117.

enemigos a un combate individual, blandiendo las armas para atemorizar a los adversarios»[54].

5.- EN EL TERRENO DE LOS MITOS

Pocos mitos hay tan extendidos en el tiempo y el espacio, readaptado por las diversas civilizaciones, como el de la primigenia victoria de las potencias del Bien sobre las del Mal. Aquí nos reduciremos a los que mayor influencia han tenido sobre nuestra cultura.

En el anterior poema mesopotámico, el combate se produce entre los dioses del orden y los terroríficos monstruos del caos. A partir de ahí y de mitos similares de los hititas y fenicios, los griegos elaboraron una explicación divina del orden universal, basándola en la victoria de los Dioses Olímpicos, encabezados por Zeus, sobre los Titanes terrestres, que les disputaban el poder. Según la *Teogonia* de Hesíodo (hacia el 700 a.C.), poema mítico que por primera vez establece una genealogía de los dioses, estos *Titanes* eran terribles «gigantes de resplandecientes armas», que tras ser vencidos en la «espantosa contienda», fueron encadenados en las profundidades de la tierra[55].

Esta gran batalla mítica o *gigantomaquia* fue un tema muy popular en el arte griego, sirviendo para legitimar diversas instituciones. Así, en Atenas ilustró la victoria de los atenienses sobre los persas, y pronto se convirtió en símbolo del Ática. Una versión posterior del mito incluye el oráculo de que, para vencer los dioses, necesitaban la ayuda de un humano, que resulta ser Hércules, hijo de Zeus. Su destacada participación en el combate se muestra en el friso del altar de Pérgamo (hacia el 165 a.C.), erigido para celebrar la victoria de los pergameses y sus aliados romanos contra invasores del Asia Menor. Aquí se evidencia su uso dentro de un programa artístico a favor de los gobernantes de la ciudad helénica.

Es sabida la incorporación de gran parte de la cultura griega por el imperio romano. Las fábulas griegas de las expediciones de Hércules tuvieron gran arraigo en Iberia, donde se creía que había fundado ciudades y levantado columnas y torres con su imagen como talismán[56], y fue intenso su culto[57]. En el primer libro de historia española,

---

[54] Diodoro de Sicilia (V, 29-2).

[55] Estos *titanes fueron* engendrados en Gea (la tierra) por la sangre de los testículos del malvado Urano (el cielo estrellado) que le había amputado su hijo Cronos. Hesíodo era nativo de Beocia. Su poema, traducido por Aurelio Pérez Jiménez. Bruguera. Barcelona. 1981 (2ª): 117-9.

[56] Fueron famosas sus Columnas en Sevilla (mencionadas en la *Crónica del moro Rasis*, siglo X) y su Torre en Coruña. Según la *Crónica General* (año 1344), en Cádiz «hizo una torre muy grande, y puso encima una imagen de cobre (...) y tenía en la mano diestra una gran llave semejando que quisiera abrir puerta»; «Según Hübner, su culto adquirió extraordinario desarrollo entre los celtíberos», y mucho se ha escrito sobre su palacio encantado en Toledo, en el que enseñó las artes mágicas (F. Ruiz de la Puerta: *La Cueva de Hércules y el Palacio encantado de Toledo*, Edit. Nacional. Madrid. 1977: 39 y 56).

[57] Este culto, en relación con el de cartagineses y fenicios (su dios Melkart). Julio Caro Baroja: «Sobre el sincretismo religioso», *RDTP*, núm. XXXIV. 1978: 9.

la *General Estoria* mandada redactar por Alfonso X de Castilla en el siglo XIII, se recuerda que, tras derrotar al tirano Gerión, Hércules hizo en Lucena (Córdoba) «sus juegos y sus alegrías grandes» por haber vencido[58]. Esta fiesta forma parte de un complejo mítico nucleado en torno al *décimo trabajo de Hércules*: retar y matar a los reyes de Iberia, los Geriones, para robarles el ganado y conquistar el territorio[59]. Según el mito, esta batalla tuvo lugar en los Montes Tartesios[60], cerca de la boca del estrecho de Gibraltar, y fue conocida como «la guerra entre los dioses y los titanes o gigantes». En las cercanías de Cádiz se levantaba el templo del Hércules Egipcio, donde se veneraban las cenizas de este poderoso dios solar y marino, y que tuvo gran fama en la Antigüedad, hasta que en el año 384 se prohibieran allí los sacrificios[61]. Dado el buen número de ruinas de teatros romanos que se esparcen por la Península Ibérica, y la afición teatral de los lugareños, no sería extraño que la mítica batalla entre *los dioses y los gigantes* hubiera sido escenificada ritualmente. Sabemos que ciertos dragones procesionales españoles se relacionan con la *hidra de Lerna* que mató Hércules[62]; cuando en 1549 el príncipe Felipe recorrió las posesiones paternas por Centroeuropa, en el Trento que descansaba entre períodos de sesiones conciliares, fue agasajado con la lucha entre *el bando del Infierno*, al que pertenecían Hércules y cuatro gigantes salvajes, y el de *los hombres armados*; y con la conquista de un castillo defendido por turcos y cuatro centauros, y la fiesta culminó con el incendio del castillo y de la cueva del Infierno[63]; y que en el recibimiento que hizo la ciudad de Burgos en 1571 a la que venía a desposar a Felipe II, salieron unos «matachines que hacían tales mudanzas, gestos y fuerzas, que dicen de Hércules»[64]. No podría también haber habido unas *representaciones de la conquista de Iberia por Hércules* que fuesen el antecedente de los actuales rituales de conquista?

Regresando a las batallas míticas, nuestro último eslabón sería la de «Miguel y sus ángeles» contra el gran dragón, «Satanás, el seductor del mundo entero, y sus ángeles» que fueron derrotados y «precipitados con él», tal como refiere el *Apocalipsis* (12, 7-9), escrito por el apóstol San Juan hacia el año 95. A pesar de que este combate desarrollado en el cielo sólo consta en el último texto que se incorpora a la *Biblia*[65], su

---

[58] Jueces, Cap. CDXX.

[59] Lo cuenta el ya mencionado Diodoro de Sicilia, en el siglo I.

[60] Según Justino (siglo II), cit. por Francisco Presedo: «La realeza tartésica». *Revista de Arqueología*, extra núm. 1, Madrid, p. 44.

[61] José Mª Blázquez: *Imagen y mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1977: 27. Según uno de los falsos cronicones, el de J. Pérez, supuestamente escrito en el siglo XI y publicado en Toledo en 1628, fue el mismo Santiago Apóstol quien «destruyó el templo de Hércules Gaditano», recogido por Gaspar Ibáñez de Segovia: *Disertaciones eclesiásticas* .... Lisboa, 1747: 18.

[62] Julio Caro Baroja: *El estío festivo*, Taurus, Madrid, 1984: 85.

[63] Juan Calvete de Estrella: *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe D.Phelippe...*, Amberes, 1552: 49-52.

[64] Anónimo: *Relación verdadera, del recebimiento, que la muy N. y muy más leal ciudad de Burgos, cabeza de Castilla (...) hizo a la reyna Ntra. Sra. Doña Ana de Austria*, Burgos, 1571.

[65] Que «el diablo y los otros demonios fueron creados por Dios con una naturaleza buena, pero ellos se hicieron a sí mismos malos» procede del Concilio de Letrán IV (año 1215), mientras que el motivo de su rebelión no consta explícitamente en las Sagradas Escrituras, que se limitan a referirse a un pecadode estos ángeles (2_ Carta de San

repercusión en la civilización contemporánea es trascendental. En lo que respecta a nuestro tema, son muchísimas las representaciones de Moros y Cristianos donde ángeles y demonios apoyan a cada uno de los bandos enfrentados. Como ejemplo muy significativo, baste con mencionar que, a fines del siglo XVIII en el Corpus de Madrid se ofrecía el combate mimado entre hombres disfrazados de moros y mujeres de ángeles, con alas y túnica blanca, capitaneadas por San Miguel, con espada y escudo, que finalizaba con la decapitación de Mahoma por el arcángel [66].

6.- PROPUESTA INTERPRETATIVA

Resumiendo lo hasta ahora escrito, creo que los actuales *rituales de conquista* fortalecen la auto-afirmación comunitaria al presentar una visión heroica de su pasado, que si bien pretende ser histórica, sus oscilantes dosis de anacronismo e idealización lo orientan hacia lo mítico, y que a pesar de su amplio espectro argumental poseen la misma estructura significativa. Es destacable su expresión formal como juego de rivalidad a cargo de los varones adultos, que indistintamente forman parte de cualquiera de los bandos enfrentados, donde las mujeres no participaban. Cumplen la función de rito iniciático para los nuevos 'hombres de armas', los mozos en edad militar[67] y la de prestigiar a sus organizadores e intérpretes, así como las restantes funciones sociales que ejercen las fiestas patronales en la cultura hispánica.

En estas *representaciones rituales masculinas* se actualiza una *situación simbólica* en la que, simultáneamente y en orden decreciente de superficialidad, se trasmiten los siguientes mensajes :

1) *Hay una religión verdadera, la católica*. Los modelos textuales fueron escritos por clérigos, con el énfasis puesto en el plano apologético y el valor de las creencias, demostrando la verdad de su fe por la victoria rememorada. Vence el bando del dios más fuerte, aunque pueda venerarse mediante una mezcla sincrética de cultos.

2) *Hay un orden jerárquico*, que se reproduce simétrico en ambos bandos. Se legitima la Autoridad, con los reyes y el castillo como símbolos políticos. Es la única estructura social permisible.

3) *Hay un territorio propio*, que se defiende. El patriotismo se presenta como valor normativo, y el sentido de la independencia local se manifiesta con las milicias o ban-

---

Pedro) y que el diablo es «pecador desde el principio» (Evang. de San Juan). En el oficial *Catecismo de la Iglesia Católica*, Lib. Edit. Vaticana, 1992: artic. 391-2. En cuanto al *Apocalipsis*, fue escrito en la isla de Patmos, cerca de la costa de Asia Menor y de Pérgamo.

[66] Según Pablo Forner en 1795. Francis G. Very: *The Spanish Corpus Christi Procession*, Valencia, 1962: 140.En las misiones jesuíticas de Paraguay, entre las danzas de los indios en 1747 se encontraba la del fiero combate entre ángeles y diablos, con un coloquio "sobre el respeto y obediencia al Verbo humanado", en G. Furlong: *Misiones y sus pueblos de Guaraníes*, Posadas, 1978 (2ª): 490.

[67] «Las hermandades o cofradías de mozos y mozas, las *mocedades* propiamente dichas, constituyen una entidad social con derechos y deberes, que se expresan de modo claro con motivo de fiestas civiles y religiosas, públicas y privadas. Se entra y se sale de acuerdo con rituales. Así los *alardes* con atuendo militar, en recuerdo de alguna victoria antigua, son vestigio (de) recuentos periódicos de la gente apta para tomar las armas en una emergencia», escribe Julio Caro Baroja: op. cit. 1979: 71.

dos militares aptos para la auto-defensa comunitaria, lo que reafirma la voluntad de permanencia en las tradiciones propias. Y la confrontación simbólica también refuerza la integración social, al liberarse las tensiones auto-destructivas.

4) *Se reactualiza una fechoría*: los enemigos tratan de raptar o apoderarse de un bien colectivo. El metasímbolo de los 'objetos de la batalla' creo que es la imagen del representante local de la divinidad, el protector contra los males públicos y privados, que reasegura su patrocinio al volver a vencer a los enemigos rituales, aunque pueda ser cautivado inicialmente.

En el Combate de Moros y Cristianos, la mini-cadena narrativa constituída por el *cautiverio-rescate*[68] se puede asociar semánticamente con otra secuencia de dos acciones opuestas como es la del *ocultamiento-hallazgo*, que configuró un ciclo temático muy extendido durante el Siglo de Oro, inspirado en el descubrimiento por los cristianos, cuando recuperaban el dominio territorial, de cuerpos de santos o imágenes ocultadas por los hispanogodos a la llegada de los invasores árabes. Esta doble acción es equivalente a *enterrar-desenterrar*, que puede servir como metáfora del par *muerte-resurrección*. Aquí, el primer término ha generado el ritual de expulsión de las ánimas de los difuntos, mientras que su antagónico ha dado pie a las religiones, que brindan un poder mágico sobre la muerte.

Fijémonos ahora en detalle en los *enemigos rituales*. En el subconjunto Moros y Cristianos no se establecen distinciones dentro del bando moro o musulmán entre árabes, marroquíes, nazaríes, moriscos, turcos y berberiscos, seculares enemigos de los castellano-aragoneses. De hecho, en situaciones de confrontación inter-cultural e inter-étnica como las de los siglos XVI y XVII en todo el imperio español, los enemigos rituales servían como contra-modelo para cimentar la cohesión sociocultural y las señas de identidad colectivas. Pero en la memoria popular también se designa como *moros* a los antepasados, esos seres míticos que perduran encantados guardando los tesoros ocultos bajo tierra, emparentados con divinidades ctónicas y civilizadoras.

7.- LA TRANSFORMACIÓN DE LOS RITUALES

Regresando a la memoria colectiva, tenemos que «el trabajo de la memoria del grupo es responder a las necesidades de la acción del presente: actuando esta última como un filtro, elige entre olvidar y trasmitir tradiciones, de modo que las tradiciones se modifican al cambiar los grupos» [69].

En la posmoderna antropología ya no se contemplan los rituales de modo rígido como «secuencias de acciones que debían ser reproducidas escrupulosamente», ya que

[68] Históricamente parece reflejar lo sucedido en 1254 con el rey San Luis de Francia en la VI Cruzada, liberado de su cautiverio por los musulmanes tras el pago de un cuantioso rescate, sabiendo que este monarca fue luego presentado como 'modelo de vida' para la Cristiandad medieval. Su aventura todavía se representa en la función patronal de la alpujarreña Albondón.

[69] En palabras de Halwachs, quien fue uno de los impulsores de la revista *Anales de Historia Económica y Social*, fundada en 1929 y que provocó una revolución en la investigación histórica, al acentuar el interés de los documentos de los hechos cotidianos y la vida de la gente normal. La cita en N. Wachtel, op. cit.: 6.

parece cierto «que los cambios sociales traen cambios en los rituales y de rituales, y que en sociedades plurales, heterogéneas, no llega a ser posible de ningún modo contemplar un sistema ritual integrado (y más bien) su eficacia reside en hacer tradición jugando con los cambios periódica e indefinidamente»[70].

Respecto a España, el proceso de cambio social iniciado a partir de 1960, con el éxodo rural, la mejora de las comunicaciones, el consumismo, los derechos de las mujeres[71], la integración a la Comunidad Europea, la secularización, el turismo y el poder de la globalización, sin duda ha repercutido en los rituales festivos. Por un lado, se han revalorizado la tradiciones, para no separarse del todo del pasado común; y por otro, se han readaptado a las nuevas circunstancias sociales.

Consideremos como ejemplo el caso de la actual Galicia. En algunas localidades pequeñas se siguen representando funciones de Moros y Cristianos. Varias derivan de la que hasta hace poco se hacía en la orensana Mouroás, introducida a mediados del siglo XIX por «un nativo del pueblo que había estado en Cuenca, de profesión castrador»[72], mientras que la de La Saínza se atribuye hacia 1870 a un canónigo de Orense que había sido racionero en Canarias. Antiguamente, por Orense, en los días de Carnaval salían mozos disfrazados de moros que se enfrentaban con cañones de corcho y tizones contra otros vestidos de soldados. Por el río Ulla se siguen desarrollando en carnaval los «encontros dos xenerais», que a caballo encabezan las tropas de su pueblo y retan a los generales de los pueblos vecinos, en una mascarada territorial emparentada con las que por la misma festividad se hacen en las montañas del Norte peninsular.

En la desembocadura del Ulla, desde 1960 se rememora en agosto el desembarco de los vikingos ocurrido en el siglo X, que tomaron las Torres del Oeste. Esta *romería vikinga* totalmente profana, donde los invasores se ahogan en vino ribeiro, ha ido aumentando sus elementos, con la intervención a inicios de los noventa de las huestes defensoras, encabezadas por el arzobispo Gelmírez.

Otros rituales conmemorativos iniciados tras la muerte de Franco, y que se desarrollan en verano con miles de participantes, son:

1979: Mocche (Coruña), en recuerdo del levantamiento popular de 1431 de los *irmandiños* contra los nobles, subiendo los vecinos de noche con antorchas al asalto del castillo de los Andrade.

1989: Ferrol, en recuerdo del rechazo en 1800 de las tropas británicas, con su desembarco y su batalla contra los vecinos, que desde el monte les arrojan bolsas de agua y petardos.

1997: Vigo, por la expulsión de los ocupantes franceses en 1809, con una escenificación y batalla en las que actúan unos 500 vecinos.

---

[70] José Luis García, Honorio M. Velasco et al., op. cit.:12-14.

[71] La incorporación de las mujeres a los rituales festivos es una de las mayores transformaciones ocurridas tras la dictadura franquista, aunque todavía se enfrenten con resistencias en algunos alardes vascos y fiestas de moros y cristianos.

[72] En honor de su patrono el Apóstol Santiago, desde 1987 no se celebra, por el coste del alquiler de las ropas.

1999: Coruña, por la victoria en 1599 de los vecinos encabezados por María Pita contra las tropas inglesas del corsario Drake, que tuvieron que reembarcar, con la representación del combate y fuegos artificiales.

Se les puede añadir, en el ámbito rural, la reciente recuperación del carnaval del orensano Melón, donde los danzantes luchan contra el rey Covelo y le roban la corona, destronándolo.

* Emparentados con estos nuevos rituales, estarían:

Desde 1998 en el catalán Taradell, la captura de Toca-Sons, bandolero del siglo XVII que al frente de su cuadrilla de *trabucaires* asaltaba a los viajeros; también se organiza un mercadillo artesanal ambientado en dicha época.

En 1990 se puso en marcha en Cartagena una Batalla entre Romanos y Carthaginenses, reviviendo los acontecimientos de los años 223-209 a.C., cuando pasó de ser Qart-Hadast a Carthago Nova. Los 500 «narradores» iniciales, debido al éxito de la iniciativa, se han convertido en 5.000, ampliando los actos, todos profanos, que en 2001 consistían en: encendido del fuego sagrado, juramento de enemistad a Roma, fundación de Qart-Hadast, destrucción de Sagunto, declaración de guerra por el Senado Romano, boda de Aníbal y la princesa íbera Himílce, oráculo de Tanit, circo romano, desembarco de la armada carthaginesa, desfile de la salida de Aníbal a Roma, desembarco romano, gran batalla por la conquista de Qart-Hadast, desfile victorioso de Escipión, homenaje a los romanos muertos en la batalla, proclamación de la ley romana. Esta lección viva de historia sobre la II Guerra Púnica, sobre las ruinas arqueológicas y con un campamento-recinto ferial, se organiza por la Federación de Tropas y Legiones, estructurando asociaciones emparentadas con las *filáes* de Moros y Cristianos, las *agrupaciones* falleras o los *cuarteles* de Semana Santa de otras localidades. Y su modo de unir cultura, historia, espectáculo y diversión popular, con gran variedad de actividades, augura que pronto será imitado.

Como precedente temático, sólo conozco una danza en el Corpus de 1593 en Oviedo: el *Triunfo de Escipión contra Aníbal Africano*, que contaba con un carro triunfal en el que unas ninfas acompañaban al general romano[73], aunque estimo que el asunto histórico debió haber sido representado en los teatros de la Iberia romana.

Recuperación de una fiesta

Finalizaré contando un caso de recuperación festiva: Viajando en 1983 por tierras almerienses, el día de san Antonio de Padua me encontré con la fiesta que le hacían en el pequeño pueblo de El Hijate. En la procesión, al santo lo acompañaban una pareja de travestís, uno de ellos como embarazada. Tras la adornada imagen, muy solemnes, participaban del cortejo una chica con gorro y capita blanca, otra disfrazada de marinero, un par de arlequines y un mozo con ropaje de cuartos intercambiados.

[73] Celsa C. García Valdez: *El teatro en Oviedo (1498-1700)*, CSIC-Univ. Oviedo, 1983: 55.

Según me informaron, «la gente de la costa se reía de nosotros: ése es del pueblo que todavía hace Moros y Cristianos!, nos decían. En 1969 los celebramos por última vez. Salían el conde de Luna, el capitán Pizarro, el rey Majamé con su embajador Ibraim, el ángel, el demonio y el espía Celin. Se disparaban trabucos y se luchaba. Este año los jóvenes han elegido una mujer de mayordoma, y quieren rescatar la fiesta, por éso se visten para recordar a los personajes. Si se animan puede ser que el próximo año inventen diálogos, porque ninguno conoce los antiguos ni quieren hacerlos igual»[74].

Con esta explicación me aclararon el resurgir del juego teatral en la fiesta patronal del pueblo, que en 2001 seguía vivo. No por casualidad habían surgido las viejas máscaras de la *commedia dell'arte* para incitar a una actitud más lúdica en el nuevo desarrollo del ritual festivo.

Espero haber sido capaz de darle coherencia a un resumen de los materiales que he ido encontrando sobre este apasionante objeto de investigación, imposible de abarcar en su totalidad[75].

---

[74] Luego me presentaron al paisano que había hecho de Celín durante los últimos años de la función tradicional, que desde el amanecer del día de la fiesta se montaba borracho sobre una mula y no cesaba de beber a lo largo de la jornada. En muchas representaciones salen dos espías o graciosos, bufonescos, pero aquí eran encarnados por el mismo actor como doble personaje, que por su falta de escrúpulos se pasa al carro del vencedor, lo que se refleja en su indumentaria de colores alternos.

[75] Sobre esta temática, tengo las siguientes publicaciones:

Libros:

1988: *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, Colección Tesis Doctorales, Edit. de la Univ. Complutense de Madrid (893 págs.).

1988: *Fiestas de Moros y Cristianos en Granada*, Diput. Prov. de Granada.

Capítulos de libros y artículos:

2000: «Fiestas hispánicas de Moros y Cristianos. Historia y Significados». *Gazeta de Antropología digital*. www.ugr.es/local/pwlac

1998: «Fiestas hispanas de Moros y Cristianos», en *Actas de las I Jornadas de Religiosidad Popular*. J. Fdez. y V.Sánchez (coords.), Inst. de Estudios Almerienses. pp. 361-380.

1997: «Proceso evolutivo de los rituales de conquista en España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (CSIC), t. LII. pp. 65-104.

1996: «Cortés derrotado: la visión indígena de la conquista», en *Las danzas de Conquista* (tomo I). J.Jáuregui y C. Bonfiglioli (coords.), Fondo de Cultura Económica, México. pp. 69-90.

1996: «Rituales de conquista: un estudio comparativo (Granada y Santa Fe de Nuevo México)», *Demófilo* núm. 18. pp. 111-124.

1995: «Supervivencias actuales del Baile de la Conquista en Guatemala». *Revista de Indias* (CSIC), núm. 203, pp. 203-221.

1993: «Fiestas hispánicas en América». *América: una reflexión antropológica*, Dip. Prov. de Granada, pp. 42-52.

1993: «Clasificación de los Moros y Cristianos». *Gazeta de Antropología* núm. 10, pp. 94-99.

1991: «Rituales hispano-mexicanos del Apóstol Santiago», *RDTP* (CSIC), t. XLVI, pp. 189-208.

1989: «Las fiestas de los jesuitas en España». *Historia 16* (dic.). pp. 86-92.

1989: «La agitada historia del condestable Iranzo», *Historia 16* (jun.). pp.43-9.

1987: «Las fiestas de Felipe II». *Historia 16* (nov.). pp. 112-117. (En colaboración con Carmen Parrondo)

1984: «La toma del castillo. Análisis de las 'escaramuzas de moros y cristianos en Granada'», *Antropología Cultural de Andalucía*, J. de Andalucía, Sevilla. pp. 481-488.

1973: «El Vítor de Horcajo», *Triunfo* (dic.). pp. 48-51.

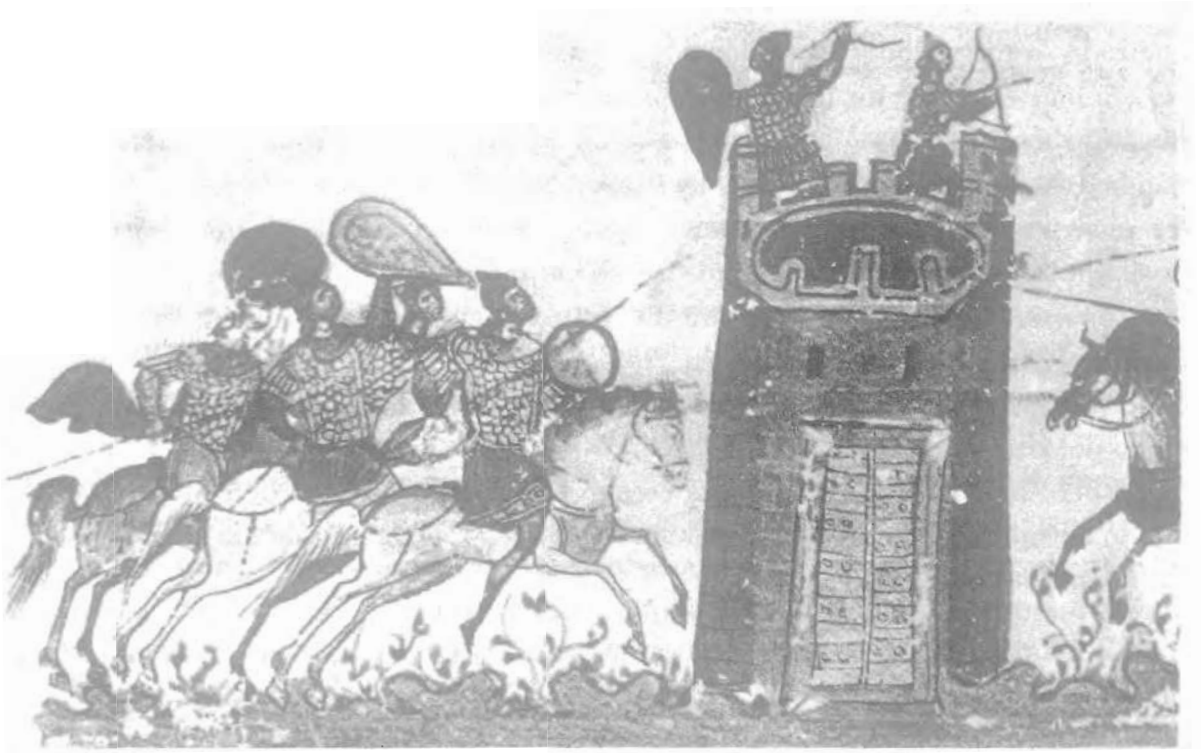


FOTO 1. Toma de Zaragoza por Carlomagno, según un códice árabe.



FOTO 2. Pliego de cordel con la obrilla de teatro quizás más veces representada en España. Siglo XVIII



FOTO 3. El Rey Urco y su corte tras conquistar Pontevedra en los "entroido" o carnavales de 1888



FOTO 4. Bandos Moro y Cristiano de la Fiesta de Jubiles "en la Alpujarra granadina", años 40.



FOTO 5. Reto del Rey Cristiano en Mecinilla (Granada), en su última representación, 1980.
(Foto Brisset)



FOTO 6. Súplica del Embajador Cristiano a Nuestra Señora del Rosario. Aldeire (Granada), 1981.
(Foto Brisset)



FOTO 7. Bando Moro en el castillo conquistado. Trevélez (Granada). 1979



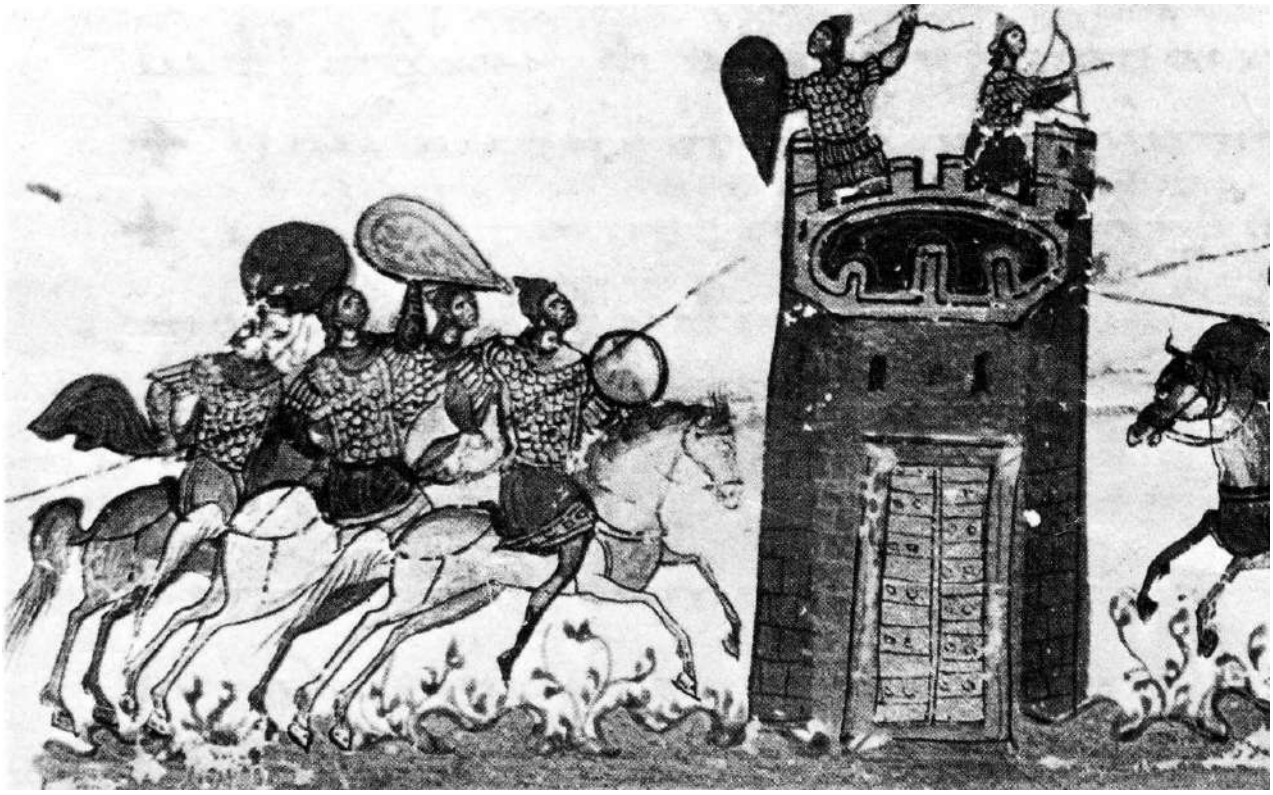
FOTO 8. El Ángel y el Diablo junto al Rey Cristiano. Cúllar (Granada). 1991. (Foto Brisset)

Fotos Anexas

(cc) Fotografías de Demetrio E. Brisset



0- Simbólica y esquemática lucha entre el Bien y el Mal (tímpano románico en Puentedey, Burgos).



1- Representación en un códice árabe medieval de la conquista de Zaragoza por Carlomagno.



2- Duelo de san Jorge y el dragón (escuela del Alto Rhin, siglo XV).



3- Recreacion de la Entrega de Granada por Boabdil a los Reyes Católicos el 2 de enero de 1492, óleo de Francisco Pradilla, 1882.



4- El Apóstol Santiago como charro, San Juan Ocotan –Jalisco, México-.



5- Juego de cañas en la plaza Mayor de Madrid en 1623, en las fiestas en honor del príncipe de Gales (futuro Juan I Estuardo) quien venía a desposar a la hermana del rey Felipe IV (pintura contemporánea de Juan de la Corte).



6- Capitán Moro en las fiestas de Alcoi, 1905.



7- Anuncio de las anuales representaciones teatrales en Granada del *Triunfo del Ave María*, hacia 1950.



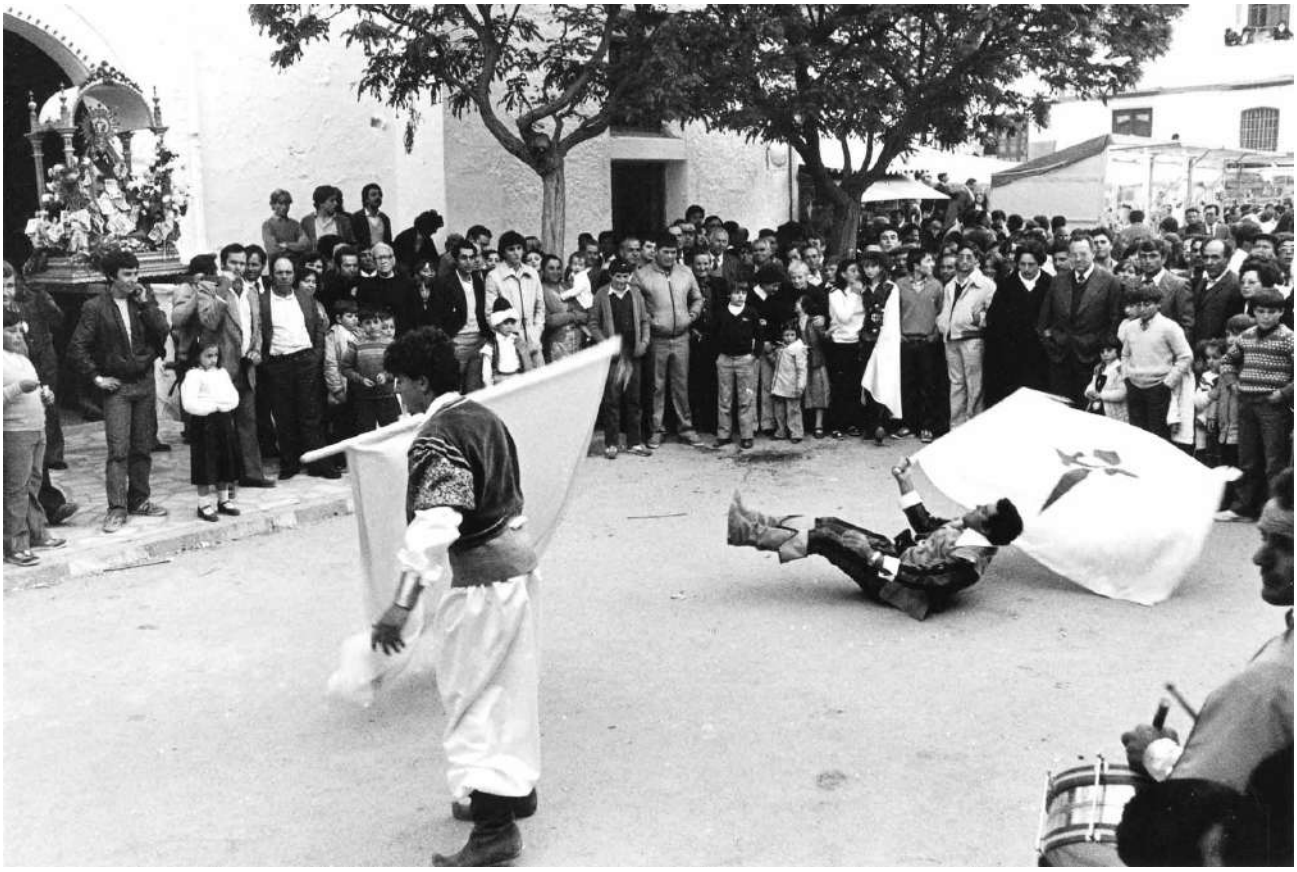
8- Bando moro en las fiestas de la alpujarreña Mecinilla (Murtas, Granada), 1981.



9- Castillo en manos cristianas de la función de Aldeire (Granada), 1981.



10- Batalla en las fiestas de Moros y Cristianos de Carchelejo (Jaén), 1995.



11- Baile de las banderas en Zújar (Granada), 1981.



12- Representacion de las *Relaciones* de Moros y Cristianos en Zújar (Granada), 1981.



13- Final de la función de Moros y Cristianos de Trevélez (Granada), con la unión de ambos bandos festejando al patrono del pueblo, 1980.

DRA. MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI (1922 – 2007)
ACADÉMICA Y ESCRITORA

La Dra. Carrasco Urgoiti nació en Madrid el 18 de enero de 1922 y murió en Nueva York el 5 de octubre de 2007.
Estudió en Madrid, donde se licenció en Filosofía y Letras (1944) por la Universidad Central. Entre otros, tuvo como profesor a Dámaso Alonso, de quien recibió el impulso para iniciar su carrera de investigación literaria. Sin embargo, su labor académica no comienza hasta 1946, año en el que se trasladó a la Universidad de Columbia en Nueva York. Allí obtuvo el Master of Arts (1947) y, bajo la tutela de Ángel del Río y Federico de Onís, escribió *El Abencerraje: Análisis de la novela y estudio de su difusión,* una tesis que la embarcó en los temas moriscos, un inmenso océano por el que no dejó de navegar desde entonces. Se doctoró en la Universidad de Columbia en 1955 con la tesis *El moro de Granada en la Literatura. Del siglo XV al XX*, en la Universidad de Columbia en 1955.

Fue pionera en su vida académica estudiando la fiesta de moros y cristianos y vinculando lo morisco con los estudios filológicos del teatro del siglo español, tales como *El problema de los moriscos de la Corona de Aragón en los comienzos del reinado de Felipe II* y *El moro retador y el moro amigo*.

Su labor docente, iniciada como profesora de latín y gramática española en el Colegio Estudio de Madrid durante el curso 1944-1945, la continuó en Nueva York, en Columbia University, College of the City of New York, Saint John's University, Hunter College y Graduate Center de City University of New York (CUNY).

Obras de ~: *El moro de Granada en la literatura (Del siglo xv al xx),* Madrid, Revista de Occidente, 1956 [ed. facs. con est. prelim. por J. Martínez Ruiz, Granada, Universidad, 1989 (col. Archivum, vol. 10)]; *El problema morisco en Aragón al comienzo del reinado de Felipe II (estudio y apéndices documentales),* Valencia, Gráficas Soler, 1969 (col. Estudios de Hispanofilia, vol. 11); V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón,* ed., intr. y notas de ~, Madrid, Castalia, 1972 (Clásicos Castalia, vols. 45 y 46); *The Moorish Novel: "El Abencerraje" and Pérez de Hita,* Boston, Twayne, 1976 (Twayne's World Authors Series, vol. 375) [págs. 314-317 de este libro trads. en F. López Estrada, *Siglos de Oro: Renacimiento,* en F. Rico (dir.), *Historia crítica de la literatura española,* t. 2, Barcelona, Crítica, 1980]; *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de Moros y cristianos,* Granada, Universidad, 1996; con F. Carrasco y F. López Estrada, *La novela española en el siglo xvi,* Madrid, Iberoamericana, 2000.

Bibl.: F. López Estrada, [reseñas de *El moro de Granada en la literatura (Del siglo xv al xx)*], en *Revista de Filología Española,* XL (1956), págs. 282-286; *Clavileño,* VII (1956), págs. 74-75; *Cuadernos Africanos y Orientales,* 36 [1956], págs. 115-116; *Papeles de Son Armadans,* VI (1957), págs. XLIX-L; *Bulletin of Hispanic Studies,* XXXIV (1957), págs. 235-236; *Books Abroad,* XLI (1958), págs. 367-368; *Hispania,* XLI (1958), págs. 367-368; *Revista Hispánica Moderna,* XXIV (1958), págs. 72-73; *Modern Language Notes,* LXXIV (1959), págs. 183-184; L. Bonilla, [reseña de *El problema morisco en Aragón al comienzo del reinado de Felipe II (estudio y apéndices documentales)*], en *La Estafeta Literaria,* n.º 444-445 (1970); M. Chevalier e I.-R. Fonquerne, [reseñas de *Vida del escudero Marcos de Obregón*], en *Les Langues Modernes,* LXVIII (1974), y *Cashiers de Caravelle,* 24 (1975), págs. 133-135, respect.; R. Hitchcock, [reseña de *The Moorish Novel: "El Abencerraje" and Pérez de Hita*], en *Bulletin of Hispanic Studies,* LV (1978), págs. 151-152; M.ª R. Lida del Malkiel, [reseña de *El moro de Granada en la literatura (Del siglo xv al xx)*], en *Hispanic Review,* XXVIII (1980), págs. 351-358.

Esta biografía ha sido extraída consultando la página de la Real Academia de Historia con la información de Maribel Cruzado Soria y Wikipedia.

ASPECTOS FOLCLÓRICOS Y LITERARIOS DE LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN ESPAÑA

Por María Soledad Carrasco Urgoiti

AL MARGEN de la creación literaria y en cierto modo también al margen de las tradiciones locales netamente rurales, florece aún en muchos pueblos de la Península y en algunos de la América Hispana la llamada 'fiesta de moros y cristianos,' curiosa encrucijada de ciertas maneras de juego, festejo y drama, que tuvieron vigencia cortesana en la España de los Austrias y que hoy sobreviven injertas en la tradición, popular y predominantemente campesina, de las fiestas patronales. El estudio completo de este fenómeno ofrecería considerable interés intrínseco y abriría nuevas perspectivas sobre la cuestión. Podrían entonces examinarse las fiestas en relación con la teoría de don Ramón Menéndez Pidal sobre la 'tradicionalidad' como característica fundamental de la actividad creadora del pueblo español. Por otra parte, en cuanto estos festejos expresan una visión intuitiva e ingenua de la historia de España, concretada en la estampa de moros y cristianos enfrentados, cabe analizarlos en función de las modernas interpretaciones del pasado español, verdadera cuestión palpitante del momento actual, que han suscitado los grandes libros recientemente publicados por don Américo Castro,[1] en los que se subraya en forma tan nueva e intensa la significación de la larga contienda entre cristiandad e islam sobre el suelo de la Península. Estos y otros posibles enfoques requieren una labor expositiva previa, que coordine y sintetice datos desperdigados en numerosas monografías, así como nuevos esfuerzos por caracterizar aspectos específicos de la representación. En este sentido el presente artículo aspira a aportar una contribución útil aunque limitada. Su propósito es el de ofrecer una visión panorámica del estado actual de la fiesta en España y algunas consideraciones respecto a su pasado y a los puntos de contacto que en esta área se han producido entre corrientes literarias y folclóricas.

Aunque gran parte de los comentarios expresados en este artículo se basan en la observación directa del festejo, el cuadro general que presento puede considerarse como síntesis de la labor realizada en aspectos concretos de este campo por varios etnólogos y folcloristas españoles. Es asimismo de capital importancia la aportación de Robert Ricard, que ha sido el primero en realizar investigaciones sobre los orígenes de la fiesta, y ha recopilado la bibliografía sobre el tema y dado cuenta de todas las publicaciones que pueden tener interés para su estudio.[2] Mis indagaciones sobre el pasado de las fiestas en cierto modo parten de las de este distinguido hispanista francés, pero están orientadas en sentido diferente, pues en tanto que el profesor Ricard ha investigado principalmente la raíz medieval del festejo y su desarrollo en Ultramar, en el presente artículo se tratan de señalar los cauces por los que ha corrido en España, a partir del Renacimiento, la representación pantomímica y dramática del encuentro de moros y cristianos.

Las fiestas en la actualidad

No es fácil hallar definición apropiada para la diversidad de formas que adopta actualmente la fiesta que en varias regiones de España se llama con toda naturalidad 'moros y cristianos.' Pero puede decirse que se trata de una representación conmemorativa de la Reconquista, adscrita al ciclo de historia local del lugar donde se celebra, que forma parte siempre de las fiestas del pueblo y guarda una cierta relación con el culto al Santo Patrón.

El núcleo temático consiste en una provocación y un desquite, siendo siempre los moros quienes provocan. Aunque se dan otras formas de ofensa y reto, el tema de la conquista y reconquista de una plaza es el más extendido y el que identifica más estrechamente el pasado de la patria chica con el de España entera. La representación va siempre encaminada a glorificar el bando cristiano, lo cual la mayoría de las veces no implica intención de rebajar al musulmán. Tampoco es frecuente que se dé un sentido moral al antago-

[1] Me refiero principalmente a *La realidad histórica de España* (Buenos Aires, 1954) y a *Origen, ser y existir de los españoles* (Madrid, 1959).

[2] Sus principales trabajos sobre el tema son "Les fêtes de *Moros y cristianos* au Mexique," *Journal de la Société des Américanistes, Nouvelles Séries*, XXIV (1932), 51–84, 287–291, y XXIX (1937), 220–227; y "Otra contribución al estudio de las fiestas de moros y cristianos," *Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata* (México, 1953), II, 871–879. Cf. también *Bulletin Hispanique*, XL (1938), 311–312, XLII (1940), 166, XLVII (1945), 123 y 147, XLVIII (1946), 263–265, XLIX (1947), 126–127, LI (1949), 215–216 y 334–338, LIV (1952), 205–207, LV (1953), 219 y LVII (1955), 193.

nismo de los contendientes. Por el contrario, el esquema predominante es el que pone frente a frente dos bandos equiparables que se diferencian únicamente por la fe que profesan, viniendo a ser la victoria última de los cristianos consecuencia y confirmación de la autenticidad de su creencia. La conversión muy frecuente de los moros está motivada por su propio fracaso, sin que represente por ello un acto de cinismo. En el drama popular esta decisión se apoya en el desengaño que sufren respecto a la eficacia—y por lo tanto la autenticidad—de sus plegarias y de su conducta de fiel musulmán. Ellos sirvieron lealmente y se encomendaron a Alá y al Profeta, cuya protección les falló; luego en la piedra de toque de un encuentro militar definitivo ha quedado demostrada la falacia de su creencia frente a la verdad de la fe de los vencedores. Esta interpretación queda sugerida aún en los muchos casos en que no se convierten los moros, ya que no suelen faltar invocaciones religiosas por parte de los jefes de ambos bandos, ni tampoco un diálogo en que cada uno invita al contrario a renegar, o al menos hace afirmación enfática de su fe, condenando la del enemigo.

En todos los pueblos donde se hace la fiesta existe la idea de que viene celebrándose en aquel lugar desde tiempos remotos, a consecuencia y como conmemoración de un hecho concreto, que suele ser un triunfo obtenido por los naturales de aquel terruño sobre los infieles. Se opone a esta creencia popular en un múltiple origen local de la tradición de moros y cristianos, por un lado la uniformidad de esquema con que se presenta dentro de cada comarca, y por otro, el hecho de que numerosos rasgos de la parte propiamente dramática responden a una tradición nacional y no regional. Un texto dialectal de moros y cristianos es un hallazgo raro, aun en regiones como la alicantina, en que la población campesina no habla habitualmente el castellano. Por otra parte la versificación y el estilo de los parlamentos suelen reflejar fielmente el tono literario de una época determinada, cuando no acusan, superpuestas como en estratos, varias de las diversas modas poéticas que se sucedieron en España desde el ocaso del Siglo de Oro hasta el modernismo. El carácter culto o semiculto de estos textos indica que la tradición de moros y cristianos no ha sido dominio exclusivo de las comunidades rurales, depositarias del acervo folclórico regional, sino que el sector educado de la sociedad local—un cura ilustrado, un maestro poeta—ha tomado mucha parte en la elaboración de los parlamentos que hoy se usan, aunque su intervención se haya limitado generalmente a versificar de nuevo escenas que se repiten con asombrosa uniformidad dentro de una misma región.

Teniendo en cuenta diferencias temáticas y otras características, podemos distinguir en España tres áreas geográficas de difusión de la fiesta: la región levantina, la andaluza y la aragonesa. Habría que añadir focos aislados en Galicia y Castilla.[3] En Portugal existe también una forma peculiar de representación de moros y cristianos llamada la morisma.[4] En el continente americano, México es el país donde esta tradición ha adquirido mayor desarrollo, pero también arraigó en ciertas zonas del Perú y de Centro América y desde luego en el *Southwest* de los Estados Unidos.[5] En este artículo sólo se reseñan, y esto en forma muy sucinta, las tres variantes que predominan en España.

Actualmente el centro de las fiestas de la región levantina se encuentra en la provincia de Alicante y su área se extiende a las islas Baleares y a algunos pueblos de las provincias de Castellón y Albacete.[6] La población que irradia mayor influ-

[3] J. Ramón Fernández, "Combate entre moros y cristianos en la Sainza (Orense)," *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, I (1945), 554–560; J. Taboada, "Moros y cristianos en tierras de Laza (Orense)," *RDTP*, XI (1955), 334–352; P. M. Brugarola, "Moros y cristianos ante el castillo de Maqueda," *RDTP*, XI (1955), 530–536.

[4] L. Chaves, "O romanceiro e o teatro popular do norte do Douro," *Biblos*, XXIV (1948), 346–419.

[5] Además de los trabajos de R. Ricard citados en la nota 2, véase M. Bataillon, "Por un inventario de las fiestas de moros y cristianos: otro toque de atención," *Mar del Sur*, III (1949), 1–8, N. de Hoyos Sancho, "Las luchas de moros y cristianos en el Brasil," *Revista de Indias*, XIV (1954), 386–406, y "Una fiesta peninsular arraigada en América: los moros y los cristianos," *Miscellanea Paul Rivet*, II, 717–731. Se encuentran textos modernos muy interesantes, que evidentemente derivan de piezas caballerescas representadas por los conquistadores y que están relacionadas con el tema de la lucha contra los turcos, en Francisco Pérez Estrada, *Teatro folklórico nicaragüense* (Managua, 1946) y en Aurora L. W. Lea, *Literary Folklore of the Hispanic Southwest* (San Antonio, Texas, 1953). La difusión en Ultramar de la fiesta de moros y cristianos llega hasta las islas Filipinas. Cf. D. S. Fansler, "Metrical Romances in the Philippines," *Journal of American Folklore*, XXIX (1916), p. 205, n. 1.

[6] Se encuentra un repertorio completo de las fiestas levantinas y muy curiosos datos de carácter general en Adolf Salvá i Ballester, *Bosqueig historic i bibliografic de les festes de moros i cristians* (Alicante, 1958). Los textos de las representaciones de Alcoy (Alicante) y Caudete (Albacete) han sido publicados por Tomás García Figueras en *Notas Sobre las Fiestas de Moros y Cristianos*, II y III. Publicaba esta serie el Instituto General Franco para la Investigación Hispano-Arabe, con sede en Marruecos. Parte de mi información procede de programas de fiestas y del boletín *Fiestas de San Jorge de Moros y Cristianos*, Alcoy, cuyos números correspondientes a los años 1952–58 me ha sido posible consultar. Aprovecho esta ocasión para dar las gracias a las personas que me han facilitado esta documentación, particularmente a Da. Celia M. de S. San Julian, al Sr. Cura Párroco de Ibi

encia es la de Alcoy. En Levante suele alzarse en la plaza del pueblo un castillo de madera, que será consecutivamente conquistado por el bando moro y el cristiano y en torno al cual tiene lugar la parte recitada de la representación. Esta consiste esencialmente en lo que en la región se llama las 'embajadas,' y tiene una estructura paralelística perfectamente definida, celebrándose en general cada una de las dos partes en días consecutivos. Al comenzar la fiesta la plaza está en poder de los cristianos. Llega el embajador de los moros intimándolos a la rendición. Se rechaza el ultimátum, se cruzan denuestos y arrogancias y por último los jefes de ambos bandos arengan a sus tropas e invocan la protección del cielo; los parlamentos concluyen entre el estrépito de los disparos que anuncian el comienzo del 'alarde.' Varía de una localidad a otra el grado de libertad con que combaten moros y cristianos, pero en todos los casos lo que ha empezado como una representación teatral en la que actuaba solamente un pequeño grupo de recitadores se abre como castillo de fuegos artificiales, cuando centenares de combatientes se disputan la plaza y las calles del pueblo con indescriptible estruendo de pólvora, griterío y color. Las escaramuzas de libre invención o las evoluciones previamente dispuestas de los dos bandos duran hasta que un toque de trompeta anuncia el final de la batalla. Llega entonces el momento de la victoria de los moros invasores, que se manifiesta con una pantomima, casi siempre sin parlamento, que representa el abandono del castillo por el bando cristiano y su ocupación por los conquistadores musulmanes, quienes enarbolan su bandera. El proceso del día siguiente es idéntico, pero trocándose, naturalmente, los papeles de asaltantes y defensores de la plaza. Una aparición sobrenatural subraya muchas veces el triunfo de los cristianos, pero este tipo de episodio suele quedar fuera del texto escrito, el cual se reduce generalmente a las 'embajadas,' término por el que se designa en dicha región la parte recitada de la fiesta.

Es frecuente que en estas piezas el reto, la respuesta y el intercambio de denuestos que los sigue se repitan, diversamente expresados, una y otra vez, enfrentándose en cada caso un moro y un cristiano de la misma categoría: soldados, guerreros, embajadores, generales y naturalmente el rey moro y el cristiano. En algunas ocasiones entra el elemento cómico cuando dialogan los personajes inferiores, pero esto sucede con menos frecuencia que en otras regiones. Generalmente no se observa intención de caracterizar en forma peyorativa a los infieles, pero no faltan tiradas que recogen algunos de los tópicos más difundidos del orientalismo romántico, y al hacerlo atribuyen rasgos de sensualismo y crueldad a los personajes moros.

En cuanto al estilo, la inmensa mayoría de los textos levantinos acusan la superposición de diversas influencias literarias decimonónicas. El tono de las odas patrióticas de principios de siglo alterna con tópicos y ritmos característicos de leyenda romántica y con pasajes que recuerdan las orientales de Zorrilla o las del padre Arolas. Por extensión y en pueblos de menor importancia se observa en algún parlamento el deje tan perceptible como difícil de definir de la composición que ha rodado entre gente iletrada. Esta diversidad de estilo y el carácter reiterativo ya indicado del formato dramático, no sólo denotan la colaboración de diversos autores, sino que indican claramente la elasticidad de este tipo de representación. Parece evidente que los textos se ampliaban y reducían a voluntad de los organizadores del festejo y que hasta hace poco cada generación de poetas en la esfera local se sentía llamada a aportar su contribución a la fiesta, formulando de acuerdo con la moda literaria del momento los conceptos tradicionales de las 'embajadas.' El hecho de que una fiesta arraigada en la tradición adopte un ropaje verbal acomodado a las preferencias poéticas de la sociedad burguesa no deja de ser curioso, pues aunque en todo pueblo rico conviven ciertos espectáculos propios de la vida urbana con las formas de recreo características de la comarca, el sector educado de la población rara vez se siente llamado a participar plenamente en una fiesta tradicional, adueñándose, por así decirlo, de su faceta más articulada. Esto, sin embargo, ha ocurrido en la evolución de las fiestas de moros y cristianos en Levante, ya que, no sólo es el texto de factura culta y moderna, sino que también la declamación está a cargo de los que pudiéramos llamar grupos locales de aficionados, muy clase media, que imitan el estilo un poco altisonante de ciertos actores profesionales. No se toleraría aquí el sonsonete propio de la recitación rural que caracteriza, por ejemplo, los dances aragoneses; por el contrario, en la zona de Alicante se puede observar que los participantes entienden las alusiones literarias e históricas del texto, que son casi siempre eco del orientalismo romántico, con su cortejo de Abencerrajes, huríes del Profeta y sedientos beduinos del desierto.

Hasta ahora me he referido exclusivamente a la parte hablada de la representación levantina,

(Alicante) y al Dr. Luis Soler y la Srta. Maruja Ruiz de Villajoyosa (Alicante).

que, como queda dicho, consta esencialmente de una serie de variaciones sobre el tema del reto y el rechazo del mismo, pero es digno de notarse que muchas veces forma también parte integrante de la fiesta la versión muda de este tema en pura pantomima que recibe el nombre de 'estafeta.' Consiste ésta en una veloz carrera y un desplante del jinete portador del reto, quien ha de suplir con su actitud arrogante y airosa la jactancia verbal que es nota característica de la 'embajada.' El mensajero entrega un pliego que el jefe del bando contrario rompe de un modo ostensible, quedando así visualmente ilustrado el motivo caballeresco que es el núcleo del drama popular. En realidad, esta parte del espectáculo es acaso la de más vieja tradición, ya que la pantomima inicial de los juegos de caña exigía un desplante, es decir, un reto mudo, entre los capitanes de las cuadrillas enfrentadas.

Hay que señalar que la fase más lucida de las fiestas levantinas y la que más claramente acusa la nota regional es el desfile de las 'filás' o comparsas de ambos bandos que recibe el nombre de 'entrada de moros y cristianos.' En la actualidad está muy viva la tradición de este despliegue de lujo y fantasía, verdadera creación colectiva de un pueblo rico y dotado de gran expresividad plástica. Hay 'filás' de pura cepa campesina, como las de Labradores o las que representan las diversas regiones de España. Otras son de inspiración histórica—'Cides' o 'Guzmanes,' por ejemplo—y no falta alguna de abolengo libresco, como la de 'Abencerrajes' que surgió por influencia de la novela de Chateaubriand. En ciertos casos la indumentaria y la caracterización delatan la afición a la ópera de los fundadores. Otras comparsas presentan cuadros estilizados de la vida artesana, compuestos y movidos con gusto muy actual, y abunda naturalmente el clásico atuendo regional. Contribuye a la caracterización de una 'filá,' junto a la música que acompaña la marcha, 'el paso' con que desfila, pues la tradición exige que sea marcial el de los cristianos y en cambio lánguido y acompasado el de los moros, salvo en el caso de ciertas comparsas juveniles que adoptan una caracterización compatible con saltos y piruetas. El término de moros y cristianos se entiende en sentido amplísimo, sin trabas de límite cronológico y de acuerdo con un sentir ingenuo que divide en dos bandos el universo. Y, si el texto de las 'embajadas' quedó fijado en la mayoría de los casos a finales del siglo pasado, la entrada de las 'filás' está abierta a toda clase de innovaciones, como lo es la de que figuren en ellas niños y mujeres. Con frecuencia forma parte del bando cristiano un grupo de contrabandistas[7] y en algunos pueblos estos últimos hacen su entrada propia que recibe el nombre de 'alijo' y consiste en un desfile campesino en el que se exhiben los frutos de la tierra. Existe también en ciertos lugares la variante marítima de la fiesta, en la cual un simulacro de batalla naval y una escaramuza en la playa preceden a la representación de la 'embajada.'[8]

De muy distinto carácter son las fiestas de moros y cristianos que aún perduran en Andalucía. No tienen lugar en villas prósperas e incorporadas a la sociedad moderna, sino en pueblecillos serranos alejados de las vías de comunicación. El núcleo central de esta área festera es la sierra de la Alpujarra, pero se extiende por el sur y el este a varios lugares de las provincias de Málaga y Almería y alcanza hacia occidente hasta un pueblo de la serranía de Cádiz.[9] En esta región la fiesta dista de ser un despliegue de galas exóticas, fantasía y pirotecnia. No se celebra todos los años sino tras intervalos más largos, corriendo su organización a cargo de las autoridades civiles y eclesiásticas. En parte se cubren los gastos mediante una recaudación que, con el nombre significativo de 'rescate,' constituye una de las partes de la fiesta. El atavío de los participantes es sumamente modesto; bastan unas varas de lienzo blanco para caracterizar a un moro y en el bando cristiano la guerrera del soldado sustituye muchas veces a la cota de malla del caballero. Pero lo que presta a estas representaciones populares un encanto único es la belleza y la fuerza evocadora del paisaje de la sierra, que fue escenario en tiempos pasados de mil lances caballerescos entre moros y cristianos fronterizos y más tarde de los sangrientos episodios de la rebelión de los moriscos. Para el propósito de este artículo son también de gran interés los textos recogidos durante los últimos veinte años, algunos de los cuales se conservaban en cuadernos manuscritos en tanto que otros han sido reconstruídos merced a la memoria admirable de los

[7] En algunas localidades, como Villajoyosa, se ha incorporado al texto de la representación una escena que suele llamarse 'embajada de los contrabandistas.' Participan en ella el capitán de los contrabandistas, que se ofrece a luchar contra los infieles invasores, y el jefe del bando cristiano, que empieza por reprocharle sus fechorías y acaba por aceptar su ayuda.

[8] Esta variante se da en Villajoyosa y en las islas Baleares.

[9] Cf. Wilhelm Giese, *Nordost Cádiz* (Halle, 1937), pp. 216–229, Fidel Fernández Martínez, *Sierra Nevada* (Granada, 1931), pp. 288–293, Pedro Pérez Clotet, *La sierra de Cádiz en la literatura* (Cádiz, 1937), pp. 64–70, Guillermo Guastiavno Gallent, *De ambos lados del Estrecho* (*Estudios breves hispano-africanos*) (Tetuán, 1955), pp. 125–137, 139–192, 195–198, y *Notas*, I y IV.

vecinos que habían representado papeles importantes en el drama popular.

El esquema más común en las representaciones de la Alpujarra se diferencia del de Levante en que moros y cristianos no se disputan la posesión de un castillo, sino que la provocación de los primeros consiste en dar un asalto durante la procesión y apoderarse de la imagen del Patrón del pueblo. Suele el bando moro llevar el Santo a una ermita, donde al día siguiente acudirán los cristianos a recobrarlo. Como desenlace es frecuente la conversión de los infieles. Donde se usan parlamentos elaborados ambos asaltos van precedidos del desafío y el cruce de arrogancias propios de la fiesta, así como de largas invocaciones y arengas. También se intercalan las típicas alabanzas y súplicas al Patrón del pueblo. No es raro que se acuerde cambiar la imagen robada por algún cautivo de consideración y que los moros no cumplan el compromiso contraído. Abunda la nota cómica, a cargo principalmente del 'morillo.'

Los textos publicados de las representaciones de esta región conservan en parte—o quizás crean artificialmente en algunos casos—el tono propio de la vieja comedia de moros y cristianos. Predominan los romances y redondillas muchas veces imperfectos pero generalmente llenos de brío. Parece poco probable que estas piezas se hayan escrito en su totalidad como parlamentos de fiesta, pues se encuentran en ellas alusiones a personajes que no figuran en la acción e incluso se esbozan algunas subintrigas. Tal variedad de movimiento dramático y el hecho de que la acción queda en parte truncada sugiere que no sólo han viajado los textos de un lugar a otro, sino que uno de los procedimientos usados en esta zona ha sido el de adaptar fragmentos de comedias o relaciones en verso, ampliándolos dentro del estilo de leyenda histórica romántica. Es evidente que en algunos casos se han combinado escenas de distinto origen, pues no solamente varía el estilo sino que también son distintos en cada parte los nombres de los personajes representativos de ambos bandos. Quien conozca a fondo el repertorio de comedias referentes a la reconquista y a las luchas contra los turcos en el siglo XVI[10] acaso pudiera hallar las fuentes de estos textos. Yo sólo he logrado identificar un fragmento de la representación que se celebraba en Benamocarra (Málaga) a principios de este siglo. En esta pieza, cuando el moro se presenta a desafiar a los cristianos, pronuncia dos octavas reales que proceden del famoso reto del moro Tarfe, según la versión de *El triunfo del Ave María o conquista de Granada*, comedia anónima que debió de ser compuesta a fines del siglo XVII y que a principios del XIX o quizás antes empezó a representarse todos los años en Granada para conmemorar la toma de la ciudad por los Reyes Católicos.[11] Más adelante se hará referencia a esta obra que posiblemente sea la versión teatral de las luchas de moros y cristianos más ajustada al gusto del pueblo español. El fragmento que ha pasado a la representación popular mencionada incluye, además del desafío, una breve oración de Garcilaso, el campeón cristiano, y un diálogo entre los dos antagonistas que precede al combate.

El área de la fiesta que falta por reseñar tiene su centro en el Alto Aragón, aunque alcanza hacia el sur hasta la ribera del Ebro y se ha infiltrado en las provincias de Soria y Cuenca, la alta Cataluña y la región vascongada.[12] En esta zona la representación de moros y cristianos cede en importancia a otras facetas de la fiesta al Santo Patrón. En realidad viene a ser uno de los temas del dance, pieza popular típica de aquella región, que integra danzas tradicionales, como la de espadas y la de palos, y varios coloquios o debates. Entre éstos figura con frecuencia el de los moros y cristianos que recibe el nombre de 'soldadesca,' 'Turquía,' 'morisma,' y, en un caso al menos, el muy significativo de 'consulta de moros y cristianos.' No requiere este género comparsas numerosas de combatientes, sino que cada bando suele estar representado por un 'general' y unos pocos personajes más, entre los cuales puede haber un rey e incluso una reina mora, quien generalmente será la primera en convertirse.

[10] En la fiesta de Benadalid (Málaga), cuyo texto ha sido también publicado por don Tomás García Figueras (*Notas*, I) son hechos prisioneros los dos hijos del rey moro, quien lleva el nombre del Gran Turco Selim. Este episodio, que introduce en la parte recitada de la fiesta los temas de cautiverio y rescate, recoge una circunstancia de la batalla de Lepanto, la prisión de los hijos de Alí.

[11] En 1843 se consideraba antigua dicha costumbre (*El Genil*, Granada, 22 enero 1843, pp. 156–160). Me he ocupado de la transmisión del reto de Garcilaso y Tarfe en mi libro *El moro de Granada en la literatura* (Madrid, 1956), pp. 38–40, 80–81, 85–88, 154–156, 337, 340, y 438–439. Véase también infra, p. 485–488, y n. 39. La fiesta de Benamocarra no se celebraba desde hacía cuarenta años cuando el texto fue recogido de la tradición oral por J. Bejarano Robles en 1949 en *Notas*, IV.

[12] Cf. N. Alonso Cortés, "Representaciones populares," *RH*, LX (1924), 187–291, Ricardo del Arco y Garay, *Notas de folklore altoaragonés* (Madrid, 1943), Arcadio de Larrea Palacín, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos* (Tetuán, 1952). Véase también la nota 26. Quisiera agradecer al profesor don José Beltrán de la Universidad de Zaragoza, y a los señores don Andrés Buisán, alcalde de Sariñena (Huesca) y don F. Bailo Feijoo, secretario de dicho ayuntamiento, la amabilidad con que facilitaron mi trabajo en aquella región.

También cabe que una sola persona represente el bando moro, o que esté constituído por uno de los grupos de danzantes, indicándose su derrota en los movimientos finales de la danza. En alguna localidad se da el caso curioso de que los llamados 'moros' visten el traje antiguo de la región y los cristianos el actual de los campesinos, lo cual indica que los primeros se identifican con el mundo pagano o si se quiere con el pasado precristiano de la comarca. En los dances con parlamento el moro suele caracterizarse como tal, pero en forma sumamente rudimentaria. El estilo de la recitación es completamente rústico y se ajusta a un ritmo de 'sonsonete.'

El rabadán y el mayoral, figuras esenciales de todo dance, aparecen como personajes importantes del bando cristiano. Si se excluye la danza o 'paloteado'—elemento de extraordinaria fuerza y belleza, pero ajeno en rigor a nuestro tema,—es preciso concluir que la representación aragonesa de moros y cristianos dista mucho de ofrecer un espectáculo lucido o incluso de tener carácter dramático; más bien se halla en una encrucijada entre formas de poesía y de representación. Hay casos en que la pieza se reduce a un debate entre un cristiano y un moro, y otras veces un ángel y un diablo recogen el tema de la disputa. No se guarda siempre el esquema paralelístico de las 'embajadas' pues la provocación de los moros puede consistir en que traten de estorbar la celebración de la función religiosa. Lejos de equiparar ambos bandos en un plano caballeresco, el dance asigna al musulmán un papel poco grato y muchas veces desairado. No le concede su hora de triunfo ni mitiga su derrota cuando queda confundido por los argumentos superiores del cristiano o por alguna aparición sobrenatural. Y en los límites de esta área de difusión de la fiesta se presenta simplemente un símbolo de la humillación del pueblo moro.[13]

El formato dramático de los dances da cabida a largos parlamentos, cargados de materia histórica o doctrinal, pero también incluyen el cruce de amenazas y jactancias propio del tema. Todo ello alterna con burdas improvisaciones sobre la vida del pueblo, pasándose con toda naturalidad del plano más vulgar a un tipo de disquisición que acusa el origen culto y probablemente eclesiástico de estas piezas. Pero dichos pasajes no llevan, a mi modesto entender, el sello de los movimientos culturales de los siglos XVIII y XIX, sino que más bien reflejan una retórica muy propia de esas comedias tardías que conjugan, sin sentido alguno de la calidad, tópicos y recursos del Siglo de Oro. Y la mayor parte de los temas históricos introducidos, tales como la supresión del tributo de las cien doncellas, fueron también materia de comedias.

Acaso no sea aventurado afirmar que el tema ideológico de los dances es la lucha entre las fuerzas del bien, identificado con la religión cristiana, y las que sirven al mal. Entre éstas figura el moro episódicamente, pero hay veces en que el combate se entabla entre otros antagonistas, que pueden ser pastores y demonios. Es corriente que se hable de turcos más que de moros, e incluso se encuentran referencias al Nuevo Mundo, aplicándose alguna vez a los infieles que figuran en el dance el título de 'cacique.'[14] Conviene advertir que muchos textos levantinos y alpujarreños tampoco distinguen claramente entre turcos y moros y ello refleja un cruce de temas muy frecuente en el teatro español.

Es mucho menos común la intrusión del elemento americano en este vasto círculo de infieles, aunque no fuera inusitada en el teatro religioso del Siglo de Oro y la hallemos, por ejemplo, en *El cubo de la Almudena* de Calderón. En rigor, dentro del campo folclórico, la universalización de los dos bandos que realizan las comparsas levantinas apunta a la misma dirección, pero puede decirse que en Levante y en Andalucía el moro es ante todo el invasor.[15] En cambio, en el Alto Aragón,

[13] En el pueblo de Anzuola (Guipúzcoa) se celebra una minúscula fiesta en el curso de la cual se obliga al único personaje moro, quien aparece como prisionero montado en burro y rodeado por un piquete de soldados, a tirar al suelo y pisotear el turbante. La presencia de un Abderramán cautivo también era tradicional en algunas procesiones de pueblos navarros y todo ello tiene evidente relación con episodios de la reconquista, tales como la toma de Huesca, en la que se cuenta que fueron apresados cuatro reyes moros, según recuerdo un motivo heráldico muy frecuente en la región pirenaica.

[14] Es posible que el día que se haga un estudio completo de las fiestas americanas se descubran corrientes de influencias mutuas que relacionen las representaciones de moros y cristianos en el Nuevo Mundo y los dances aragoneses, siendo muy probable que estos influjos se transmitieran a través de las órdenes religiosas. Evidentemente, las celebraciones del Nuevo Mundo, destinadas a influir en el ánimo de los pueblos indígenas, debieron estar en gran parte dirigidas por quienes tenían a su cargo la misión de convertir a éstos. Los misioneros cuidaron de que la conmemoración de la victoria de los españoles sobre los moros, que indudablemente reforzaba el mito de la invencibilidad de los primeros, fuera también para el indio una invitación a abrazar la fe católica, y a este fin introdujeron elementos destinados a catequizarlo y educarlo. Entre tanto, en los centros urbanos de la Península el festejo caballeresco se desarrollaba al margen de toda influencia eclesiástica, pero en ciertas zonas rurales, especialmente a la sombra de los grandes monasterios de la región pirenaica, la representación del encuentro de moros y cristianos se llenaba de contenido doctrinal. Sobre la bibliografía de las fiestas véase la nota 5.

[15] Confirma este enfoque el hecho de que en algunos textos de la Alpujarra el recuerdo de las guerrillas contra las fuerzas

aunque el motivo histórico sea secundario, parece sobrevivir el recuerdo del morisco subyugado, cuya presencia se sentía como posible causa de perturbación y motivo de constante recelo.

Una mirada retrospectiva

Hacer la historia de las fiestas de moros y cristianos en España sería una larga tarea que probablemente no puede emprenderse sin realizar pacientes investigaciones en diversos archivos, pero sí es posible señalar algunos de los jalones que indican el cauce por el que corrió este tipo de representación popular, a partir de los tiempos medievales en que se originó como reflejo de una situación real y augurio de su feliz conclusión.

Al estudiar los orígenes de las fiestas Robert Ricard ha reunido datos muy interesantes sobre un tipo de festejo caballeresco que se celebraba durante la Edad Media no sólo en España sino también en otros países de Europa. Se enfrentaban en estas ocasiones un bando 'cristiano' y otro 'sarraceno,' quedando naturalmente este último derrotado. Tales mascaradas ofrecían, por un lado, la gala visual del contraste entre los atuendos y emblemas representativos de dos culturas contrapuestas, y por otra parte cumplían la misión de enardecer y elevar la moral de los caballeros.[16]

En el caso particular de España, los juegos caballerescos con argumento y pantomima que solían celebrarse durante las últimas décadas de la Reconquista contribuyeron, como señaló acertadamente Charles Aubrun, a enriquecer la incipiente actividad dramática que habría de desembocar muchos años después en la creación de la comedia.[17] Y precisamente en tierras andaluzas—y cuando el caballero fronterizo vivía como realidad y también como literatura el conflicto de la España medieval ya próximo a su fin—se hizo muy frecuente la presentación de farsas caballerescas, como comienzo o conclusión de un espectáculo en el que los caballeros competían en deportes bélicos y cortesanos. Se daba, entre otros, un esquema de festejo en que un desafío inicial por parte de los moros y la subsiguiente rendición y conversión de los mismos encuadraba un juego de cañas. De esta manera la competencia en ejercicios a la jineta, tan característica de aquella región, cobró sentido simbólico al quedar engarzada en la leve armazón dramática de la pantomima. Este sentido no era esencialmente conmemorativo, como ocurre en las fiestas actuales, sino que expresaba conflictos inmediatos y la determinación de consumar la conquista material y espiritual del pueblo moro. Es curioso que en estas farsas, como en las églogas dramáticas renacentistas, quede sin deslinde claro el campo de la ficción y el de la realidad, ya que podía ocurrir que el Condestable de Castilla se representase a sí mismo, en tanto que otro caballero castellano 'hacía de rey moro.' Pero en todo caso, para el personaje-actor la farsa prestaba una forma de realidad artística al desenlace anhelado de una contienda que era la razón misma de su existencia de fronterizo. El torneo caballeresco se iba haciendo espectáculo, pero espectáculo entrañable que dramatizaba situaciones auténticas, de importancia vital para la colectividad española.

Un siglo más tarde la farsa caballeresca de moros y cristianos, en su modalidad más refinada, seguía floreciendo muy especialmente en Andalucía. Lo prueba la relación de unos festejos organizados en 1571 por Alcalá de los Gazules y otras villas vecinas. De nuevo aparece un juego de cañas introducido mediante un cortés desafío; presenta éste "un caballero moro a la jineta vestido y tocado a lo morisco, muy galán. . . ." Abundan en el relato los detalles que reflejan finamente el recuerdo poetizado de las luchas de la frontera contra Granada: admiración por la gallardía del moro, amistad entre castellanos y musulmanes, trato cortés que se otorga al cautivo y "la prisión de una hija del Alcaide de Tetuán que fue presentada en cautiverio a la Duquesa." Tenemos la impresión de estar leyendo un texto literario, pero no se trata de ficción alguna, sino del simple relato de un recorrido de los marqueses de Tarifa por sus tierras, siendo las pantomimas dramáticas descritas principio o conclusión de una fiesta típicamente andaluza de toros y cañas.[18]

El juego de cañas andaluz fue adoptado por la nobleza de todo el país y llegó a convertirse en el ejercicio artistocrático español por excelencia, complaciéndose la corte en desplegar la pericia de sus jinetes ante representantes de otras naciones.[19] El atuendo morisco, aunque no fuera

---

de Napoleón se superponga a la materia básica conmemorativa de la reconquista.

[16] Véanse los trabajos citados en la nota 2.

[17] Aubrun, "La Chronique de Miguel Lucas de Iranzo. I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne," *BH*, XLIV (1942), 40–60. Cf. también Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid, 1957), p. 166; Salvá, pp. 19–20 y 53–56, y mi *Moro de Granada*, pp. 21–30 y 78–80.

[18] Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España* (Madrid, 1903), pp. 82–83. Reproducido por Salvá, pp. 60–62.

[19] "Desde que llegó el príncipe de Gales a esta corte, se ha tenido con su alteza la cortesía posible y cuidado de su regalo y deseo de festejarle y entretenerle, así con diversas

imprescindible, se sentía como el más adecuado para este deporte de abolengo árabe, que exigía un completo dominio del arte de montar a la jineta y cuyas rápidas y previstas evoluciones ofrecían incomparable ocasión de lucir galas, gracia y brío. Competían en las cañas dos bandos de caballeros, compuestos generalmente por diversas cuadrillas que capitaneaban los nobles más principales y en ocasiones el propio soberano. Solía adoptar cada cuadrilla un atavío evocador de épocas o tierras más o menos remotas o consagradas por la poesía: húngaros, valones, turcos, granadinos. El lujo de prendas y arreos, así como la armonía y el simbolismo de colores y emblemas eran objeto de particular esmero y emulación entre los jóvenes nobles, y todo ello pasaba a ser materia literaria de las relaciones de fiesta. Más que nunca se acercaban vida y literatura en fascinante juego de influencias, pues si este peculiar deporte palaciego dejó huella clarísima en la poesía morisca ¿no sucedería también que el caballero seleccionara galas y divisas pensando ya en el romance que había de celebrar su actuación y su figura? Pero así como el disfraz literario pastoril o morisco no restaba sinceridad a una queja amorosa, tampoco la caracterización 'a la morisca' disimulaba la identidad del caballero. Más bien la realzaba, ya que cada jinete expresaba su gusto personal, e incluso circunstancias particulares sugeridas por los emblemas,en el atuendo que lucía. Por ello, aunque fuera costumbre que las cuadrillas se agrupasen en un bando cristiano y otro infiel, no parece haber sido requisito de este juego que el primero triunfase. Todo el mundo sabía que era el conde de Saldaña o el marqués de Carpio y no Zaide ni Zulema quien se llevaba el galardón.

También en otras formas de recreo cortesano podía ocurrir que damas y caballeros trenzasen pasos de baile y recitasen pulidos versos en torno a un tema típico de fiesta o comedia de moros y cristianos. Representa este género una danza hablada celebrada en Valencia antes del año 1538 que Luis Milán describe en *El cortesano* (1561),[20] reproduciendo el texto de los parlamentos. En esta pieza ocho caballeros de Malta rescatan mediante reto y combate a sus respectivas damas, que han sido cautivadas por otros tantos piratas berberiscos. Como había sido costumbre de los caballeros andaluces a finales del siglo XV, la nobleza de Valencia jugó en aquella ocasión con una circunstancia muy real y no con un recuerdo del pasado, ya que los ataques de los corsarios a las costas levantinas no eran inusitados por aquellos años y el pánico cundía al más leve rumor de una amenaza de desembarco.[21]

Más lejos fueron los organizadores de la fiesta regia que en 1599 ofreció el duque de Lerma a Felipe III en la villa levantina de Denia. Según nos dice el cronista de aquella lucidísima farsa naval, que fue nada menos que Lope de Vega, "ésta fue burla y fiesta, y fue tan buena, / que alguno vio de Argel muro y cadena." La burla consistió en el sigilo con que se preparó el asalto simulado, pues quienes estaban en el secreto pudieron regocijarse observando el pánico de las damas y de algunos caballeros y la bravuconería de otros—"Ya se halla un hombre que a Madrid promete / llevar moros de Argel de siete en siete."—El poema no omite el dato de que don Juan de Vives fue el autor de estas fiestas. También se dice que "caballeros vestidos a la turca / se preciaron de imitar hasta el lenguaje," lo cual suscita la pregunta de si acompañaron a este simulacro de batalla parlamentos recitados, aunque el desarrollo argumental debió ser simple y la parte hablada pudo reducirse a gritos y exclamaciones. En realidad se representaron dos encuentros, sin que hubiera entre ellos conexión específica: el primero simuló el asalto y toma por caballeros castellanos de un castillo defendido por turcos, y el segundo fue el pretendido desembarco del corsario Morato.[22]

En la España de los Austrias, el recreo de la corte y las diversiones del pueblo corrían paralelos. Basta leer las descripciones de las grandes festividades tan típicas de la época para percibir el concierto con que la nobleza o la misma corte, por un lado, y por otro las autoridades munici-

---

fiestas que se le han hecho . . . como jugando cañas de vistosas libreas, caballos y jaeces, cosas pocas veces o nunca vistas de la Nación Inglesa . . . " Andrés de Almansa y Mendoza, *Cartas, novedades de esta corte . . . (1621–1626)* (Madrid, 1886), p. 205. Pueden leerse descripciones de fiestas en la colección citada, en las *Relaciones* recogidas por Alenda, en los *Anales de Madrid* de Antonio León Pinelo y en obras similares. Se encuentran datos interesantes en un manuscrito abreviado sobre costumbres de España impreso por Alfred Morel-Fatio en *L'Espagne au XVI^e^ et au XVII^e^ Siècles* (Paris, 1878). Recientemente ha estudiado los festejos del Siglo de Oro José Deleito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe, El rey se divierte, También se divierte el pueblo* (Madrid, 1952–55). Véase también R. Benítez Claros, "Antecedentes moriscos del género áulico," *Cuadernos de Literatura*, I (1947), 247–254.

[20] (Madrid, 1874), pp. 155–182.

[21] En una carta del año 1608 se lee el siguiente comentario, referente a rumores sobre ataques inminentes del Gran Turco: "y también sabe V.S. que todos los años es tan ordinario el mucho ruido de armada del Turco como las pocas nueces de él . . . " En Antonio Paz y Melia, *Sales españolas. Primera serie* (Madrid, 1890), p. 373. Véase también Henri Merimée, *L'Art dramatique à Valencia* (Toulouse, 1913), pp. 104–111.

[22] "Fiestas de Denia al Rey Católico Felipe III deste nombre," en *BAE*, XXXVIII, 465–474.

pales y las asociaciones de artesanos, ofrecían su contribución propia a la solemnidad del día. En cualquiera de estas esferas podía darse el cuadro, más o menos elaborado, de moros y cristianos. Las versiones populares se ajustaban menos a la visión literaria del moro galante, pero en cambio por su esquematismo dramático muchas de ellas presagiaban más claramente las modernas fiestas. Pueden servir de ejemplo unos festejos celebrados en Toledo el año 1533, con motivo del desembarco de Carlos V en Barcelona, en el trancurso de los cuales dos bandos formados por gremios de artesanos se disputaron un castillo erigido para la ocasión, que defendía nada menos que el Gran Turco, yendo naturalmente ataviados a la morisca los que militaban a sus órdenes.[23] Puede decirse que para llegar al estado moderno del drama popular no le faltó a esta representación toledana más que la estructura paralelística, los largos parlamentos y la identificación de la batalla con un episodio de la historia local. Esta versión popular y si se quiere plebeya de la fiesta, que concluía con un desfile de moros encadenados, debió llegar a generalizarse. Al menos volvemos a hallar el mismo esquema en unos festejos celebrados en Tortosa en 1585 con motivo de un viaje de Felipe II,[24] así como en el capítulo XII de la vida de *Estebanillo González* (1646), en donde se describe un ejemplo ajustado en todo al mismo patrón, que se sitúa en un pueblo próximo a Zaragoza.

En Toledo y Tortosa la fiesta tuvo una fase náutica con simulacro de batalla naval en el río. Esta variante, que hoy sobrevive en varias villas levantinas y en Mallorca, se anunciaba ya desde el siglo XV y adquirió bastante arraigo durante la época de los Austrias, tanto en el plano popular como en el aristocrático. Por otra parte alcanzó gran auge el simulacro terrestre de combate naval, como prueba el hecho de que la ciudad de Valencia—que ya había desarrollado previamente un arte escenográfico especializado en tramoyas para desfiles—ofreciera en 1586 a Felipe II el espectáculo de la propia batalla de Lepanto representado sobre ruedas.[25]

Sin llegar a presentar farsas ni pantomimas solían desfilar los días de fiesta comparsas de soldados moros y cristianos por las calles de ciudades, villas y pueblos, atronando al vecindario con sus descargas. En estos casos, la caracterización de las patrullas era evidentemente algo accesorio que acaso viniera a dar un carácter figurativo a la antiquísima costumbre de que en ciertas fechas grupos de hombres armados recorrieran las calles de las poblaciones. A esta tradición—que por otra parte facilitaba el recuento de las fuerzas militares disponibles—debe sin duda su origen el característico 'alarde,' que hoy forma parte integrante de las fiestas levantinas. Junto al desfile estruendoso se daba también en el plano popular el simulacro danzado en que se enfrentaban dos bandos antagonistas. Uno de ellos solía identificarse con el mundo no cristiano cuyo representante más temido era el musulmán. En el norte de España, donde el cuadro de moros y cristianos no correspondía a la realidad de un pasado inmediato, debió llegarse por esta vía indirecta a que en el moro se concretase de modo adventicio la figura previa algo indefinida del antagonista del cristiano.[26] Es ya el planteamiento del tema que ofrecen hoy los dances del Alto Aragón, si bien en éstos confluyen muy diversas corriente de literatura popular.

Junto a los juegos de la nobleza y los simulacros de batalla populares se desarrollaron las 'máscaras' con atuendo morisco y las que representaban la diversidad de población del mundo, viejo y nuevo. En alguna ocasión observamos que desfilan en festejos civiles o religiosos auténticos moros o moriscos, como los que en 1601 acompañaron al marqués de Mondéjar "con sonajas y panderetes y un carro con música de violones y otros instrumentos, con lo cual fue a Palacio, y en la plaza adelante hicieron la zambra al modo morisco, que paresció bien a muchos."[27] A muchos, pero probablemente no a todos. Recordemos la severidad con que el padre Mariana enjuiciaba estos bailes. Y naturalmente se suscita la pregunta de hasta qué punto fenómenos como el que se ha llamado 'morofilia literaria' y este entusiasmo por algunas manifestaciones de la cultura del pueblo vencido eran ajenos a las tensiones y diferencias de opinión respecto al problema morisco que quedaron zanjadas con el decreto de expulsión. El doctor Gregorio Marañón ha dejado páginas muy iluminadoras sobre la postura sentimental que a este respecto adoptó un sector de la nobleza española que en su opinión constituía un grupo de tendencias liberales en la España del siglo XVI.[28] Pero

[23] Alenda, I, 32, y Salvá, pp. 56–57.

[24] Henrique Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585* . . . (Madrid, 1876), pp. 186–187. Citado por Salvá, p. 64.

[25] Salvá, p. 65.

[26] Cf. Julio Caro Baroja, "Mascaradas y 'alardes' de San Juan," *RDTP*, IV (1948), 499–517, y *Los vascos* (Madrid, 1958), pp. 369, 393–394 y 413–420.

[27] Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones* . . . (Madrid, 1857) p. 114. Reproducido por Salvá, p. 75.

[28] Marañón, *Los tres Vélez* (Madrid, 1960), pp. 77–123. Véase también Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada* (Madrid, 1957), v.

tuviera o no relación con problemas candentes de la España de entonces, la visión poetizada del moro español—principalmente del granadino—y la adopción del convencional disfraz morisco para expresar amores y rivalidades fueron rasgos de ambiente en círculos selectos y se concretaron en obras literarias y formas de cortesanía. Ello era compatible y se daba íntimamente unido a la firme creencia en la autenticidad de la fe cristiana y en la legitimidad del propósito de conquista. No se oponen, se superponen los conceptos de conquista y salvación cuando los nobles moros de Pérez de Hita o los enamorados Ozmín y Daraja de Mateo Alemán se hacen cristianos y el antagonismo de los dos bandos encontrados se resuelve en la unidad de la fe.

Quedan sin fundirse los dos caminos en la encrucijada de *El Abencerraje*, así como en el famoso romance de Góngora "Entre los sueltos caballos." Mas en ambos casos, ante un caballero infiel, dechado de gracia y valor, el capitán cristiano aparece dotado sobre todo de firmeza moral y soluciona mediante un acto de generosidad la angustiosa situación del cautivo. Y en un sentido muy diferente ¿no implica un intento de salvación el pedestal poético a que el pueblo que conquistó a Granada alzó su recuerdo? El anhelo de vencer, material y espiritualmente, a un adversario que se admira ha de haberse repetido muchas veces en la historia, pero las letras del Siglo de Oro alcanzaron a cristalizarlo en forma tan límpida, dentro de una modalidad artística con apariencia de trivialidad, que resultaron pequeñas joyas poéticas de un matiz muy propio, cuyo paralelo se encuentra difícilmente en otras literaturas. En el plano áulico, ciertos festejos expresarían, acaso con no menor belleza, el mismo sentir, y este enfoque emocional es el que aún se manifiesta en muchas fiestas actuales de moros y cristianos, sobre todo en las levantinas.

El hecho de que una parte de la nobleza española viera con simpatía a la población morisca o al menos favoreciera una política de tolerancia respecto a ella no impidió que la opinión contraria a toda transigencia fuese ganando terreno a lo largo del siglo XVI. La gran crisis que significó la rebelión del año 1568 y la amenaza que representaba el imperio otomano suministraban un fuerte estímulo a los sentimientos de odio y recelo hacia los descendientes de los moros. La hostilidad hacia éstos halló expresión literaria en diversos géneros y no dejaron de escribirse comedias que podrían calificarse de piezas de propaganda antimorisca, como *Los moriscos de Hornachos*.[29] Este tipo de actividad literaria ilustra un particular estado de conciencia colectiva que ha sido estudiado con singular penetración por Julio Caro Baroja.[30] Expresaban la misma actitud en el plano de la representación popular las fiestas que concluían con la cabalgata de moros encadenados y muy particularmente aquéllas en que la intervención del bando moro consistía en perturbar una función religiosa o apoderarse de una imagen que se sacaba en procesión. Esta última versión, que aún perdura en la Alpujarra, existía ya en Andalucía en 1631,[31] pero en la mayor parte de las cabalgatas la figura del caballero moro solía presentarse con dignidad y avalorada por el prestigio que la literatura concedía al tema morisco. No faltaron sin embargo ocasiones en que la personalidad del moro se llegó a identificar con la del gigantón, compañero de la Tarasca,[32] con lo cual queda sugerido que se le incluía entre los representantes del espíritu del mal en vez de verse en él un caballero sujeto al error. Y una vez al menos danzaron ángeles contra moros por las calles de Madrid como parte de los regocijos celebrados la víspera del Corpus.[33]

Dada la intensa actividad dramática del pueblo española del Siglo de Oro no puede sorprender que un tema que casi representaba un mito nacional se expresase en todos los estratos sociales, pudiendo darse en la fiesta más rústica o en aquella en que participaba el monarca. No es menos amplia la gradación en la complejidad artística del espectáculo que conjugaba el tema del antagonismo. En este sentido la lengua misma señala el nervio común que une formas representativas pantomímicas y literarias al calificar con la misma expresión la fiesta y la comedia de moros y cristianos.

Según Agustín de Rojas, la aparición de la comedia "de moros y de cristianos / con ropas y

[29] La atribución de esta comedia a Francisco Tárrega fue impugnada por Merimée, p. 474.

[30] Caro Baroja, *Los moriscos*, vii, 205–247.

[31] " . . . finalmente todas las noches auia ruido de máscaras y carreras, que aunque no llegavan a la perfección que pudiera, pero con todo esso en esta parte hazía su papel de gracioso la chusma que las formava: y esto mesmo hicieron una tarde los devotos, con un juego de moros y Christianos, fingiendo cautivar la imagen del Santo y boluerla a librar," *Fiestas que la muy insigne y antigua ciudad de Cádiz hizo en la beatificación del glorioso Patriarca San Juan de Dios* (Sevilla, 1631). Hubo moros y cristianos en Granada en el año 1638, según una escueta noticia que da Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. A. Martín Ocete (Granada, 1934), II, 814.

[32] Sobre el simbolismo de estas figuras véase Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid, 1953) pp. 35–39, y Francis George Very, *The Spanish Corpus Christi Procession* (Valencia, 1962), IV y V.

[33] Recoge este dato B. S. Castellanos, "De la antigua procesión del Corpus en Madrid . . . ," *El Bibliotecario* (1841), pp. 25–27.

tunicelas" corresponde, en el desarrollo del teatro nacional, a la etapa inmediatamente anterior a Juan de la Cueva.[34] Concuerda tal testimonio con el de Cervantes, quien afirma en el prólogo a sus *Ocho comedias* que en tiempos de Lope de Rueda no había aún "desafíos de moros y cristianos a pie ni a caballo." Faltan textos que permitan estudiar el momento inicial en la formación de este género que aparece ya definido en la temprana comedia de Lope *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, pero no es aventurado suponer que se produjera un fenómeno de índole semejante—aunque infinitamente menos complejo—al de la estructuración dramática de diversa materia teológica y doctrinal que culminó en los autos sacramentales. Al hacer la historia de este proceso, Bruce Wardropper ha probado que no solamente la liturgia sino también la institución de la fiesta del Corpus y la forma en que se solemnizaba aportaron elementos simbólicos y figurativos a la tradición del drama sacramental.[35] Dada la multiplicidad de estampas en que el género áulico y las pantomimas populares recogieron el tema del antagonismo de moros y cristianos a lo largo del siglo XVI y la aparición en la misma época de romances y novelas moriscas, era casi inevitable que tan gran actividad representativa hallase su cauce más fecundo en el campo de la literatura dramática, aunque por ello no debió sufrir sino más bien enriquecerse la corriente de representaciones semiartísticas. Para vislumbrar el estado de este género en la época barroca es preciso tener en cuenta el auge de dos formas de comedia estrechamente relacionadas con él.

La más antigua fue la que recogió el tema del torneo caballeresco entre un moro y un cristiano, reduciendo a formas representables en un escenario su dramatismo esencial, prestándole expresión poética y ahondando en el sentido emotivo que para el pueblo cobraban tales encuentros. Como se ha indicado, es difícil saber hasta qué punto vino esta forma estructurándose gradualmente o fue su logro la primera hazaña de Lope de Vega. Lo cierto es que en *Los hechos de Garcilaso* el reto y combate entre un moro y un cristiano está ya hecho materia dramática. Y precisamente el famoso duelo de que en esta comedia se trata, llegó a constituir un motivo tan arraigado en la tradición hispánica que se hallan ecos de él en fiestas mejicanas de moros y cristianos[36] y en la representación anteriormente mencionada de Benamocarra. Para reconstruir la historia de dicho núcleo temático son necesarias algunas consideraciones sobre las comedias que presentan este episodio.

Los hechos de Garcilaso consta de cuatro jornadas; las dos primeras se sitúan en la corte granadina y presentan episodios galantes muy propios del género morisco, pero que no pasarán a la tradición folclórica de la fiesta. En la tercera jornada surge con una fuerza épica que contrasta con el arabesco de la Granada mora, el cuadro de Santa Fe, el real castellano. La acción del último acto se centra en torno a los lances caballerescos de la Vega y culmina con dos estampas de pura cepa caballeresca que proceden de los romances sobre la guerra de Granada: el reto de Tarfe, que se presenta montado a caballo y arrastrando un cartel con las palabras *Ave María* a desafiar a los cristianos de Santa Fe, y la entrada triunfal de Garcilaso, que vuelve del duelo mostrando la cabeza del moro clavada en la punta de la lanza. Dentro de ser una obra imperfectamente trabada, *Los hechos* es ya una típica comedia de moros y cristianos en que se ofrece una visión embellecida de las luchas en torno a Granada y de la corte mora, al mismo tiempo que se ensalza a los castellanos como campeones de la fe cristiana. En cuanto al estilo, la incorporación y glosa de romances conocidos constituye la novedad más importante y se da en las escenas del reto y del triunfo.[37]

Ya en la plenitud de su arte Lope dedicó al tema del famoso duelo, la comedia *El cerco de Santa Fe*, en que el carácter de crónica dramática

[34] *El viaje entretenido*, *NBAE*, XXI, 495.

[35] Op. cit. Véanse caps. ii–v y especialmente pp. 321–322.

[36] Ricard, en *JSA*, XXIV (1932), 51–84. Reseñado por Bataillon en *BH*, XXXIV (1932), 350–351.

[37] Sobre esta cuestión cf. Aubrun, op. cit., y D. Catalán, "Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional," *NRFH*, III (1949), 130–140. Ofrece datos sobre el motivo dramático del duelo a caballo en obras ajenas al tema de moros y cristianos N. D. Shergold, "Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla," *Archivo Hispalense*, XXIV (1956), 58–64. El motivo se da frecuentemente en obras donde se enfrentan el mundo cristiano y el musulmán, como por ejemplo *El cerco de Tremecén* de Guillén de Castro. Es también significativo que en una ocasión en que Luis Vélez de Guevara lleva a las tablas las incidencias de una tarde típica de representación, la obra representada sea una *Gran Comedia de Saladino*, en que se juega traviesamente con el tópico del reto que pronuncia un actor—en este caso una actriz—montado a caballo:

> ¿Y qué más hay?—Yo imagino
> que hay lo del caballo y reto,
> que en esto suele ser rara,
> como en todo, Baltasara.

Y la celebrada cómica se equivoca y hace su reto al principio de la comedia, cuando debía hacerlo en la última parte (*La Baltasara* por Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas. En *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*). La relación tan obvia de est motivo con ejerciciose caballerescos queda subrayada por la circunstancia de que una variante americana de nuestra fiesta que ha arraigado en Nuevo México exige que todos los participantes vayan montados a caballo. Cf. Lea, pp. 21–22.

está plenamente logrado. Alternan en la acción los lances que ilustran la galantería morisca o el arrojo castellano, dando unidad a los distintos episodios la figura de la reina Isabel la Católica, en cuyo honor emprenden sus hazañas los castellanos. El elemento histórico cobra mayor importancia que en *Los hechos*. Desde la escena inicial en que se celebra la fundación de Santa Fe queda subrayado el inquebrantable propósito de conquistar a Granada; y en diversos momentos de la obra se manifiesta lo inestable del reino granadino y se hace sentir la inminencia de su caída. En la última jornada vemos acumularse los triunfos individuales de los caballeros castellanos que apuntan a la derrota definitiva de los moros, anunciada también por la Fama, al mismo tiempo que las victorias de Carlos V y Felipe II. Sin embargo, no se trata propiamente de la rendición de la ciudad, y casi puede decirse que el tema dramático principal no es la toma, sino la contienda en que los castellanos muestran su esfuerzo y su brío. El triunfo con que culmina la acción es el de Garcilaso sobre Tarfe, personajes representativos pero no simbólicos, y constituye la última hazaña en una cadena de lances caballerescos en los cuales se señalan individualmente diversos guerreros de Santa Fe. Por lo tanto, si en las obras citadas de Lope se elabora el núcleo temático que dio lugar al esquema folclórico actual, la intención de ensalzar al caballero ejemplar no se subordina a la glorificación del bando, como hoy ocurre en las fiestas, sino que se funden patriotismo y ejemplaridad. La dramatización del tema del duelo es más completa en la segunda comedia, pues se introduce el diálogo entre los antagonistas, que corresponde al cruce de denuestos tan característico de las modernas representaciones populares.

Un ingenio del siglo XVII refundió *El cerco de Santa Fe* con el título de *El triunfo del Ave María y conquista de Granada*.[38] Aunque el duelo conserve su carácter episódico, esta comedia se acerca a las representaciones populares de moros y cristianos, pues se percibe en ella claramente el propósito de escribir una obra conmemorativa de la conquista de Granada, victoria que sin necesidad de introducir milagro alguno se vincula a la devoción mariana. A diferencia, sin embargo, de otras obras sobre episodios de la Reconquista, el énfasis se pone en la fe y el servicio del caballero devoto más que en la ayuda sobrenatural otorgada a los cristianos.

Se observa que, aunque esta tercera comedia sea artísticamente muy inferior a las dos de Lope, la deformación del tema ha ido orientada en forma que la hace más espectacular y halagüeña para cierta forma de patriotismo poco refinado. La galería de moros galantes ha desaparecido y representan únicamente a la nobleza granadina una doncella guerrera, el desaforado Tarfe y el alcaide de Torres Bermejas, cuyo papel consiste en entregar la ciudad. Los castellanos también han cobrado cierto aire de valentones, y más que de estilizar la contienda en un sentido caballeresco se trata de alzar sobre un pedestal la hombría de los españoles. Aun las escenas que parecen compuestas a la vista del texto de Lope están totalmente reescritas, y del diálogo tan finamente matizado que les sirve de base conservan como única virtud el aire brioso y rotundo. Es curioso que al llegar al pasaje del reto de Tarfe, que Lope deliberadamente compuso a base de romances que habían llegado a ser muy populares, el refundidor se apartase del metro tradicional para prorrumpir en sonoras octavas, si bien respetando el esquema retórico del modelo. También amplió considerablemente el diálogo—éste sí en romance——de Garcilaso y Tarfe, que precede al combate y que constituye la escena más lograda de la comedia anónima. El rápido cruce de expresiones jactanciosas, si falto totalmente de sutileza, está tallado con una gracia y una rapidez en el desplante que explican la inmensa popularidad que en épocas posteriores adquirió este pasaje. Prueba el éxito de la obra el hecho de que no sólo fuera *El triunfo* la comedia de moros y cristianos más veces impresa y representada en el siglo XVIII, sino que se incorporase a las ceremonias conmemorativas de la conquista de Granada.[39]

Es probable que en otros casos se adaptase también a una intención conmemorativa específica el tipo de comedia surgido en torno al encuentro caballeresco entre un moro y un cristiano, pues durante la época barroca se desarrolló extraordinariamente la costumbre de celebrar toda suerte de faustos acontecimientos. Cobraron entonces inusitado esplendor las artes auxiliares al intento de solemnizar y dar sentido figurativo a la celebración de las grandes fiestas: bodas o natalicios reales, canonización de un santo español, conmemoración de una victoria. La decoración del recorrido de las procesiones alcanzó una brillantez y complejidad que justificaría un estudio aparte. En las cabalgatas mismas, así como en las representaciones que se celebraban como parte de la festividad, figuraba casi siempre entre otros motivos de máscaras, danzas y pantomimas, la imagen de moros y cristianos. En cuanto expresaban modas artísticas y aristocráticas, estas formas representativas estaban destinadas

[38] Incluída en *BAE*, XLIX.

[39] Véase nota 11 y Antonio J. Afán de Ribera, *Fiestas populares de Granada* (Granada, 1885), pp. 37–38.

a ser suplantadas por nuevas tendencias. El hecho sin embargo de que vinieran a constituir facetas importantes de fiestas que se celebraban con alguna regularidad prestó a algunas de ellas arraigo que no tuvieron otras formas áulicas. En este sentido la incorporación de cualquier tema representativo a una solemnidad del calendario litúrgico hacía posible su permanencia, y naturalmente en el momento en que villas y ciudades se acogían al patrocinio de un santo o de una advocación mariana quedaba instituída una fiesta de tipo cívico-religioso que frecuentemente conmemoraba una victoria sobre los moros alcanzada gracias a un hecho milagroso.

Entre las leyendas referentes a este tema abundan las que narran hallazgos portentosos de imágenes sagradas que se suponía habían sido ocultadas por los visigodos para evitar que fuesen objeto de profanación. No cabe duda de que quienes buscaran con empeño debieron descubrir en ermitas en ruina y monasterios abandonados imágenes de venerable antigüedad, como hoy siguen hallándolas los devotos del arte románico, y ¿por qué no habían de pensar que tales santos y Vírgenes eran anteriores a la venida de los moros? Por otra parte, vivía en la tradición el recuerdo de las persecuciones arrostradas por los mozárabes al perseverar en mantener el culto en ciertas ermitas y santuarios. En Andalucía se sumaba al eco de tan antiguas historias el de episodios recientes de carácter similar, pues los moriscos rebelados profanaron imágenes con un ardor que igualaba al fervor del culto que la población rural cristiana les rendía.[40] Toda esta materia hagiográfica era objeto de elaboración múltiple cuando llegaba la fiesta del santo o de la advocación mariana que la leyenda o la historia—mucha veces la fecha en que se había celebrado una batalla favorable a los cristianos determinaba que el santo del día fuese proclamado patrón de la villa—relacionaba con el pasado local. En los emblemas de los estandartes, en las decoraciones de las fachadas y en los arcos triunfales se le daba expresión plástica; el predicador la utilizaba como tema de sermón; los poetas de la localidad componían versos conmemorativos, y naturalmente se ofrecía una u otra forma de representación dramática o pantomímica.

También en las procesiones del día del Corpus aparecía con frecuencia el tema de moros y cristianos en autos, bailes y danzas, entre las cuales no faltarían aquellas "danzas castellanas llamadas historias," descritas por Bances Candamo, en que un músico cantaba el asunto.[41] Se conocen algunas tradiciones devotas que enlazaban el culto a la Eucaristía con el motivo hagiográfico de la protección divina otorgada a los cristianos durante la Reconquista. La más famosa de estas leyendas es la de los corporales de Daroca, y precisamente sobre este tema versaba un auto sacramental que fue ejecutado en Sevilla como parte de las fiestas del Corpus.[42] Un ejemplo típico de cabalgata conmemorativa fue la celebrada en Segovia el año 1613, en la cual se representó sobre carro la conquista de Madrid realizada por caballeros segovianos.[43] En otros muchos casos, aunque falte el dato específico, algún tipo de representación de moros y cristianos parece haber sido ineludible. Es muy sugeridora, por ejemplo, una escueta noticia que da Henríquez de Jorquera: "De la ciudad de Güescar. Hace feria cada año a 21 de noviembre, día de Nuestra Señora, en memoria de una victoria que alcanzaron de los moros revelados: Dura 8 días."[44] ¿Cabe imaginarse que pasara aquella semana de fiesta sin una representación alusiva al suceso histórico celebrado, y más en región que fue frontera contra la Granada mora y vio nacer la poesía fronteriza y la pantomima caballeresca de moros y cristianos? Y precisamente el esquema dramático de las fiestas actuales de esta región, que presentan un asalto a la procesión, tiene más estrecha relación con el recuerdo de los moriscos rebelados del siglo XVI que con los moros de la Edad Media.

Las representaciones conmemorativas se daban por un lado como teatro y por otro como pantomimas, o como farsas improvisadas que

[40] Cf. Caro Baroja, *Los moriscos*, vi, y en particular p. 177.

[41] En *NBAE*, xvii, clxxiv. En 1585 se presentó en Toledo el día del Corpus una danza en que figuraban, entre otros personajes, un rey moro, seis moros y seis moras. Da este dato Francisco de B. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre* (Madrid, 1935), p. lviii. El combate de Abindarráez y Narváez fue representado como danza en la procesión del Corpus celebrada en Madrid en 1579. En la de 1592 apareció una "Danza de la Recuperación de España" en que figuraban Pelayo con cuatro montañeses y don Opas con cuatro moros. Cf. Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1901) pp. 12 y 33. A lo largo del siglo XVII siguen figurando 'danzas de moros' en el Corpus madrileño. Véase N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón* (Madrid, 1961).

Las fiestas valencianas han sido estudiadas de modo exhaustivo y competente por S. Carreres y F. de A. Carreres en los libros que cito en la nota 60.

[42] Cf. José Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla . . .* (Sevilla, 1898). Se encuentran también datos interesantes sobre las procesiones en Sevilla en José Gestoso y Pérez *Curiosidades antiguas sevillanas, Serie segunda* (Sevilla, 1910). Sobre la leyenda de los corporales puede consultarse José Beltrán, *Historia de Daroca* (Zaragoza, 1954).

[43] Cf. Jerónimo de Alcalá Yáñez, *Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla . . .* (Salamanca, 1615), pp. 109–111. Se encuentra el mismo tema en la segunda jornada de la comedia *La Virgen de la Fuencisla*. Véase nota 50.

[44] *Anales de Granada*, i, 115.

dependían más o menos de las dotes de versificador del representante o de su capacidad para recordar fragmentos que conjugasen los tópicos que pedía el esquema. Evidentemente la relación entre la fiesta con pantomima y la pieza dramática no es exclusiva de este tema. Hojeando, por ejemplo, *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, es fácil percibir lo cerca que podía estar la representación privada de una comedia del transcurso de una tarde de entretenimiento en que damas y galanes hacían papeles previstos por el organizador del recreo. Al aproximar ambos géneros, hay que salvar desde luego la diferencia esencial que separa la plena actividad creadora que puede legar obras maestras a la posteridad, del juego cuyos trenzados, acaso de exquisita gracia y sutileza, tienen la permanencia de las construcciones de arena que levantan los niños en la playa. Pero, durante el Siglo de Oro, aunque las variaciones improvisadas sobre un guion dado por la tradición no aspiraran a sobrevivir a la circunstancia que las motivaba, indudablemente cumplían el papel de perpetuar, reforzar y en algunos casos alterar el esquema dramático que les servía de base.

Hoy nos es difícil imaginar lo mucho que se estimaba el arte de componer 'de repente,' supliendo el propio representante la expresión verbal que correspondía a la situación, pero se sabe que los ingenios más egregios se reunían a repentizar en el propio palacio de los reyes.[45] En planos inferiores la improvisación no debía de ser menos frecuente, dada aquella infatigable actividad representativa que alcanzaba hasta a los mozos de cualquier villa que se estimase en algo—recordemos las bodas de Camacho—y puede conjeturarse que cuando surgía una forma afortunada que expresaba los conceptos y temas arraigados en la mente de todos dicha forma se reflejaría en una gran multiplicidad de calcos y versiones.

Dentro de la producción dramática propiamente dicha, los poetas del Siglo de Oro reconocían la existencia de un estrato inferior que permitía a personas de escaso esfuerzo y talento armar una comedia a base de situaciones que representasen casos particulares de una categoría que ya contaba con su esquema y sus tópicos propios. En realidad existía una conciencia muy clara de que al cultivar esta modalidad de comedia el dramaturgo abdicaba parte de su independencia,[46] pero pese a ello los poetas más eminentes del Siglo de Oro, empezando por Lope de Vega y Calderón, componían como es notorio muchas piezas de encargo sobre temas tradicionales.

Por las razones previamente indicadas, la modalidad de comedia compuesta en torno al doble tema del patrocinio milagroso y de la conquista y reconquista de la patria llegó a ser muy cultivada, y la composición de estas obras, una vez cuajado el género, no debía ofrecer grandes dificultades. Al menos en 1640 un autor mediocre podía afirmar con toda naturalidad que era más factible componer en pocos días una comedia conmemorativa sobre la conquista de Valencia que lograr que se la aprendieran de memoria en tan corto tiempo actores profesionales.[47]

Uno de los primeros ejemplos de este tipo de obra dramática lleva el título significativo de *La soberana Virgen de Guadalupe y sus milagros y grandeza de España*.[48] A pesar de su rudimentaria estructura dramática, dicha pieza presenta los dos momentos históricos de la patria invadida y recobrada a través de la historia de una imagen de la Virgen, que fue ocultada por los godos derrotados y se manifestó milagrosamente a un pastor extremeño siglos más tarde. En esta obra no se adscribe la leyenda de la santa imagen a la conmemoración de la reconquista de una plaza, pero abundan las comedias en que esto sucede, presentándose la 'pérdida y restauración' de la patria chica, como símbolo de la historia de España, sentimental y popularmente interpretada. En cierto modo esto ocurre en *La fundación de la Alhambra* y en *La divina vencedora* de Lope de Vega. El valor representativo de esta última comedia, en cuanto expone del modo más popular el tema de moros y cristianos, ha sido señalado por don José F. Montesinos, quien destaca como nota poco atractiva de este género la autoglorificación del pueblo español, subrayada por episodios milagrosos, y un desenfoque del tema morisco que redunda en menosprecio de los musulmanes.[49] El mismo espíritu se observa en las obras que presentan ya el esquema completo de la ocultación y descubrimiento de la imagen, adscrito a la historia de una ciudad determinada. Son ejemplos consumados de esta modalidad la comedia de Calderón *Origen, pérdida y restaura-*

[45] Cf. Emilio Cotarelo, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1924), p. 183.

[46] Véase lo que dice, por ejemplo, Cristóbal Suárez de Figueroa sobre las comedias 'de cuerpo' en *El pasajero (1617)*, ed. Rodríguez Marín (Madrid, 1913), p. 75. Sobre las características generales de este tipo de comedia véase Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (México, 1958). Cf. también Aubrun, "La *comedia* doctrinale et ses histoires de brigands," *BH*, LIX (1957), 137–151.

[47] Marco Antonio Orti, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (Valencia, 1640), pp. 18–19.

[48] Una edición de 1617 fue reimpresa por J. M. Asensio (Sevilla, 1868), quien consideraba posible que la obra fuese de Cervantes. Cf. Sánchez Arjona, pp. 86–90.

[49] Introducción a Lope de Vega, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*. *TAE*, VII (1929).

ción de la Virgen del Sagrario, y la de tres ingenios titulada *La Virgen de la Fuencisla*,[50] que versan respectivamente sobre episodios históricos o legendarios de Toledo y de Segovia. En ambas obras cada jornada pertenece a una época histórica diferente y la unidad viene dada por el tema del patrocinio milagroso. En torno a éste se centran asimismo *Nuestra Señora de Atocha* de Rojas Zorrilla, y *Nuestra Señora de la Victoria y restauración de Málaga* de Francisco de Leyba, si bien en este último caso no aparece el motivo de la ocultación de la imagen por los godos. Puede aumentarse la lista con la mención de títulos significativos: *Origen de Nuestra Señora de las Angustias y rebelión de los moriscos* (de Antonio Fajardo y Acevedo), *La conquista de Cuenca y primera dedicación de la Virgen del Sagrario* (de Pedro Rosete Niño), *Nuestra Señora del Mar y conquista de Almería* (de Juan Antonio Benavides) etc.[51] La versión alegórica del tema nos la dio Calderón en su auto sacramental basado en una leyenda madrileña *El Cubo de la Almudena*, pero también se produjo en un plano artístico muy inferior. Sirva de ejemplo una loa compuesta por Marco Antonio Orti con motivo del cuarto centenario de la reconquista de Valencia, en la cual una figura que representa la capital levantina aparece encuadrada entre dos personajes históricos—Jaime el Conquistador y el rey moro Zaén—y dos alegóricos que simbolizan la misma contienda.[52]

Todo este delirio representativo en torno a leyendas cívico-religiosas desagradaba profundamente a muchos moralistas,[53] pero a pesar de ello las comedias de moros y cristianos gozaban de inmensa popularidad,[54] y por otra parte las que trataban de asuntos hagiográficos o históricos quedaban muchas veces exentas de las prohibiciones de representar comedias, tan frecuentes en aquella época.[55] La conjunción de ambas corrientes pudo darse en obras de gran individualidad, como *El príncipe constante* de Calderón, en las que se acendraba en sentido moral la afirmación de la superioridad del cristiano sobre el moro. De la misma manera, la visión puramente caballeresca del tema que predominó a fines del siglo XVI fue tratada en algunas comedias de Lope—el caso más representativo es *El remedio en la desdicha*—en forma mucho más afín a la sensibilidad aristocrática que a la popular.

Si durante el Siglo de Oro el cuadro dramático de moros y cristianos floreció en toda suerte de niveles artísticos y sociales, la situación cambió totalmente en épocas posteriores. No hay que decir que la corte borbónica abandonó las formas de recreo palaciego típicas de la España de los Austrias. Imitó pronto este desvío la nobleza de provincias, e incluso las maestranzas fueron olvidando la práctica de los ejercicios a la gineta. Pero, al igual que la fiesta de toros aunque por diferente camino, la tradición de moros y cristianos al desaristocratizarse arraigó con más fuerza en otras esferas. Por un lado perduraron a lo largo del siglo XVIII los simulacros rústicos de batalla, costumbre que la minoría ilustrada veía con agrado como entretenimiento propio de la clase campesina.[56] Por otra parte—y esto sí sucedió en manifiesto conflicto con la opinión culta—un tipo tardío de comedia de moros y cristianos que desarrollaba al máximo los tópicos relacionados con el tema de 'pérdida y restauración'[57] siguió siendo un género de éxito seguro. No sabemos si eran frecuentes las representaciones en que se fundían ambas corrientes, pero de su existencia en la Andalucía oriental a mediados del siglo da testimonio un curioso texto estudiado por Guastavino Gallent, en el cual se describen con detalle unas fiestas que combinaron dos batallas de moros y cristianos con triunfo alternativo y la representación de una comedia o farsa de tema morisco granadino.[58]

[50] Sebastián de Villaviciosa, Juan de Matos Fragoso y Juan de Zabaleta, *La Virgen de la Fuencisla*. En *Parte 23* (Madrid, 1665).

[51] Esta última comedia figura en el *Catálogo* de Salvá. Las citadas anteriormente aparecieron en la *Partes* de *Comedias escogidas*.

[52] Op. cit., pp. 20–28. Orti escribió varias obras de circunstancias sobre temas hagiográficos valencianos. Cf. Vicente Ximeno, *Escritores del reino de Valencia* (Valencia, 1747–49).

[53] El padre Juan de Mariana, por ejemplo, aconseja en su "Tratado contra los juegos públicos" (cap. 16) que no se hagan representaciones ni juegos para honra de los santos en sus fiestas y procesiones. Es característico un pliego suelto sobre "Lo que han de guardar los autores de comedias y sus compañías" en el que se advierte que las historias divinas que se representen, "aunque mejor sería que hubiera pocas o ninguna," no deben "alterar su verdad con ficciones, trocando los milagros y sucessos de un santo por de otro. . . . " (Madrid, *circa* 1600). Se encuentra este texto en la biblioteca de la Hispanic Society.

[54] Afirma Quevedo en *El Buscón* (Libro III, cap. 9) que no hay "representante que no traiga su farsa de moros y cristianos." Sobre las representaciones fuera de las capitales léase N. Salomón, "Sur les représentations théâtrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Toledo (1589–1640)," *BH*, LXII (1960), 398–427.

[55] Han recopilado recientemente datos y bibliografía sobre este asunto Varey y Shergold, "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid," *BH*, LX (1958), 73–95 y LXII (1960), 163–190, 286–325. Véase especialmente LXII, 286.

[56] Al menos ésta es la opinión que expresa Jovellanos en su "Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España."

[57] Me he ocupado de este fenómeno en *Moro de Granada*, pp. 153–157.

[58] Tuvieron lugar estas fiestas en Alhaurin (Málaga) en el año 1760 con motivo de la proclamación de Carlos III. Cf. Guastavino Gallent, pp. 125–137. El argumento detallado

La estructura paralelística que hoy caracteriza la fiesta en Levante y la Alpujarra, aunque se diera en el Siglo de Oro, no constituía entonces la forma exclusiva de este tipo de festejo. La causa de que, en momento difícil de precisar, dicho esquema llegara a imponerse podría atribuirse a la influencia de las comedias que trataban de la conquista y reconquista de una plaza. En todo caso se dio ya esta forma en la representación andaluza mencionada y aparece persistentemente durante el siglo XVIII en diversas fiestas celebradas en Alicante, que en esa época fue probablemente la ciudad que desarrolló con más brillantez y constancia la tradición de moros y cristianos.

Estas fiestas alicantinas, sobre las que hay bastante documentación,[59] presentaban las mismas características que hoy se mantienen en otras poblaciones y pueblos de la provincia. Eran organizadas por diversos gremios artesanos, principalmente los de marineros y pescadores, de cuyas filas salían también los actores de la 'embajada.' No por ello dejaban de tener estos festejos facetas de verdadero lujo, pues en todo Levante las asociaciones gremiales recogieron y dieron nuevo esplendor a la tradición áulica de moros y cristianos, y en las solemnidades públicas de Valencia, que alcanzaron una suntuosidad extraordinaria en el siglo XVIII, se presentaba con frecuencia tanto la cabalgata como la pantomima o la comedia sobre este tema.[60] Y parece evidente que, al adoptar el artesano rico la costumbre, abandonada por la nobleza, de engalanarse a la morisca para participar en desfiles y procesiones, la identidad real del moro fingido tenía que quedar oscurecida, y por lo tanto la simple presentación de las comparsas que figuraban los bandos encontrados cobraba mayor dramatismo. Desde el momento en que ni la pericia del jinete ni sus amores y rivalidades entraban en juego, el esmero de los organizadores debía concentrarse en el aspecto decorativo de la cabalgata y en hacer resaltar su valor simbólico como expresión del destino de la patria.

A principios del siglo XIX, cuando en las capitales de provincia se impone la vida urbana de tipo moderno, la tradición de las fiestas fue extinguiéndose en ellas, pero al mismo tiempo el formato dramático de las celebradas en Alicante se introdujo en ciudades menores y villas, en las que existía una previa tradición de desfiles de comparsas de moros y cristianos.[61] La nueva estima de lo popular y la afición a lo exótico que trajo el romanticismo debieron avivar el interés hacia este tipo de fiesta entre el sector culto de la población, cuya mano se revela en el estilo de los textos que hoy se usan en Levante.

El proceso es mucho menos claro en la región alpujarreña, pero aquellas generaciones de escritores andaluces a que pertenecieron, por ejemplo, Estébanez Calderón, Valera y Alarcón no debieron ser ajenas a las ampliaciones y restauraciones sufridas por el viejo esquema, que representaba el asalto a la procesión. Sin embargo, el transplante desde un teatro de Granada hasta un pueblecillo serrano de una escena de *El triunfo del Ave María* puede explicarse de otra manera, pues era costumbre en toda la comarca acudir a la celebración del aniversario de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos y cualquier persona de feliz memoria podía saber el pasaje que fue incorporado a la representación de la Alpujarra. Por el momento y mientras no se recojan nuevos datos, parece difícil reconstruir, aun en líneas generales, la historia de la fiesta en Andalucía.

En cuanto a los dances aragoneses, el carácter circunstancial que en ellos tiene el cuadro de los bandos antagonistas hace casi imposible el estudio histórico aislado de esta faceta de la representación. El excelente libro sobre el dance de Larrea y Palacín ha abierto un campo de investigación interesantísimo, pero que habrán de aprovechar especialmente quienes tienen fácil acceso a los archivos de la región.

Al terminar con varios interrogantes estas consideraciones en torno a la fiesta de moros y cristianos, quisiera expresar el deseo de que esta tradición tan curiosa y característicamente española llegue a ser conocida y comprendida en sus múltiples facetas antes de que decaiga, como tantas otras, ante el inevitable cambio de aficiones y formas de recreo que hoy en día se está produciendo aun en las regiones más apegadas a sus viejas costumbres.

HUNTER COLLEGE
New York 21, N. Y.

---

de la pieza incluído en este estudio nos permite afirmar que procede de las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, habiéndose aprovechado los episodios de la calumnia a la reina mora y la muerte de los Abencerrajes. Pérez Clotet, loc. cit., menciona otra fiesta andaluza del año 1758.

[59] Salvá, pp. 29–30 y 77–79; y Francisco Figueras Pacheco, *Los antiguos gremios de la ciudad de Alicante* (Alicante, 1958), pp. 98–101.

[60] Salvá, pp. 80–82 y 87–90. Cf. también Salvador Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino* (Valencia, 1925), Francisco de A. Carreres y de Calatayud, *Las fiestas valencianas y su expresión poética* (Valencia, 1949), y Antonio Pérez Gómez, *Fiestas reales en Murcia en el siglo XVIII* (Murcia, 1959).

[61] Cf. Salvá, pp. 76–77 y 83–85. La última fiesta documentada celebrada en Alicante es de 1783, según Figueras, loc. cit.

Colofón

CARLOMAGNO, UN EMPERADOR UNIVERSAL[1]

GLORIA CRISTINA FLÓREZ
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Ha sido muy interesante la atracción por el mundo medieval que se ha manifestado en el éxito que han tenido libros, series televisivas y películas como *El nombre de la rosa, Los Pilares de la tierra o Los Reyes Malditos.* En nuestro país, cada año se representan en Huamantanga o Nepeña las hazañas del emperador Carlomagno y de sus caballeros. Como medievalista, nos emociona la presencia de ese personaje y concuerdo con la frase Marcel Bataillon, gran peruanista francés "Quien no conoce las fiestas de moros y cristianos, no conoce verdaderamente la sociedad latinoamericana"[2], pues la celebración de las Danzas o Fiestas de moros y cristianos es una clara muestra del legado medieval de Europa a otros continentes.

Retrocedamos al siglo VIII a una Europa que se recupera de los convulsionados siglos anteriores y conozcamos a Carlomagno, monarca de los francos, quien gobierna un vasto territorio y destaca por sus habilidades políticas y militares, y es el creador de la escuela medieval que impulsa el Renacimiento carolingio, elementos centrales de la civilización occidental. A través de **los ejemplos** que se presentan a continuación, acerquémonos al personaje que está todavía presente en la cultura occidental, tanto en el arte, la literatura, la política, la religión e incluso en la mitología y el folclore.

1 Tomado de Carlomagno en los Andes (trabajo inédito de la autora).

2 BATAILLON, Marcel, "Por un inventario de las fiestas de Moros y cristianos: Otro toque de atención", En A. Tauro del Pino (1995). (Comp.), *La Colonia, Ensayos peruanistas*. Lima: UNMSM.

Conozcamos al personaje literario de los textos que forman parte **de los cantares de gesta y de la Materia de Francia o ciclo carolingio**, cuyos héroes principales son Roldán o Rolando, su amigo Florismart, el arzobispo Turpino, Ogier el danés, entre otros. En cuanto al personaje artístico, se manifestó sobre todo representación escultórica del tímpano de la catedral de Chartres y en la colegiata de la catedral de Fidenza (Italia), y destaca sobre todo en las artes decorativas: tapices, vitrales y especialmente miniaturas, si bien el arte renacentista y barroco privilegiaron las representaciones pictóricas del emperador o los eventos de su reinado por Durero y Rafael entre otros.

Carlomagno es un referente político fundamental, el monarca más destacado, tanto en Francia como en Alemania, incluso creador y padre de Europa y figura importante para la Unión Europea. Lo anterior, está ligado al elemento religioso, pues fue incorporado al santoral de la iglesia gracias a la canonización del antipapa Pascual III en 1165, y también está considerado como el primer cruzado en Oriente que luchó contra los infieles, lo que forjó su imagen de emperador proto-cruzado, liberador de los santos lugares. Una serie de textos establecieron los precedentes históricos de su representación idealizada en la caballería, el peregrinaje, la realeza y la cruzada y como un defensor de la Iglesia.

Finalizo esta breve presentación con una frase de Peter Burke, especialista en historia cultural: "Carlomagno no ha muerto: está vivo en Latinoamérica o lo estaba relativamente hace poco tiempo"[3], lo que confirma la presencia de Carlomagno y sus raíces medievales en el folclore de diferentes países. Desde hace mil trescientos años aproximadamente, esas celebraciones han tomado formas variadas: lidias ecuestres, bailes de espadas, representaciones teatrales, como en México, Guatemala, Brasil, Ecuador y en el caso del Perú, las más conocidas se realizan actualmente en la región de Canta, destacando las realizadas en Huamantanga[4]. Existen también en Neves en

3 Burke, P. (2000), Formas de Historia Cultural, Madrid: Alianza Editorial.

4 Cáceres Valderrama, M. (2005), *La fiesta de moros y cristianos*, Lima: Fondo Editorial PUCP. Cáceres Valderrama, M. (2018), *El Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia. La Fiesta de Moros y Cristianos en los Andes del Perú*, Lima: Instituto Riva-Agüero, PUCP.

Portugal, en Kerala en la India y en Príncipe en el África, por citar algunas fiestas, es decir, en los cuatro continentes, tal como aparece en esta compilación.

UNIÓN NACIONAL DE ENTIDADES FESTERAS DE MOROS Y CRISTIANOS (UNDEF)

Realizar tan sólo una visión de conjunto de lo que es la UNDEF, lo que significa y su historia, a modo esquemático, siempre es una aventura arriesgada por lo que supone de simplificación.

Lo vamos a intentar. Se trata de una federación de asociaciones en la que están integradas la mayoría de las localidades que celebran fiestas de moros y cristianos en el levante español, y aún en el interior de la península ibérica.

Fue creada en 1976, como consecuencia de una de las conclusiones del I CONGRESO NACIONAL DE LAS FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS y actualmente la integran setenta y nueve poblaciones pertenecientes a siete provincias españolas (Alicante, Valencia, Murcia, Albacete, Cuenca, Granada y Lleida) y cinco Comunidades Autónomas (Comunidad Valenciana, Región de Murcia, Castilla-La Mancha, Andalucía y Catalunya).

Cuando hablamos de UNDEF, reconocemos en ella a una Entidad estructurada, expandida en un amplio territorio y con una perdurabilidad manifiesta. Pero también de una realidad cultural, que nos entronca con historia, tradición y festividad. Con algo que concita anhelos comunes de superación a través de la fuerza de la unión. Sus fines

básicos son la gestión por resolver problemas que se plantean en las fiestas de moros y cristianos, la promoción de las mismas y el fomento en la relación y hermandad entre las localidades que la integran. El hecho de que tantas Entidades Festeras, situadas en otras tantas ciudades, hayan decidido formar parte de un proyecto común es altamente significativo. Su sede central se encuentra en la ciudad de Cocentaina y cuenta con dos subsedes en las ciudades de Murcia y Altea.

Y todo ello, a modo de sinopsis, queda en la frialdad de los datos técnicos, pero es conveniente resaltar que la representación de las fiestas de moros y cristianos contienen unos valores eminentes que van más allá de lo que significa la etimología de la palabra "fiesta", como elemento de diversión y jolgorio. Es toda una cultura, una expresión externa en vestimentas y con una música propia, Y esta Entidad supralocal quiere, no sólo transmitirlos sino también cultivarlos y custodiarlos.

Para ello ha requerido, en sus 45 años de historia (nada relevante si comparamos con sus poblaciones integradas que son, muchas de ellas, más que centenarias) realizar funciones de investigación y actualización de los esquemas por los que transcurre la Fiesta, a través de convocatorias de sus CONGRESOS NACIONALES, de SIMPOSIOS, FOROS y ENCUENTROS.

Y así destacar los CONGRESOS NACIONALES - Villena 1974, Ontinyent 1985 – Murcia 2002, - Alicante 2016, - Murcia 2019 (Cabos de Escuadra) y CONGRESO INTERNACIONAL en Alicante, también en 2016.

Así como ENCUENTRO NACIONAL de música para las Fiestas de Moros y Cristianos, Mutxamel año 2011 y ENCUENTROS NACIONALES DE EMBAJADAS Y EMBAJADORES – La Vila Joiosa 1993, Alicante 2003.

También los SIMPOSIOS sobre distintas materias tales como *"Comedias de Moros y Cristianos"* Llutchent 2012, *"Embajadas de Moros y Cristianos"*, Villena 1994 y Elx 1996 y Alicante 2003, *"La religión en la Fiesta"*, Caravaca de la Cruz 1996, Orihuela

1999, *"Pajes, rodelas y volantes"* Abanilla 2007, *"Las Fiestas de Moros y Cristianos"* Santa Pola 2008 y *"La Música en las Fiestas de Moros y Cristianos"*, Elx 2007, Xixona 1982.

O los FOROS NACIONALES sobre *"Embajadores en la Fiesta de Moros y Cristianos"*, Mutxamel 2003 y 2007

Todo ello nos traslada a la realidad cultural que impregna esta fiesta de moros y cristianos que, con reminiscencias de la Reconquista española, ha impregnado el conjunto de las celebraciones en tantos lugares de una buena parte del planeta. Y es, por tanto, una de los fines que promueve la UNDEF, de modo que sus propias ediciones tienen que corroborar este acervo cultural y, entre ellas, destaca la edición de una colección de libros bajo la denominación común de "Personajes de la Fiesta", con fomento de personas (festeros) y otras difíciles de compendiar en este trabajo.

El entramado de estas fiestas se sustenta en la llamada "trilogía festera" en la que se entrelazan las manifestaciones festivas en las calles (Entradas/Desfiles, etc.) manifestaciones históricas (Batallas de arcabucería, Embajadas, etc.) y manifestaciones religiosas cristianas.

Cada una de ellas contienen componentes extraordinarios de belleza y cromatismo, así como profundos sentimientos ancestrales. Y para cada uno de ellos se precisa la indumentaria adecuada, teniendo el denominado "traje festero" un alto sentido identificador y contenedor de un cariz de *revestimiento* para acudir a los actos más relevantes de estas fiestas. Tal es su carácter trascendente e intimista que hay personas que eligen estas prendas para su mortaja en el último viaje. Será difícil encontrar otra manifestación de corte festivo en las que el "traje festero" forme parte tan intrínseca de la personalidad de cuantos, formalmente, participan de esta espléndida Fiesta

El componente espiritual lo aporta la parte religiosa, inseparable de aquella "trilogía" a que hacíamos referencia y desde hace siglos. Un eminente experto en cuestiones

históricas de la Fiesta venía a decir que *"la Fiesta nace asida a las andas de un Santo Patrón"*.

Estas fiestas de moros y cristianos, extendidas en tantos países de otros tantos continentes, provoca un cúmulo impresionante de obras escritas sobre la Fiesta en su conjunto o cualesquiera de sus actos y variantes. Multitud de tesis, ensayos, etc. completan una bibliografía extraordinaria.

UNDEF pues, sensible ante todas estas cuestiones y en representación de sus poblaciones integradas, quiere estar en el conocimiento de la variedad de manifestaciones que existen en el mundo y felicita la edición de este libro; "LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO", que será, sin duda, otra magnífica aportación a la ilustración y entendimiento de estas celebraciones. [1]

Pepa Prats Montava
Presidenta de la UNDEF
C/ Pare Balaguer nº10, 03820 Cocentaina (Alicante, España)
info.undef@gmail.com / info@undef.es

La UNDEF invita a todas las Asociaciones de Fiestas de Moros y Cristianos del Mundo a ser sus miembros. Tendrán el beneficio de conocerse y colaborar para la mejor realización de esta gran fiesta. Escriban al correo electrónico y recibirán una pronta respuesta.

1 Dictado por Francisco Santonja Gisbert

MIRANDO HACIA EL FUTURO: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A manera de conclusión, quisiera dejar constancia de manera fidedigna de ciertos hechos:

PRIMERO:
Que ha quedado demostrado que la Fiesta de Moros y Cristianos se celebra en todo el mundo. Cada país ha adaptado esta representación teatral que tiene su origen en España y Portugal en el siglo XII, a su idiosincrasia, a su historia, cultura y circunstancias históricas.

SEGUNDO:
Que es una lucha figurada entre dos ejércitos enemigos es decir, entre nosotros y los otros, lo que muestra el miedo y el espanto que puede probar la presencia del otro, o como se dice "la alteridad". Esta es una constante de todas las culturas desde el comienzo de los tiempos.

TERCERO:
Los españoles y portugueses llevaron la Fiesta de Moros y Cristianos en su proceso de colonización y se sirvieron de la representación teatral para evangelizar. Colonización y evangelización son dos caras de la misma moneda. Los naturales aceptaron esta

forma simpática de propaganda religiosa y política, sintiéndose muchas veces obligados a fingir la conversión, adorando a sus propios dioses secretamente detrás de las apariencias.

CUARTO:
Hay las manifestaciones más diversas y originales: la virgen que sale a darle valor a los cristianos a matar más enemigos, las princesas árabes que se enamoran de los cristianos y reniegan de su padre y hermano, los padres que mandan matar a sus hijos por estar contra la ley: todo está dentro del terreno de la ficción. Con el tiempo lo que fue la conmemoración de un drama histórico se convirtió en una fiesta patronal.

QUINTA:
Encontramos a indios comanches peleando contra los invasores cowboys, a cristianos peleando contra piratas moros, que son en realidad corsarios ingleses disfrazados de piratas moros. Encontramos todo tipo de héroes de origen histórico convertidos en personajes propios de la idiosincrasia de cada pueblo.

SEXTA:
En el caso del Perú, se han encontrado dos textos del siglo de oro español, que repiten los campesinos, con ardor, habiendo “refundido los textos originales”, procedimiento propio de la tradición oral, con aditamentos propios de la cultura quechua.

SEPTIMA:
Ha habido un esfuerzo por reagrupar las diferentes fiestas de moros y cristianos, especialmente en España, por la UNDEF, es decir, la Unión Nacional de Entidades Festeras (de las Fiestas de Moros y Cristianos), que reúne unas 80 entidades que organizan la fiesta. La UNDEF invita a todas las asociaciones del mundo a unirse a su asociación (info.undef@gmail.com / info@undef.es).

OCTAVA:
Nos falta estudiar la fiesta de la caída de los imperios inca y azteca (Atahualpa y Moctezuma) porque todo parece indicar que hay un parentesco entre las dos fiestas que se representan en poblados vecinos.

NOVENA:

Nuestro anhelo es que todas las obras de Moros y Cristianos representadas en el mundo sean declaradas por UNESCO como patrimonio de la humanidad. Esta obra muestra que nosotros somos los mismos en todas partes, que somos capaces de entretenernos con obras de teatro en las que se representa una lucha figurada entre dos bandos para alcanzar finalmente la paz, tan necesaria en los tiempos que discurren.

DÉCIMA:

La Fiesta de Moros y Cristianos, que tiene un origen histórico, religioso y bélico, con el pasar de los años, se ha convertido en una verdadera fiesta, donde todos se consideran festeros, actores, de la misma comparsa, y que al cabo de la fiesta tienen un espacio de la alegría y el esparcimiento. Esta es la forma como nuestro planeta debería entenderse y superar las diferencias: en una gran fiesta.

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL MUNDO

El propósito de este compendio es mostrar cómo la fiesta de Moros y Cristianos se representa en todos los continentes y cómo varía según la historia y costumbres de cada pueblo y región. De este modo, se puede hacer un seguimiento geográfico desde los lugares donde empezó la celebración hasta los más alejados.
Las descripciones son de alta calidad preparadas por autores de distintos campos de la investigación.



MILENA CÁCERES VALDERRAMA (LIMA, 1953)
Estudió Lengua y Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), graduándose de Bachiller y de Licenciada en 1980. Se doctoró en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (París, Francia) en 1988.

Desde 1979 empezó a investigar sobre la fiesta de moros y cristianos en el Perú. La tesis del doctorado se tituló El análisis de los motivos de las danzas de moros y cristianos (1988). En los años 2001 y 2005 fue publicado su libro La fiesta de moros y cristianos en el Perú, por la Editorial Índigo de París y el Fondo Editorial de la PUCP en el año 2005. El año 2018, el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, publicó el libro El Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia: Fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú.

Ahora en 2021 se apresta a publicar La fiesta de moros y cristianos en el mundo, edición y compilación de este libro de artículos de cuarenta y dos autores de todos los continentes, puesto que ésta es la única fiesta con diez siglos de vigencia que se representa en todo el mundo.

Los principales hallazgos de la investigación de Milena Cáceres son la obra del siglo de oro español El cerco de Roma por el rey Desiderio de Luis Vélez de Guevara, representada por los pobladores del barrio de Anduy de Huamantanga, provincia de Canta del departamento de Lima (Perú) todos los años pares. Así como, la obra El Ave María del Rosario, refundición del Romancero, de dos obras de Lope de Vega y del autor anónimo Un Ingenio de la Corte, autores del siglo de oro español, escenificada por los pobladores del barrio de Shihual de Huamantanga todos los años impares.



JUAN ANTONIO ALCARAZ ARGENTE (VALENCIA, 1956)
Es Director del Departamento de Informática de Mopatex, S.A., en Ontinyent. Gusta de leer, la historia, cultura y tradiciones de Ontinyent y su entorno. Se ha dedicado al estudio de la Fiesta de Moros y Cristianos, sus raíces e influencia en el mundo. Como informático de profesión, ha elaborado la base de datos más completa sobre la fiesta de moros y cristianos en el mundo. Gestor de la presente publicación La fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo gracias a su gran biblioteca y conocimiento de los investigadores de la fiesta en el mundo.

Ha sido componente de la comparsa Benimerins desde 1972, ocupando distintos cargos de responsabilidad y miembro, durante 10 años, de la Junta de Gobierno de la Sociedad de Festeros del Santísimo Cristo de la Agonía, entidad encargada de organizar las ¬estas de moros y cristianos, ocupando, entre otros, los cargos de: Secretario y Cronista. Asimismo ha formado parte 10 años de la Junta Directiva de la Asociación de Amigos de los Reyes Magos, cuyo único objetivo es mantener y fomentar la ilusión de todos los niños de Ontinyent y la comarca, ocupando los cargos de: Rey Gaspar, Tesorero o Secretario.

Se ha desempeñado como Secretario General del II Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos (Ontinyent 1985) y Secretario General del Primer Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos (Ontinyent 2010). Es gestor de la presente publicación La Fiesta de Moros y Cristianos en el Mundo gracias a su gran biblioteca y base de datos, así como al conocimiento de los especialistas en la fi¬esta en el mundo.

Entre sus publicaciones también destacan el ser coeditor y coautor del Libro de Actas del II Congreso Nacional de la Fiesta de Moros y Cristianos (1986). Esmorzar en la Caseta dels Escuts (2002). Libro de Actas de los Primeros Encuentros Nacionales de Comparsas Contrabandistas (2005). La Fiesta de Moros y Cristianos, en homenaje a José Luis Mansanet (2007). Libro de Actas del Primer Congreso Internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos (2014). Vida y obra de Joaquín José Cervino y Ferrero (2018).

ISBN: 978-612-4496-06-6

INSTITUTO RIVA-AGÜERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ