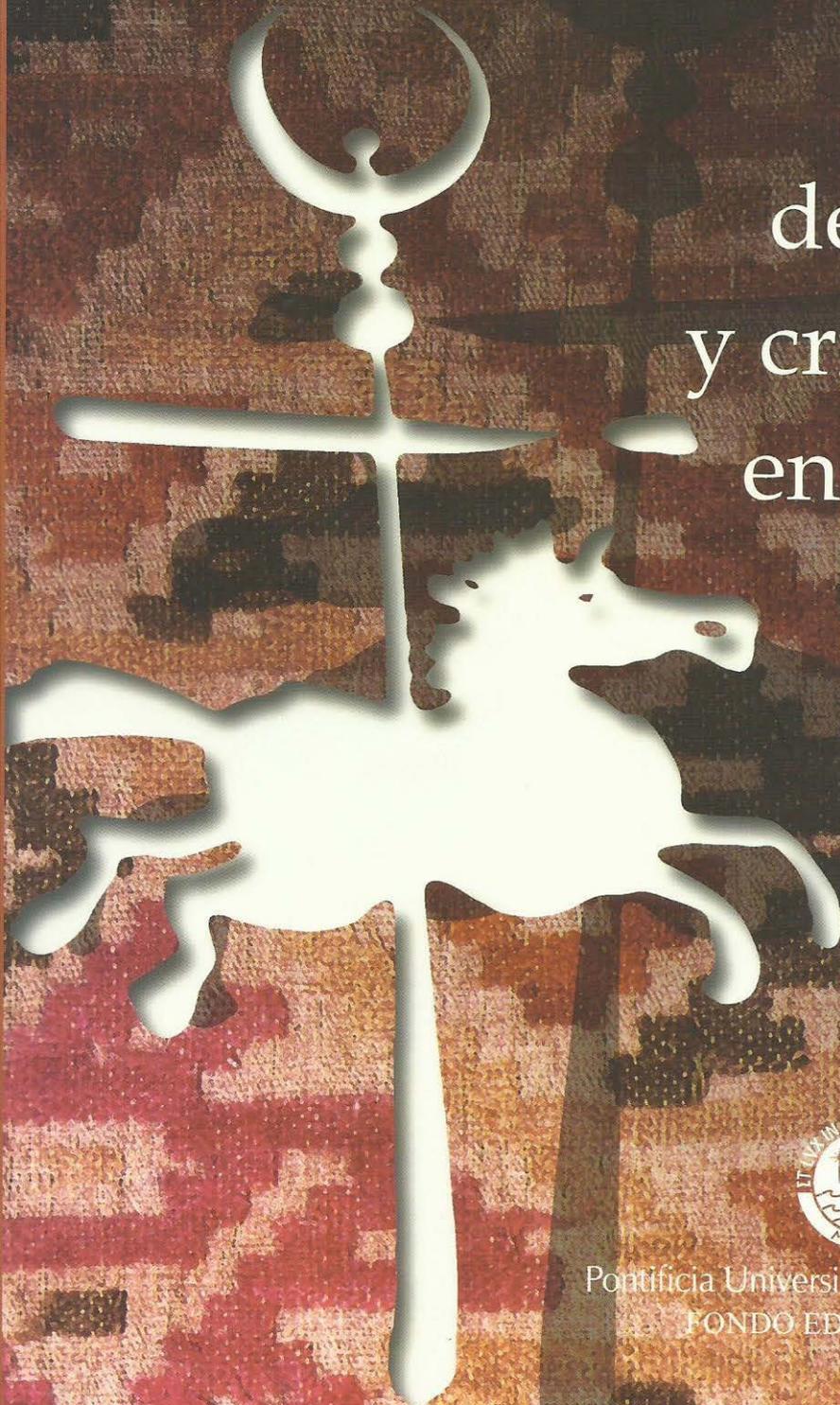


Milena Cáceres Valderrama

La
fiesta
de moros
y cristianos
en el Perú



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2005

LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL PERÚ

La fiesta de moros y cristianos en el Perú

Milena Cáceres Valderrama



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2005

La fiesta de moros y cristianos en el Perú

Primera edición, junio de 2005

Tiraje, 500 ejemplares

© Milena Cáceres Valderrama, 2005

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005

Plaza Francia 1164, Lima 1 – Perú

Teléfonos: (51 1) 330-7410, 330-7411

Fax: (51 1) 330-7405

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

Dirección URL: www.pucp.edu.pe/publicaciones/fondo_ed/

Diseño de cubierta: Iván Larco

Diagramación de interiores: Aída Nagata

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN 9972-42-.....

Hecho el depósito legal 150...2005-.... en la Biblioteca Nacional del Perú

Impreso en el Perú – Printed in Peru

A Alfonso,
mi esposo y compañero
en la aventura de la vida

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
PREFACIO	21
NOTA DE LA AUTORA	23
TERMINOLOGÍA	
1. FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN HUAMANTANGA	25
2. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LOS MOROS Y CRISTIANOS	29
3. <i>LA RELACIÓN DE LA HISTORIA DEL... AVE MARÍA DEL ROSARIO O GARCILAZO DE HUAMANTANGA</i>	33
1. Escenario y personajes	33
2. Vestuario	34
3. Música	35
4. Las pallas	35
5. Invitación	36
6. Caballos	36
7. Organización	36
8. Motivación	37
9. Texto	37
10. Actuación	37
11. Ensayos	38
12. Dirección	38
13. Los actores	38
14. Otras notas sobre la organización de la fiesta	38
4. ANTECEDENTES	39
1. La hazaña del Pulgar	41
2. La venganza del gigante Tarfe	42

3.	Garcilaso, el joven osado	42
4.	El Conde de Cabra	44
5.	Historia de la familia de Garcilaso de la Vega	45
6.	Popularidad del tema de la toma de Granada	46
7.	Las Guerras Civiles de Granada de Pérez de Hita	46
8.	Los Hechos de Garcilaso de Lope de Vega	48
9.	El Cerco de Santa Fé de Lope de Vega	48
10.	El Triunfo del Ave María de Un Ingenio de la Corte	49
11.	Conclusión	51
12.	Notas bibliográficas	51
5.	LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS EN LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS	53
1.	El Romancero	53
2.	Poesía tradicional española	54
3.	La geografía lingüística	56
4.	La narrativa estructural	57
5.	Los motivos del <i>Ave María del Rosario o Garcilazo</i>	59
5.1.	Motivos iniciales	60
a.	Primer motivo: el deseo de conquistar algo muy preciado	60
b.	Segundo motivo: el presagio	60
c.	Tercer motivo: la oración	60
5.2.	Motivos centrales	61
a.	Cuarto motivo: el llamado a la guerra	61
b.	Quinto motivo: el reto o la embajada	61
c.	Sexto motivo: la guerra	63
5.3.	Motivos finales	64
a.	Séptimo motivo: victoria o derrota	64
b.	Octavo motivo: el enojo del Rey	64
c.	Noveno motivo: la apoteosis del vencedor	64
d.	Décimo motivo: bautizo de los moros y fiesta general (el Maicillo)	64
6.	Notas bibliográficas	65
6.	RESUMEN DEL ARGUMENTO	67
7.	ANÁLISIS DEL TEXTO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS MOTIVOS	73
8.	HISTORIA DE LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS	123
1.	Origen de la danza	123
2.	Formación de la danza de moros y cristianos	125

3. El apogeo de la danza de moros y cristianos en la España del siglo XVI	127
4. Decadencia de la danza en España y su apogeo en el Nuevo Mundo	129
5. La danza de moros y cristianos durante el romanticismo	132
6. La danza de moros y cristianos en la España de nuestros días	135
7. La fiesta de moros y cristianos en el Perú actual	136
7.1. Huamantanga, Comunidad de Anduy (Canta, Lima)	136
7.2. Pampacocha (Canta, Lima)	141
7.3. San Lucas de Colán (Paita, Piura)	143
7.4. Virú (Trujillo, La Libertad)	145
7.5. Décimas de moros y cristianos en Cañete (Cañete, Lima)	146
8. Conclusiones	147
9. Notas bibliográficas	148
9. EL FUTURO ATLAS FOLCLÓRICO DEL PERÚ	151
EPÍLOGO	153
Anexo 1: Teodoro Casana: La tradición del Señor de Huamantanga	155
Anexo 2: Ricardo Palma: <i>Tradiciones Peruanas</i> : «Huamantanga»	161
Anexo 3: Ricardo Palma: <i>Tradiciones Peruanas</i> : «Un camarón»	165
BIBLIOGRAFÍA	167
ÍNDICE TEMÁTICO	

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a las personas que hicieron posible la consecución de este trabajo, a quienes me acompañaron a las alturas de Huamantanga y, con su presencia y consejo, me alentaron para continuar: Mercedes Bustos y Luis Repetto.

También tengo que agradecer a Fernando e Isabel Málaga, Andrés Ruiz, Jacinta Corbi y a la familia Guardamino.

Mi esposo, mis padres, mis hermanos y mis hijos me brindaron su apoyo espiritual y material constante.

Por último, agradezco a Enrique Marchena, Alejandro Ortiz Rescanière, Juan Javier Rivera Andía y a Annie Ordóñez y su equipo del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PREFACIO

El lector tiene entre las manos un libro en que confluyen dos modos de indagación: el análisis etnológico de una circunstancia actual, enclavada en un espacio geográfico delimitado y en un tiempo concreto —nuestro presente—, y el estudio literario de un tema dramático, que recorre cuatro siglos desde su plasmación en la comedia española de fines del siglo XVI hasta sus recónditas manifestaciones en fiestas tradicionales de moros y cristianos que hoy se celebran en algunos pueblos de los Andes peruanos. Cada una de estas vertientes de investigación exige una formación y unos métodos diferentes, lo que, sin duda, explica la escasez de trabajos que conjuguen ambas perspectivas.

También es digna de tenerse en cuenta la posición en que el estudioso se sitúa respecto al objeto de su investigación. Los que hemos dedicado algún esfuerzo a ese singular fenómeno de las representaciones de moros y cristianos en el ámbito iberoamericano nos hemos encontrado con la dificultad de vivir la fiesta desde dentro, identificándonos con la población que hoy la celebra como cosa propia y la interpreta en función de un pasado singular e incluso de un acontecimiento que lleva un componente milagroso, pero que tiene fecha específica, aunque lejana, y un escenario concreto en el entorno físico inmediato. Poca colaboración encontrará entre los pobladores del lugar quien les explique que su conmemoración responde a un esquema que se repite en muchas otras localidades y que tiene elementos comunes con obras literarias de autores conocidos, que no estaban vinculados al pueblo del que se trata. La dificultad de romper esta barrera impide con frecuencia que el estudioso tenga acceso a otras fuentes locales como, por ejemplo, los programas de fiestas y una documentación relativa al pasado local. Estos, generalmente, arrojan poca luz sobre la fase fundacional de la representación popular y el proceso por el que arraigó en ese ciclo de celebraciones casi rituales que en muchos pueblos se viven periódicamente en conjunción con el culto al santo patrón.

Si los estudios folklóricos realizados por especialistas con formación etnológica adolecen de la incomunicación que he mencionado, los realizados por las personas letradas naturales del pueblo o vinculadas a él por un destino profesional

suelen resultar, a su vez, insatisfactorias. La etnología no es una disciplina que se imparta en los programas de educación secundaria ni siquiera en los universitarios que se preparan para ejercer la docencia en localidades de mediana población. Por otro lado, la fiesta de moros y cristianos rara vez sobrevive de modo auténticamente tradicional en capitales o ciudades modernas y populosas. En la costa oriental de la península Ibérica y concretamente en el área alicantina, sí existe una fuerte tradición 'festerá'. Allí la celebración de las fiestas patronales y, en particular, las fingidas batallas de moros y cristianos que en ellas se integran suelen llevarse a cabo de forma lujosísima y con gran presencia mediática. Esto ocurre en algunas poblaciones cultas e industriales como Alcoy. En cuanto al resto de España, las fiestas de moros y cristianos se celebran actualmente en algunos pueblos de Aragón y en otras localidades apartadas de las serranías andaluzas. Hasta fecha reciente no se habían involucrado en el estudio de esta supervivencia personas que aunasen la condición de naturales de la tierra con la de especialistas de la antropología y la etnología. Por ello, el tipo el análisis de un fenómeno peculiar, que se contempla desde la mentalidad científica pero también desde la sensibilidad de la tierra propia, se ha producido tardíamente si consideramos las fechas decimonónicas en que se empezó a escribir sobre una u otra representación de moros y cristianos que se celebraba periódicamente. Últimamente, han aparecido estudios que abordan con autoridad, desde disciplinas diversas, el fenómeno del desarrollo de la fiesta en España, y tienen en cuenta, asimismo, la aparición de festejos similares que se produjo en otras zonas de las costas mediterráneas.

Del otro lado del Atlántico, las representaciones que se ofrecían en las festividades civiles o religiosas recogieron, poco después de la conquista, ciertos temas históricos o pseudohistóricos relativos a los enfrentamientos medievales entre sarracenos y cruzados. Esto se debe a la implantación, que se realizó a raíz de la conquista, de representaciones con argumento histórico o legendario ubicadas en el viejo continente, que aprovechaban elementos de las culturas autóctonas para celebrar el triunfo cristiano y la subsecuente conversión de la población vencida. Tales colectividades aportaron elementos de su propia tradición áulica a los fastos del calendario católico. Esto produjo una identificación entre musulmanes e indígenas tanto en la transmisión de la danza o de los parlamentos de moros y cristianos como en que ambos pueblos fueron contrarios a la cristiandad, porque acaban vencidos y aceptan la fe de los triunfadores. No conozco las publicaciones de carácter local asociadas a la presencia de la fiesta en una localidad determinada que, sin duda, se publican en el ámbito americano, pero sí he leído aportaciones de carácter descriptivo debidas a la pluma de hispanistas y folcloristas que se remontan a la primera mitad del siglo XX.

En las últimas décadas han aparecido obras importantes sobre el desarrollo de la fiesta en México. Pienso en el hermoso libro de la hispanista germana Gisela Beutler sobre las muy elaboradas representaciones de Puebla en México y en el

afinado análisis antropológico de Arturo Warman sobre las danzas de moros y cristianos en aquel país. En cuanto a la historiografía surgida en torno a la celebración de este tipo de festejo en el virreinato del Perú, existen noticias específicas sobre representaciones en tiempos de la Colonia que se tienen en cuenta en el presente libro. También el hispanismo del siglo XX aportó datos, que Milena Cáceres aprovecha, sobre algunas fiestas que sobrevivieron en el ámbito local en todo el continente americano. Sin embargo, produce sorpresa la presencia tan viva en enclaves andinos, que esta investigadora saca a flote, de representaciones vertebradas en torno a una temática medieval europea y unos esquemas dramáticos españoles. Como ocurre en España, los textos recitados en cada uno de los pueblos que celebran una fiesta de moros y cristianos se consideran patrimonio particular de los vecinos que los representan, hasta el punto de que los textos tradicionales se guardan celosamente en manuscritos que resultan casi inaccesibles para el investigador.

Entre los méritos de Milena Cáceres hay que contar el logro de haber podido consultar y estudiar tales textos. Pero esta posibilidad no se debió solo al hecho de que los pedía una compatriota de aquellos que los guardaban. Solamente demostrando un gran tesón y sobre todo una comprensión profunda de la mentalidad de quienes atesoraban tales reliquias del pasado y un amor verdadero a la tierra y las gentes de esa parcela de su país, pudo llegar la investigadora a barruntar la existencia de tales manuscritos. Y una vez localizados estos, pudo ella convencer a sus poseedores de que el uso que se haría de ellos no iba a menoscabar su valor, sino que, por el contrario, les conferiría un más alto rango de autenticidad y redundaría en mayor prestigio de quienes, sin tener contacto con el mundo de los historiadores, supieron sentir como algo propio los parlamentos de la tradicional conmemoración. Las páginas en las cuales se relatan las pesquisas que condujeron a la consulta de las piezas son, en sí mismas, un documento etnográfico valioso.

Evocando una sociedad rural y un entorno agreste de extraordinaria dureza y hermosura, Milena Cáceres comparte con el lector las experiencias vividas mientras descubría la supervivencia, en localidades andinas del departamento de Lima, de los esquemas pertenecientes a la fiesta de moros y cristianos, plasmados en danzas y parlamentos que guardan relación con obras dramáticas españolas del siglo XVII. También se personaliza el proceso de especialización mediante el que la autora tomó conciencia del desarrollo de las fiestas de moros y cristianos celebradas en España, de su conexión con la comedia y de la adaptación de esta tradición áulica a la nueva realidad americana, donde el moro suele ser reemplazado por el indígena. Todo ello le permite poner un sello muy personal a la exposición del proceso, ya de por sí fascinante, que dio lugar al desarrollo de la fiesta en América del Sur y, particularmente, en el Perú.

Al relato de la búsqueda y de la especialización sigue la crónica pormenorizada de cómo se representa la pieza y el análisis del texto. Basándose en una exhaustiva búsqueda de fuentes dramáticas, personajes y motivos, la autora constata que la

pieza andina reúne personajes y situaciones que corresponden a la guerra de conquista del reino moro de Granada por los Reyes Católicos. Observa que aparecen los caballeros castellanos que hicieron célebres las crónicas y sobre todo los romances relativos a aquel trascendental hecho de armas. Milena Cáceres conoce el proceso de literaturización de los hechos que culmina en la célebre obra de ficción con fondo histórico *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, en la cual se describen lances y escaramuzas guerreras, así como torneos, juegos de cañas y otras modalidades de espectáculo ecuestre.

De los pliegos de romances y la crónica novelada se trasladó esta materia temática a los tablados. El joven Lope de Vega, que a fines del siglo XVI sentó las bases de la comedia española, plasmó en piezas dramáticas de nuevo estilo y formato el enfrentamiento de la cristiana Castilla y esa Granada nazarí, sobre la que gira tanta poetización, pues en la evocación de este reino, último baluarte de Al-Andalus, se ha cifrado el esplendor exótico de la España árabe y el dolor del exilio, personificado en Boabdil, su último soberano. Aunque el objetivo principal de los conquistadores fue la conversión a la fe católica de la población musulmana, se les permitió, en un primer momento, practicar su religión. Pronto, sin embargo, al surgir conflictos, les fue impuesto el bautismo, quedó fijado un plazo para su adoctrinamiento, además de permitirles conservar los usos y costumbres de sus mayores mientras se les impartía una instrucción religiosa. En parte, este fue un ensayo de procedimientos de aculturación que se desarrollarían también en los territorios conquistados del Nuevo Mundo. A pesar de que los escenarios eran muy diferentes, los propósitos de las órdenes religiosas —que tenían a su cargo la instrucción de los nuevos súbditos de los monarcas españoles— se parecían de algún modo. Las fiestas y espectáculos fueron siempre procedimientos de captación, lo que explica que se utilizaran como complemento de la predicación durante el virreinato. Al estar ya configurados los trazos de representaciones que en un principio sirvieron para divertir a la población urbana, mostrándoles lances caballerescos entre moros y cristianos, se aprovecharon estas escenas y parlamentos para ejemplificar el proceso de victoria y conversión. Así, los caballeros castellanos que se distinguieron —según la historia y la leyenda— en la conquista de Granada, y sus adversarios musulmanes —que pasaron del enfrentamiento a la derrota y la conversión— llegaron a incorporarse al imaginario de la población de Ultramar. Eran personajes de un espectáculo que propiciaba un proceso de asimilación equivalente.

Ningún procedimiento más elocuente para demostrar este proceso que la identificación de ciertos motivos dramáticos que están presentes en la comedia del siglo XVII, como por ejemplo, *El triunfo del Ave María*, que refunde obras de Lope de Vega y constituye una pieza central en el texto del manuscrito *Ave María del Rosario o Garcilazo*, que vertebró la representación de Huamantanga. Milena Cáceres clasifica los motivos dramáticos en: iniciales —el objetivo, el presagio y la

oración—, centrales —la arenga, el reto y la guerra—, y finales —victoria o derrota, enojo del rey, apoteosis del vencedor, bautizo de los moros y fiesta general—. Entre las novedades observadas en el texto folclórico se destaca la identificación en ciertas escenas del personaje de la reina —intercesora ante el rey a favor del héroe desobediente— con la figura de la Virgen María, lo que implica una confluencia de los planos terrestre y celestial propia de una pieza sacra del repertorio folclórico. Al mismo tiempo, los parlamentos de desafío, el intercambio de denuestos y el uso obligado del caballo son rasgos que sitúan, al menos parcialmente, todos los textos tratados en el terreno de la fiesta caballeresca.

La edición del texto de la fiesta aparece en la parte central del estudio y viene acompañada por observaciones insertas en recuadros en las que se describe el movimiento escénico que acompaña a los parlamentos. Ocasionalmente, se señalan las conexiones con otros textos y se introducen comentarios de tipo léxico. Esta disposición de la página da la opción de adentrarse sin interrupciones en la pieza tradicional y, al mismo tiempo, aporta la información necesaria para valorar los parlamentos como eslabones de un proceso de transmisión que no es solamente oral.

Entre las conclusiones que acompañan al texto no falta la caracterización del modo de recitación: «especie de melopea que se adapta a la cantidad de sílabas de los versos». También se hace notar la simetría entre las acciones y palabras de personajes de distinto rango, que plantean, cada uno a su nivel, la misma reivindicación o reto. Estos son rasgos comunes de la pieza folclórica con el referente dramático —*El triunfo del Ave María*— que confirman la hipótesis que lleva la cadena de refundiciones hasta el siglo XVII. Pero Milena Cáceres encuentra también un referente poético de carácter popular en un romance impreso en un pliego suelto, que prescinde de la intriga sentimental —siempre importante en la comedia— para centrarse en una secuencia de estampas dramáticas que apelan a la devoción popular: el reto de un fuerte moro que arrastra la divisa del Ave María, la respuesta por parte de un novel caballero devoto de la Virgen, el combate que acaba en victoria cristiana y la escena triunfal en que el joven campeón porta, como sangriento trofeo, la cabeza del retador. Al mismo tiempo, se señala algún rasgo diferencial respecto a las fuentes citadas, como la presencia de las *pallas*, personajes femeninos que actúan a la manera de un coro, resaltando los principales motivos dramáticos. Estas participan también en la escena final del bautizo de los moros, que no procede de la comedia ni del romance citados, aunque sí forma parte del ceremonial en la mayor parte de las fiestas españolas.

Para concluir, celebro que este libro se presente no como un esfuerzo aislado sino como primer fruto de un vasto proyecto de investigación sobre la supervivencia en el Perú de las fiestas de moros y cristianos, y sus posibles conexiones con el teatro español. A juzgar por lo que aporta este estudio y edición de la representación de Huamantanga, podemos esperar avances muy significativos y esclarecedores

sobre los nexos entre el teatro culto y el popular que se produjeron en el Virreinato. También desde el punto de vista de la catequesis de indígenas son valiosos los estudios que, como el presente, muestran procedimientos de captación. Hacemos votos por que crezca un corpus de ediciones y estudios que puede ser muy valioso, tanto desde un punto de vista etnográfico como en relación con las facetas históricas y con la difusión de los textos dramáticos.

María Soledad Carrasco Urgoiti
Academia Norteamericana de la Lengua Española

NOTA DE LA AUTORA

El presente trabajo estudia la obra de teatro popular denominada *Relación de la Historia del Ave María del Rosario o Garcilazo*, que se representa en el Barrio de Shihual («el que no se ve») de la villa de Huamantanga, en la sierra de la provincia de Canta (departamento de Lima, Perú). Todos los años impares, un grupo de huamantanguinos se organiza desde tiempos inmemoriales para dramatizar la caída del reino de Granada (ocurrida en 1492) los días 7, 8 y 9 de octubre en honor a la Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel.

Quiero rendir homenaje a la Villa de Huamantanga y a la familia Oropeza que han sabido preservar, por generaciones, el texto del *Ave María del Rosario*, tesoro que les fuera entregado hace tres siglos y que ellos han guardado y enriquecido con gran cariño. Sin la ayuda de don Eusebio Oropeza, la escritura de este libro no hubiera sido posible.

TERMINOLOGÍA

El título de nuestra obra es *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. En el Perú se conoce la representación de la batalla entre moros y cristianos como «danza de moros y cristianos», «baile de moros y cristianos», «invención de moros y cristianos», «moros y cristianos» (a secas) o los «doce pares de Francia». Todas estas obras de teatro son una creación de la tradición oral y, en consecuencia, de autor anónimo.

En España, donde los moros y cristianos se representan con gran éxito en las zonas del Levante y con gran entusiasmo y textos muy originales en Andalucía, a las representaciones se las denomina «Fiestas de Moros y Cristianos».

En la villa de Huamantanga se representan dos obras teatrales: la *Relación de la Historia... del Ave María del Rosario*, a cargo del barrio de Shihual, y *El Cerco de Roma*, a cargo del barrio de Anduy. Los huamantanguinos las llaman también en forma abreviada «Garcilazo» y «Carlomán», respectivamente.

«Garcilazo» se escribe con «z» en Huamantanga, mientras que se escribe con «s» cuando se trata del héroe legendario de la lucha contra los moros, del personaje del romancero, del poeta del renacimiento español y del escritor peruano de la Colonia.

En esta publicación *la Relación de la Historia... del Ave María del Rosario* la denominamos «el Ave María del Rosario» para abreviar su título.

Las llamadas «comedias de moros y cristianos» del Siglo de Oro español son obras de teatro sobre el tema de los moros y cristianos escritas por autor conocido.

Las denominadas «comparsas de moros y cristianos» son grupos de gente disfrazada, por ejemplo, de gitanos, de diablos azules, de moros viejos, de odaliscas (y todo lo que puede imaginar la fantasía popular, que es muchísimo más fértil de lo que cualquiera podría creer) que desfilan por las calles de los pueblos donde se representa el drama.

Nosotros hemos preferido titular el libro *La fiesta de moros y cristianos en el Perú* porque así atribuimos un nombre genérico a las representaciones de moros y cristianos que se realizan siempre en el marco de fiestas religiosas y cívicas comunales. Es nuestro propósito entroncar las representaciones del Perú con las de la península Ibérica para mostrar el parentesco que existe entre ellas.

Capítulo 1

FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN HUAMANTANGA

Situada a 3.300 metros de altura sobre el nivel del mar, en la Cordillera de los Andes, se encuentra la villa de Huamantanga, con una población de 710 habitantes.* Este distrito pertenece a la provincia de Canta, del departamento de Lima (Perú).

Huamantanga está ubicada a 113 km al nordeste de Lima, la capital del Perú. Se llega a ella por la carretera a Canta. Una vez recorridos 89 km, se alcanza el punto denominado *El Diablo*. Tomando el camino que va hacia el norte, por una carretera de una sola vía y subiendo en serpentín por una pista de tierra afirmada muy escarpada, se llega finalmente a Huamantanga.

El ómnibus sale de la sexta cuadra de la avenida Francisco Pizarro, distrito de Barrios Altos (Lima), en forma interdiaria.** El viaje dura entre siete y ocho horas. El trayecto hasta el lugar llamado *El Diablo* es de una hora y media aproximadamente. Luego empieza la ascensión. Como la carretera es muy estrecha, el ómnibus sube un día y baja al día siguiente. Cuando se encuentran dos vehículos que van en dirección contraria, tienen que avanzar y retroceder muy ajustadamente en algún recodo de la vía, a contados centímetros el uno del otro, hasta dejar pasar al otro vehículo.

«Huamantanga» es una palabra quechua que significa «cóndor sobre una peña».** El pueblo está dividido en dos barrios, conocidos con los nombres de

* Los datos que consignamos nos fueron proporcionados por los habitantes de Huamantanga en 1981. No obstante, según fuentes del Instituto Geográfico Militar, Huamantanga está situada a 3.392 metros de altura. El *Diccionario enciclopédico del Perú* de Alberto Tauro del Pino (Lima, Juan Mejía Baca, 1966-1975) asigna 1.100 habitantes a la localidad, según el censo del año 1940. Lo cierto es que la localidad se vacía y se llena cada vez que hay una fiesta. En estas ocasiones, los comuneros que han bajado a Lima o a Huaral suben fielmente con toda su familia.

** Actualmente también se puede ir al km 22 de la carretera Panamericana Norte, donde hay agencias de omnibuses que van desde el distrito de Túpac Amaru hasta Huamantanga. Puede obtenerse mayor información recurriendo al Sr. Eusebio Oropeza, quien se encuentra en Av. Central 301, Villa Sol, carretera Panamericana Norte, cuadra 61. Teléfono: (51)(1) 528.62.87.

*** El Diccionario de Tauro consigna otra etimología para Huamantanga: *empujar balcones*. En todo caso se hace alusión a la altura en que se encuentra el pueblo.

«Anduy» ('el que se ve') y «Shihual», 'el que no se ve'. El barrio de Anduy fue conformado por los *ayllus* o comunidades incaicas de Ripish y Pueblo Viejo; el barrio de Shihual fue constituido por los *ayllus* de Tunanmarka y Purumarka.

Los pueblos vecinos de Marco y Quipán son considerados «Anexos» de Huamantanga.

Según información del doctor Teodoro Casana, notable de Huamantanga, la villa posiblemente fue fundada entre 1580 y 1590, y evangelizada por fray Bautista del Santísimo Sacramento, doctrinario perteneciente a la orden de La Merced. Don Ricardo Palma sitúa la fecha de la construcción del templo por los mercedarios entre los años 1600 y 1602. El lugar se había vuelto famoso por la escultura de un Cristo crucificado que se consideraba muy milagroso porque, según la tradición, «la efigie era obra de ángeles y no de humanos escultores» (cf. el anexo 2).

En 1600 se construye una modesta capilla; se la transforma en templo suntuoso en 1691 y así se convierte el templo de Huamantanga en un lugar de peregrinación. El 6 de enero de cada año, día de la fiesta de la Cruz, descienden las cruces de los cerros al pueblo. El 3 de mayo es la peregrinación en honor al Señor de Huamantanga, por la fiesta del Corpus Christi. Las cruces del Señor de Huamantanga se hicieron famosas durante el virreinato (véase el anexo 1).

En sus *Tradiciones Peruanas*, don Ricardo Palma nos ilustra con algunos hechos históricos: el pueblo fue cuna del cosmógrafo don José Gabriel Moreno. En 1821, durante la guerra de la independencia, el general español Canterac se retiró por el lado de Huamantanga y Puruchuco. Los huamantanguinos, que eran partidarios del general San Martín, habían abandonado sus casas. En represalia, Canterac mandó saquear e incendiar este pueblo, así como el vecino pueblo de Puruchuco (véase el anexo 2).

Desde entonces apareció la copla que hasta ahora se recita:

Ni más Puruchuco,
Ni más Huamantanga,
Ni más papa-lucha,
Ni más papa-changa

Haciendo alusión a la deliciosa papa que se producía en estos lugares y con la que se abastecía a la ciudad de Lima.

Por último, durante la guerra con Chile, el coronel José Mariano Villegas siguió a don Andrés Avelino Cáceres en la campaña de la Breña. El general estableció su cuartel en el pueblo vecino de Rauma. Los chilenos le siguieron los pasos y la batalla se dio en Huamantanga el 27 de abril de 1883. La falta de municiones decidió la victoria a favor de los chilenos, tras cuatro horas de encarnizado combate, a pesar de que los habitantes de Huamantanga y del vecino pueblo de Quipán habían organizado un pequeño ejército. La plaza de Huamantanga quedó sembrada

de cadáveres. El coronel Villegas y otros nueve peruanos hechos prisioneros fueron fusilados al final de la tarde.*

A todos estos infaustos acontecimientos se suma la destrucción del templo de Huamantanga a causa de un incendio ocasionado por un descuido del sacristán en 1870, y se salvó solo la cruz de la cual pendía la imagen del Cristo. Esto influyó en el declive de la devoción, pues dicen los naturales que «el Cristo nuevo es menos milagroso que el antiguo». Por último, durante la guerra con Chile, todos los objetos de oro y plata que el templo poseía desde la Colonia fueron donados para combatir al enemigo, con lo cual se terminó de despojar a la iglesia de sus más valiosas posesiones.

Las actividades económicas más importantes de Huamantanga son el cultivo de la papa, el maíz y el trigo (contando con su propio sistema de riego), así como la cría de ganado vacuno. La siembra es en el mes de octubre; la cosecha de papas, en abril y mayo; la cosecha de maíz, en agosto y la de trigo, en septiembre.

Desde el 7 hasta el 11 de octubre de cada año, las dos comunidades de Huamantanga, Shihual y Anduy, celebran las fiestas de los santos patronos del pueblo de la siguiente manera:

- La Virgen del Rosario, el día 7 de octubre
- San Francisco de Asís, el día 8 de octubre
- San Miguel Arcángel, el día 9 de octubre
- Rodeo y herranza del ganado de Shihual, el día 10 de octubre
- Rodeo y herranza del ganado de Anduy, el día 11 de octubre

Todos los años, en el alba de los días 7, 8 y 9 de octubre, se revientan cohetes para despertar a los comuneros, quienes luego se dirigen a casa de su mayordomo a tomar desayuno. Aquí también llegan los actores de la representación que, ya vestidos, saldrán danzando por las calles e invitando a los pobladores a ir a la representación: por un lado van los moros y por el otro los cristianos.

A las 10:30 de la mañana de cada uno de estos días, se celebra la misa en honor de los santos patronos de la villa. Luego, salen en procesión por las calles de Huamantanga portando al santo en andas: el primer día a la Virgen del Rosario, el segundo a San Francisco de Asís y el tercero a San Miguel Arcángel.

El año 1981, después de la procesión, los actores de la fiesta siguen invitando a la población para que concurra a la representación de moros y cristianos de la tarde. Por un lado, van los actores moros: el Rey Chico; el Rey Tarfe; primero, segundo y tercer moro acompañados por las pallas. Estas últimas forman un coro de cuatro a seis mujeres que cantan unas melodías muy agudas. Por el otro, van

* Cf. *Homenaje Patriótico: Coronel José Mariano Villegas*. Canta: s. e., 1938, pp. 17-19.

los cristianos: bando conformado por la Reyna Isabel, el Rey Fernando (los Reyes Católicos de España), Garcilazo de la Vega, el Rey Conde de la Guardia y tres vasallos llamados Pulgar, Jaime y Escudero.

Hacia el mediodía, los huamantanguinos van a almorzar a la casa de sus mayordomos.

A las tres de la tarde empieza la representación de la obra teatral denominada *Relación de la Historia... del Ave María del Rosario* (Barrio de Shihual, los años impares). Los tres días, es decir, el 7, el 8 y el 9 de octubre, se representa la misma obra durante tres horas.

Por la noche, los comuneros regresan a casa de su mayordomo para comer y bailar. La comida típica es el *patache* o *patasca*, que es una sopa de trigo pelado con habas, cuero de chanco y alverja.

Para estas fiestas, las comunidades de Shihual y Anduy intercalan anualmente la organización de una de las representaciones teatrales de moros y cristianos. En 1981, nosotros presenciamos *Garcilazo o El Ave María del Rosario*, presentada por el barrio de Shihual. En 1982, el barrio de Anduy representó la *Invencción de Carlomán o El Cerco de Roma*.

En el pueblo anexo de Quipán, el 29 de junio se celebra, en honor de San Pedro y San Pablo, la Danza del Pajano. En el anexo de Marco, el 14 de septiembre se festeja *Atahualpa o la toma de Cajamarca* en honor de la Exaltación del Señor de la Agonía.

Hemos comprobado así, que esta es una zona de tradición dramática: se representan diversas historias de los moros y cristianos en los pueblos aledaños de Quipán, el 29 de junio; Rauma, el 15 de agosto; Pampacocha, el 14 de septiembre; Pirca, el 14 de septiembre; Chaupis, el 22 de agosto; Huándaro, el 8 de septiembre y Sumbilca, el 24 de agosto.

Capítulo 2

HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LOS MOROS Y CRISTIANOS

En septiembre de 1979 tuve el privilegio de conocer a Rosa Alarco Larrabure. Fui a verla porque quería comenzar una investigación sobre algún tema relacionado con la literatura oral peruana. Me escuchó con atención y, entre los temas que me sugirió, me interesó particularmente la noticia de que en los Andes del departamento de Lima, en el distrito de Huamantanga, se representaba a los moros y cristianos.

El 8 de octubre de ese mismo año fui por primera vez hasta Huamantanga, distrito de la provincia de Canta (Lima). Supe que todos los años impares el barrio de Shihual interpretaba *El Ave María del Rosario o Garcilazo*, principal razón de ser de esta publicación. Esta pieza teatral, enraizada en la historia de la villa de Huamantanga, es una dramatización de episodios medievales de la lucha entre moros y cristianos, que culmina con la representación de la caída del reino de Granada, ocurrida el 2 de enero de 1492.

Los años pares, el barrio de Anduy de Huamantanga representa *El Cerco de Roma o Carlomán* donde aparecen Carlomagno y los doce pares de Francia, quienes se enfrentan a Deciderio y a los ejércitos moros.

En 1981 asistí a la danza de moros y cristianos del *Ave María del Rosario* del barrio de Shihual de Huamantanga. Comprobé con asombro que los actores de la pieza (que en la mayoría de los casos no habían terminado la educación primaria) tenían conciencia de lo que estaban representando: sabían quién era Garcilazo, los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, dónde y cuándo habían gobernado, y en qué términos se había dado la lucha contra los moros.

Otro hecho que me sorprendió en otro viaje realizado en 1981 fue cuando los habitantes de Marco, localidad situada en las proximidades de Huamantanga, representaron el drama Atahualpa, llamado también la danza del Inca o de la Conquista, en las fiestas patronales del pueblo vecino de Rauma, el 15 de agosto. Las gentes afirmaban que «en realidad era parecido a Carlomán».

En diciembre de 1981 asistí a otra danza de moros y cristianos en Virú (ciudad del departamento de La Libertad, situado al norte de Lima), donde presencié únicamente un desfile de gente disfrazada y tuve conocimiento de cómo la danza

de moros y cristianos se había representado hasta hacía 12 años. Los virureños me contaron que hasta 1968 había existido una corta dramatización en la que se representaba la muerte del moro Fierabrás.

Supe también, gracias al excelente libro del antropólogo mexicano Arturo Warman, que la danza de moros y cristianos era la fiesta popular más difundida en México. Según el autor, allí posiblemente ocurrió la metamorfosis por la cual la danza de moros y cristianos se transforma en Moctezuma o danza de la Conquista del último emperador azteca. Lo que nos hizo pensar en cómo en el caso del Perú, pudo haber influido en la danza del Inca la fiesta de moros y cristianos.

A comienzos de 1982 entrevisté al doctor José María Martínez Requena, un español de setenta años, natural de Caudete (provincia de Albacete). Esta persona había actuado en la fiesta de moros y cristianos de su pueblo, y manifestó que esta fiesta tenía gran arraigo en el levante de la península Ibérica.

En mayo de 1982 viajé a España y presencié la fiesta de moros y cristianos de Jaca (al norte de España) y de Petrel (cerca de Valencia), donde comprobé que había un parentesco con las danzas peruanas, como veremos más adelante. Mi búsqueda continuó en las bibliotecas, pues consideré que era fundamental encontrar los textos recopilados de la danza de moros y cristianos, que hubieren sido publicados, para compararlos detenidamente, junto con los estudios que los acompañaban. Encontré 35 textos con los que he venido trabajando durante estos años.

En 1995 tuve la gran fortuna de encontrar a la doctora María Soledad Carrasco, mujer de letras, estudiosa de la obra de Lope de Vega sobre el tema de El Moro de Granada. Ella escribió dos obras que constituyen la piedra angular de mi trabajo: *El Moro de Granada en la Literatura* (1956) y *El Moro Retador y el Moro Amigo* (1996).

Lope de Vega, dramaturgo del Siglo de Oro de las letras españolas, tiene dos piezas vinculadas al tema que nos interesa: *Los Hechos de Garcilaso y el Moro Tarfe* (1579?) y *El Cerco de Santa Fé* (1596 y 1598). Esta última comedia es refundida en la obra del autor anónimo, autodenominado «Un Ingenio de la Corte», publicada posteriormente (alrededor de 1600) y titulada *El Triunfo del Ave María*. Estos son los antecedentes teatrales de *El Ave María del Rosario o Garcilazo* de Huamantanga.

Hasta comienzos de este siglo, el 2 de enero de todos los años se representó en el Teatro Municipal de Granada la comedia *El Triunfo del Ave María*, en conmemoración de la caída del reino de Granada y en honor a la Virgen de la Victoria. De este modo, la obra de menos calidad tuvo curiosamente más suerte que las dos obras de Lope.

En 1996 presencié la fiesta de moros y cristianos más importante de España, la de Alcoy, en Alicante. El orden y la magnitud de esta celebración, en la que actúan unas cinco mil personas, no dejaron de impresionarme. Los alcodianos presentes juraron representarla todos los años, hasta siempre. Ese año hubo comparsas en

las que desfilaron moros y cristianos, un caballo de Troya, odaliscas moras que finalizaron con una quema de pólvora o «guerrilla» que desconcertó al más pintado. Los parlamentos de los embajadores cristiano y moro del último día dieron la nota dramática, trasladándonos al año 1276, en que el Insigne Alamar, rey moro de Granada, vino a conquistar Alcoy.

En nuestro afán por saber cómo llegó esta obra de teatro a manos de los campesinos de la villa de Huamantanga he indagado entre las autoridades y responsables de la representación de dicha pieza. Ellos me informaron que no conocían la fecha de implantación de la obra teatral en el pueblo; solo sabían que se representaba desde hacía mucho tiempo, que era costumbre.

Es importante señalar que con los años he llegado a la conclusión de que la Danza de Moros y Cristianos es la obra de teatro popular más difundida en España y México. Aún se representa en otras antiguas colonias españolas y portuguesas, tales como el Perú, Guatemala, Paraguay, Nuevo México, Cabo Verde o el Brasil. Persisten huellas en la literatura oral de Filipinas. Por eso, deseo que este estudio inspire otras monografías sobre el tema, que es tan poco conocido en el Perú.

Cada poblado representa o, mejor dicho, quisiera representar de la manera más singular posible un episodio distinto de la lucha entre moros y cristianos para obtener así carta de ciudadanía. Esto ha dado lugar a la adición de detalles originalísimos que dan por resultado las más extravagantes teatralizaciones. Esto ocurre en todas partes, en Lima y en Paraguay, en Huamantanga y Alcoy.

Antes de comenzar nuestro estudio, deseo que se tenga en consideración la naturaleza compleja de la danza de moros y cristianos de Huamantanga, *El Ave María del Rosario o Garcilazo*, porque si bien la estudiamos a partir de un texto escrito, se ha transmitido oralmente: los actores la han escuchado de sus padres desde que eran niños y solo al manifestar su interés por actuar han cotejado con el texto escrito lo que ya habían aprendido de memoria. Estamos frente a un fenómeno de dos caras: una oralidad mixta.

Capítulo 3
LA *RELACIÓN DE LA HISTORIA DEL... AVE MARÍA DEL ROSARIO O*
*GARCILAZO DE HUAMANTANGA**

Así llegamos al centro de nuestro interés, la Danza de Moros y Cristianos de *El Ave María del Rosario* o *Garcilazo*, representada por los habitantes del barrio de Shihual («el que no se ve») de la Villa de Huamantanga.

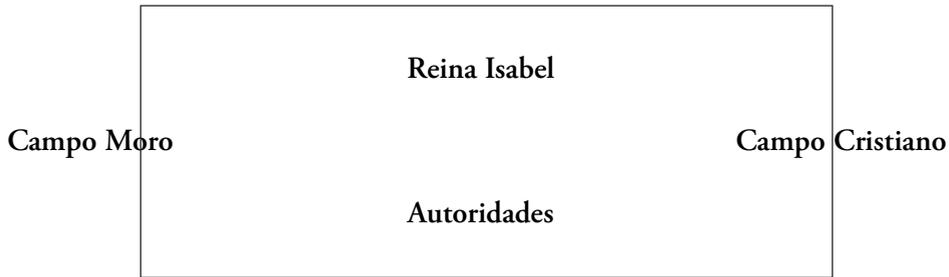
A continuación relatamos *El Ave María del Rosario* o *Garcilazo* que presenciamos el 7, 8 y 9 de octubre de 1981.

1. ESCENARIO Y PERSONAJES

En una explanada situada en las afueras del pueblo, cuatro grupos se colocan en un cuadrilátero:

Campo Moro Rey Chico Tarfe Primer Moro	Reina Isabel	Campo Cristiano Rey Fernando Garcilazo Primer Vasallo (Pulgar)	Autoridades Gobernador Alcalde Presidente de la comunidad Otras autoridades
Segundo Moro Tercer Moro Las Pallas (coro de mujeres)		Segundo Vasallo (Jaime) Tercer Vasallo (Escudero) Conde de la Guardia	

* En la redacción de este capítulo he recibido la colaboración de Manuel Raes, Jorge Wiese, Marco Ferrell y Ana María Baldoceca.



El público se coloca detrás de estas líneas imaginarias que tienen unos 25m de lado y los actores de la danza y las autoridades del pueblo se instalan en cuatro grupos.

Personajes

Moros	Reina	Cristianos
Rey Chico (quien dirige)	Isabel la Católica	Rey Fernando (quien dirige)
Tarfe (guerrero)		Garcilazo (guerrero)
Tres soldados:		Tres vasallos:
Primer Moro		Pulgar (portaestandarte)
Segundo Moro		Jaime
Tercer Moro		Escudero
Pallas (coro de mujeres)		Conde de la Guardia

Los moros ingresan a la explanada a pie, acompañados por las pallas y sus músicos (arpa y violín). Los cristianos ingresan a caballo.

En la mitad de la explanada hay un árbol donde Tarfe se coloca. Es el único elemento del escenario.

2. VESTUARIO

- a) El bando moro: los reyes moros portan una corona con plumaje de color rojizo, de la cual descende un velo blanco que les cubre el rostro. Llevan un pantalón azul con una franja amarilla a los costados y un saco rojo de tela brillante, que llaman «cotamalla». Asimismo, calzan botines negros o polainas, y llevan un bastón en la mano. Los soldados moros también llevan un tocado con plumas rojizas en la cabeza y velo blanco que les cubre el rostro, la «cotamalla» y una lanza. Llevan una cinta bicolor (blanca y roja, colores de la bandera nacional), como banda que cruza el pecho. Las pallas visten blusas blancas y faldas de colores, y llevan dos amplios pañuelos de seda de colores vivos en los brazos, que más tarde serán utilizados para

- bailar el Maicillo. Llevan también un tocado de plumas rojizas en la cabeza (sin velo) y una banda de color que cruza el pecho.
- b) La reina Isabel fue representada por dos niñas de unos diez años de edad: la primera actuó el primer y el tercer día, y la segunda el segundo día. Vestían un traje de color claro (celestes y rosado, respectivamente), que descendía por debajo de las rodillas y una chompa blanca. Llevaban una corona en la cabeza y una banda roja que cruzaba el pecho.
 - c) El bando cristiano: el rey Fernando lleva una corona de la que descende un velo negro que le cubre la cara, una banda de color que le cruza el pecho y un bastón. En esta ocasión estrenó un terno gris de paño y el pantalón tenía a los lados una franja gris oscura.
 - d) Garcilazo de la Vega: va vestido de negro, de manera similar al rey Fernando, pero en lugar de corona lleva un sombrero de paño negro del que descende también un velo que le cubre la cara.
 - e) Vasallos cristianos: también estrenan un terno de paño oscuro, y pantalón con franjas, además, llevan una banda de color cruzada al pecho, sombrero de paño de tres picos del que descende un velo negro que les cubre el rostro. Pulgar lleva la bandera nacional en forma de banda que le cruza el pecho.

3. MÚSICA

Hay dos conjuntos. El primero está conformado por un violín, un arpa y el coro de pallas, quienes intervienen en las partes más dramáticas de la representación. Ellas repiten los versos más relevantes de los parlamentos de los moros o de los cristianos, una copla de cuatro versos, sobre una melodía muy aguda (siempre igual) y el refrán «quillahuaya, quillahuaya».

El segundo conjunto es una banda serrana típica, es decir, conformada por instrumentos de percusión y de viento (trompeta, saxo, clarinete) que toca tonadas populares de música de banda, aprendidas en los conservatorios de la sierra.

4. LAS PALLAS

Los cristianos o los moros cantan en coro cuatro versos para realzar los momentos más dramáticos de la obra. Las pallas, un grupo de mujeres que tienen entre dieciocho y setenta años de edad, repiten el canto cristiano o moro, agregando un estribillo muy agudo: «quillahuaya, quillahuaya». Actúan de manera similar al coro de la tragedia griega. Deben ser mujeres fuertes y de muy buena voz, dado que tienen que cantar durante tres días, por la mañana y por la tarde. Hay una década de las pallas que tiene a su cargo la organización de los ensayos del coro

durante todo el año. Tradicionalmente, se dice que las pallas están con los moros, porque la reina Isabel está con los cristianos.

5. INVITACIÓN

En la mañana de cada día de representación, los moros, pallas, cristianos y la reina Isabel van invitando, todos juntos, a la gente del pueblo a asistir a la representación que se realizará en la tarde. Van entonando los cantos corales del *Ave María del Rosario*.

6. CABALLOS

Ambos reyes (Fernando y Chico), así como ambos guerreros (Garcilazo y Tarfe), montan y luchan a caballo. Los caballos de ambos grupos están adornados con escarapelas y cintas de tela conocidas como «rosón».

7. ORGANIZACIÓN

La invención de moros y cristianos es organizada desde el término de la fiesta del año anterior por la parcialidad o barrio al que le corresponde. Las actividades ceremoniales son organizadas por dos mayordomos, uno por cada barrio y por cada día de fiesta. El mayordomo es elegido según el orden en que ingresó a la comunidad, para lo cual se consulta el padrón comunal.

Son obligaciones del mayordomo: arreglar el anda y entregar al nuevo mayordomo una cantidad de cirios —denominados «ceras»— igual a la que recibió el año anterior, compartir con el mayordomo del otro barrio el gasto ocasionado por el pago de los músicos y la celebración de la misa, así como atender a todos los invitados que llegan a su casa (desayuno, almuerzo y comida).

Para cumplir con estas obligaciones, el mayordomo recibe el apoyo de sus familiares y amigos, conocidos como «procuradores». Esta colaboración, que puede ser en servicios o en bienes, se conoce con el nombre de «aychama» o reciprocidad festiva, pues ha de ser devuelta en otras celebraciones.

En lo que se refiere a la representación, los papeles se heredan de padres a hijos. Siempre hay gente nueva que puede comenzar a intervenir, pero «deben tener suficiente dinero para la ropa». Todos los actores se presentan ante el Juez de Paz y se comprometen a aprender su parlamento de memoria, a confeccionar su ropa y a cumplir con los ensayos. Si por alguna razón los personajes no cumplen su promesa de presentarse para el drama o lo hacen mal, son sancionados con una multa en dinero o prisión por los días de fiesta.

8. MOTIVACIÓN

La motivación principal es la devoción a los santos patronos, por lo cual es importante participar en la representación, según la creencia de que «cada santo festejado, se molestaría si no se le dedica la costumbre».

9. EL TEXTO

La obra se basa en un libro «muy antiguo», según el decir de los pobladores, quienes afirman que los españoles trajeron esta pieza teatral. No recuerdan cuándo empezó a representarse. Tal vez fueron los padres mercedarios, que evangelizaron Huamantanga, quienes llevaron a la villa el texto de la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario*. Según veremos en el capítulo sobre la historia de la fiesta de moros y cristianos, en los templos y capillas que gozaban de cierto renombre se representaba danzas de moros y cristianos para las fiestas patronales en el atrio de la iglesia. Todo parece indicar que este es el caso de Huamantanga.

El texto es conservado en su integridad por un notable de cada barrio, que lo custodia y no lo muestra, pues es un secreto comunal. Cada personaje copia sus parlamentos en unas hojas, anotando siempre las últimas frases del personaje que le antecede (estas últimas frases se conocen con el nombre de «caída»).

El original completo y los parlamentos de los personajes se conservan en cuadernos manuscritos. En estas copias hay muchas palabras y frases cuyo significado ha cambiado, si consideramos que Huamantanga ha recibido un texto presumiblemente posterior al siglo XVII, que ha sido repetido de generación en generación durante tres siglos. Se ha producido, como consecuencia, el fenómeno llamado de «refundición popular», es decir, que los versos, a fuerza de ser repetidos y copiados, van cambiando, ganando y perdiendo significados cuando las personas alteran vocales, consonantes, el orden de los versos, etcétera. También se pierden parlamentos y se produce la fusión de dos personajes en uno, como cuando la reina Isabel se convierte en la Virgen María. Precisamente por lo que acabamos de decir, el texto de Huamantanga tiene un gran valor testimonial: da fe del español que se habla en la zona de Canta, como se puede observar en el uso de algunas formas de subjuntivo propias de la región.

10. ACTUACIÓN

Cada actor, quien ha copiado únicamente su parlamento del texto original, lo recita en tiradas con una misma curva melódica (como una cantilena o melopea), acompañada de un mismo movimiento escénico.

11. ENSAYOS

En la última semana de julio se realiza el primer ensayo. Varios ensayos preceden la cercanía del día de la representación. El ensayo final se realiza en la noche de la antevíspera.

12. DIRECCIÓN

Dirigieron la obra el rey Fernando y Garcilazo, es decir, los hermanos Oropeza (varones de unos 40 años de edad). Ellos fueron también quienes buscaron a los actores y organizaron los ensayos. Son los decanos de la representación. También hubo un apuntador.

13. LOS ACTORES

Antiguamente, participar en la representación de la invención era una obligación de todo comunero. En la actualidad tiene un carácter voluntario. De igual manera, salir de *palla* era una obligación de todas las mujeres, pero ahora también tiene un carácter voluntario. Antes se prohibía que un miembro ajeno al barrio participara; ahora, la mayoría de los actores son huamantanguinos que residen fuera del pueblo. En 1981, los soldados moros fueron tres niños de alrededor de nueve años de edad, pues los jóvenes no quisieron actuar. De ahí que la pelea entre soldados moros y cristianos fuera desigual y se haya convertido en un acto meramente figurado.

14. OTRAS NOTAS SOBRE LA ORGANIZACIÓN SOCIAL DE LA FIESTA

Durante el desarrollo del drama, una pareja de personajes visita la mesa de las autoridades, de la reina Isabel, del campo moro y del campo cristiano, invitando bebidas gaseosas o licor. El orden de la visita se inicia siempre por el lado derecho del lugar en que se encuentran las autoridades. Esta costumbre se conoce con el nombre de «voluntad», pues cada actor adulto ha ofrecido una caja de cerveza para los tres días de fiesta; las damas y los niños, una caja de 24 botellas medianas de bebidas gaseosas. El último día, las autoridades llaman a su mesa a los actores para invitarles abundante licor y agradecerles por su participación en el drama.

Capítulo 4

ANTECEDENTES HISTÓRICO-LITERARIOS DE LA OBRA: *LA RELACIÓN DE LA HISTORIA... DEL AVE MARÍA DEL ROSARIO O GARCILAZO,*

Esta pieza teatral gira en torno del tema de la rendición de Granada en 1492, uno de los momentos culminantes de la guerra entre moros y cristianos en la historia de España. La obra nos describe el lance tan renombrado del cristiano Pulgar que dio por resultado la afrenta de Tarfe, la batalla entre el campeador moro Tarfe y el cristiano Garcilaso de la Vega (un joven muy osado), el enfrentamiento de los dos reyes (el rey Chico y el rey Fernando), el triunfo consecutivo de los cristianos y, por último, tal como se estila en el Perú, el bautizo de los moros y la fiesta de conmemoración de la paz recobrada, llamada el Maicillo.*

1. LA HAZAÑA DE FERNANDO DEL PULGAR

La representación de Shihual (Huamantanga) empieza con el lance de Hernando de Pulgar (llamado también en la *Crónica* y el *Romancero*, Fernando, Fernán o Hernán Pérez del Pulgar) a quien se denomina solamente *Pulgar* en la obra de Huamantanga. Este caballero cristiano cumplió con la hazaña de clavar en las puertas de la mezquita de Granada un cartel con las palabras de la oración del Ave María.

El mismo Hernando del Pulgar fue el cronista oficial de la reina Isabel la Católica. Y escribió el *Compendio de la Guerra de Granada*, donde cuenta su propia hazaña. Unos dicen que fue «un prosista atildado y latinizante, que imitó el estilo

* Para redactar este capítulo ha sido de gran importancia el encuentro con la doctora María Soledad Carrasco, cuyos libros citados han sido un hallazgo capital que iluminó nuestra visión de la obra de Huamantanga. Su actitud generosa e inteligente nos permitió la interpretación fundamental de esta comedia de moros y cristianos. Dos son las obras claves que citamos: *El moro de Granada en la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 1989, con un estudio preliminar de Juan Ruiz, y *El royo retador y el moro amigo* (estudios sobre fiestas de moros y cristianos). Granada: Universidad de Granada, 1996.

de Tito Livio»; otros, más bien, lo consideran como un hombre de letras y armas de aptitudes diversas, ideal del hombre del Renacimiento.¹

Las crónicas constituyen un género literario en que se describe y realza, sin omitir detalle, la contienda con los moros. Rodrigo Manrique (padre del poeta Jorge Manrique), Álvaro de Luna, Fernán Álvarez de Toledo y Hernando del Pulgar narran con minuciosidad una serie de lances individuales en que los paladines cristianos muestran su habilidad en el arte de la guerra. Se combina un profundo sentido individual con una visión colectiva del conjunto de estos incidentes. Este episodio fue convertido en leyenda y ampliado en los libros de los siglos XVII y XVIII.

Leamos, de las mismas palabras de Hernando del Pulgar, la narración de su hazaña:

[...] encontramos, en efecto, en dos libros genealógicos, uno del siglo XVII y otro del XVIII, que relatan la entrada de Pulgar con gran riqueza de pormenores, derivados seguramente de la tradición oral, pero en los cuales se reconoce gran exactitud topográfica, y un sello de veracidad que no es común en este género de narraciones:

«Entrando Fernán Pérez del Pulgar en Alhama, como la conversación de los soldados toda es de su ejercicio, estaban repitiendo los lances que habían sucedido en la conquista: unos de haber llegado a las puertas de Granada, y clavado puñal o lanza; otros pegado fuego... Oyólo Fernando del Pulgar, e hizo le trajeran una hacha de cera encendida, e hincándose de rodillas en la puerta de la iglesia, hizo voto de entrar en Granada a tomar posesión de su mezquita mayor para iglesia, con título de Nuestra Señora de la O, y pegar fuego a la Alcaycería. Divulgóse el caso, y cada uno lo juzgó con su valor o afecto; y sabiéndose que uno de sus compañeros iba con el, le dijeron: ¿Con Pulgar ís? la cabeza llevaís pegada con alfileres; lo que se quedó por adagio. Previno su viaje Fernando Pérez, y mandó que en un pergamino rodeado con cintas verdes y rojas, le escribiesen el Ave María, Padre Nuestro, Credo y Salve, y abajo, cómo, para qué, quién y por quién tomaba posesión de la mezquita; y el día 17 de diciembre de 1490, cerca de la noche, partió para Granada llevando sus quince escuderos una hacha de cera, alquitrán y una cuerda encendida; y en el camino mandó que de atocha hiciesen unos manojos de hachos, y prosiguiendo su viaje, llegó a Granada como a la una de la noche, a los 18 de diciembre, día en que la yglesia celebra la fiesta de la Espectacion de Nuestra Señora Reyna de los cielos, llamada de la O. Se encaminó par el río Darro arriba, y llegando debajo de la Puerta de los Curtidores se apearon, y sobre quiénes se habian de quedar en guarda de los caballos, o entrar al hecho, se movió rumor entre los compañeros, que Fernando del Pulgar sosegó diciendo hacían más los que se quedaban que los que entraban; porque éstos sólo tenían que guardar sus personas, y aquéllos las suyas y los caballos; y llevando de los quince escuderos los seis, que fueron Francisco Bedmar, Jerónimo de Aguilera, Tristan de Montemayor, Diego de Baena, Montesino Dávila y Pedro del Pulgar, que siendo moro se volvió a nuestra ley, y fue adalid, y el que guió a nuestro Pulgar, por haber sido su padrino, como quien sabía la tierra; pero advertido, se receló de él por lo que había sido, y asiéndole del collar, le amenazó con un puñal, si prevaricaba; y ya fuese de miedo, o ya la fe, cumplió como católico; y encaminándole por entre la ribera de la tenería, y por las callejas de la gallinería salió al Zacatín; de allí entraron por la calleja de la azacaya (de los tintes, y pasaron rectamente a la puerta principal de la mezquita mayor, oculta hoy de la capilla real, cuyo arco es al presente entierro de los Pulgares;

donde hincados todos de rodillas, clavó Fernando Perez el pergamino con su oración en la puerta, y mandó encender la hacha prevenida con alquitrán y cuerda, y la puso junto a la puerta, haciendo los demás actos de posesión, con que cumplió la mejor parte de su voto; y pasó a la que restaba de pegar fuego a la Alcaycería, cuya puerta cae al Zacatín; y prevenida atocha y alquitran, pidió la cuerda a Tristan de Montemayor, que se disculpó diciendo la había apagado...; a que irritado Pulgar dijo: «¡Oh mal hombre! Esta noche quedaba abrasada Granada y me has quitado el mayor hecho que se hubiera 'oído'; y embistiendo con él, le dio una cuchillada en la cara; y pasara a más si Diego de Baena no dijera: «Sosegaos, señor; que yo os traeré lumbre.» A lo que respondió Pulgar: «Si vos lo cumplís, os daré una yunta de bueyes»; y volviendo Baena a la mezquita, encendió en la hacha un hacho de atocha; y al volver la esquina del Zacatín salió su ronda, y reparando no ser moros en el traje, les tiró una piedra; pero Baena, dándole una cuchillada, avisó a su gente, como el moro con sus gritos a sus vecinos. Pulgar salió por donde entró; y al paso de los noques de la tenería, cayó Jerónimo de Aguilera en uno; y Fernando del Pulgar, por no dejar prenda viva, le tiró una lanzada que no alcanzó; y otro, echándole su lanza, le sacó del peligro y todos salieron de la ciudad y pasaron a la de Alhama, dejando a Granada en la mayor confusión; porque a las voces del moro herido acudió la ronda; y sabido el caso, buscando al hechor, halló la hacha y pergamino, y se lo llevaron al Rey Chico, quien quiso castigar al guarda, como culpado; pero satisfecho, es tradición, le dió el puñal, llenándose toda la ciudad de confusión y asombro».*

2. LA VENGANZA DEL GIGANTE TARFE

Ante tal agravio el temido moro Tarfe va a Santa Fé a buscar venganza. Santa Fé es una ciudad-campamento levantada con tiendas de campaña, frente a Granada, y separada de ella por un espacio al que denominan la Vega, que es el escenario de todos los combates. En un lienzo colocado en torno a las tiendas pintan muros, torres y palacios, y hacen creer a los moros que han erigido toda una ciudad en ochenta días.

Tarfe lleva el mismo cartel que Pulgar había clavado en la mezquita con la oración del Ave, en el arción (la cola) de su caballo, arrastrándolo. El Romance número 93 cuenta en forma sintética la historia:²

Cercada está Santa Fé — con mucho lienzo encerado,
al derredor muchas tiendas — de seda, oro y brocado,

* *Cronicon póstumo, de la vida, proezas, mercedes y genealogía de Fernando Pérez del Pulgar y Osorio, primer alcaide Señor del Castillo y Villa del Salar...* Historiada por don Martin de Angulo y Pulgar, natural de la ciudad de Loja. Hecho en Loja en 1649. En este manuscrito, que no llegó a ver Martínez de la Rosa, aunque tuvo conocimiento de su existencia, va fundado, principalmente, el libro del señor Villarreal *Historia de la casa de Herrasti*, escrita por don Juan Francisco Perez de Herrasti, octavo señor de dicha casa, Granada, 1750. Copia en gran parte del manuscrito de don Martín de Angulo. Citado Menéndez y Pelayo, Marcelino, «Observaciones Preliminares» en Lope de Vega, Félix, *Obras Dramáticas*. Madrid: Rivadeneyra, 1959, pp. 44-43 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 214).

donde están duques y condes, — señores de gran estado,
 y otros mucho capitanes — que lleva el rey Don Fernando...
 Cuando a las nueve del día — un moro se ha demostrado,
 encima un caballo negro — de blancas manchas manchado,
 el moro, que con sus dientes — despedace a los cristianos.
 El moro viene vestido-de blanco, — azul y encarnado,
 y debajo esta librea — trae un muy fuerte jaco,
 y una adarga hecha en Fez, — de un ante rico estimado.
 Aqueste perro, con befa, — en la cola del caballo,
 la sagrada Ave María — llevaba, haciendo escarnio

Y es así como Tarfe reta a los cristianos con el muy conocido y gustado discurso, en uno de los momentos más dramáticos de la obra de Huamantanga. Sigue el romance:

—¿Cuál será aquel caballero — que sea tan esforzado,
 que quiera hacer conmigo — batalla en aqueste campo?
 Salga uno, salgan dos, — salgan tres o salgan cuatro
 el Alcaide de Donceles — salga, que es hombre afamado;
 salga ese conde de Cabra, — en guerra experimentado,
 salga Gonzalo Fernández, — que Córdoba nombrado,
 o si no, Martín Galindo — que es valeroso soldado;
 salga ese Portocarrero, — señor de Palma nombrado,
 o el bravo don Manuel — Ponce de León llamado,
 aquel que sacara el guante — que por industria fue echado
 donde estaban los leones, — y él sacó muy osado.
 Y si no salen aquéstos, — salga el mismo rey Fernando,
 que yo le daré a entender — si soy de valor sobrado.

3. GARCILASO, EL JOVEN OSADO

Como Pulgar no está presente, se ofrece como voluntario para campear un joven de dieciséis años, valiente y osado, llamado Garcilaso. El rey Fernando le niega el permiso para lidiar, pues le dice que es muy mozo. Este, enfurecido, va a armarse en secreto, reta a Tarfe, quien en un principio se niega a pelear con un «niño», pero ante el desafío de Garcilaso, Tarfe se ve obligado a lidiar con él, como lo cuenta este romance de Wolf:

Los caballeros del Rey, — todos le están escuchando:
 cada uno pretendía — salir con el moro al campo.

Garcilaso estaba allí, — mozo gallardo, esforzado;
 licencia le pide al Rey — para salir a matar al pagano.
 —Garcilaso, sois muy mozo — para emprender este caso;
 otros hay en el real — para poder encargarlo.-
 Garcilaso se despide — muy confuso y enojado,
 por no tener la licencia — que al Rey había demandado.
 Pero muy secretamente — Garcilaso se había armado,
 y en un caballo morcillo, — salido se había al campo.
 Nadie le ha conocido, — porque sale disfrazado;
 fuese donde estaba el moro, — de esta suerte le ha hablado:
 — ¡Ahora verás, el moro, — si tiene el rey don Fernando
 Caballeros valerosos — que salgan contigo al campo!
 Yo soy el menor de todos, — y vengo por su mandado.—
 El moro, cuando le vio, — en poco le había estimado,
 y díjole de esta suerte: — Yo no estoy acostumbrado
 a hacer batalla campal — sino con hombres barbados:
 vuélvete, rapaz, le dice, — y venga el más estimado.—
 Garcilaso, con enojo, — puso piernas al caballo;
 arremetió para el moro, y — un gran encuentro le ha dado.
 El moro, que aquesto vió, — revuelve así como un rayo:
 comienzan la escaramuza — con un furor muy sobrado.
 Garcilaso, aunque era mozo, — mostraba valor sobrado;
 dióle al moro una lanzada — por debajo del sobaco:
 el moro cayera muerto, — tendido le había en el campo.
 Garcilaso, con presteza, — del caballo se ha apeado:
 cortárale la cabeza — y en el arzón la ha colgado:
 quitó el Ave María — de la cola la ha colgado:
 hincado de ambas rodillas, — con devoción la ha besado,
 y en la punta de su lanza, — por bandera la ha colgado.
 Subió en su caballo luego, — y el del moro había tomado.
 Cargados de estos despojos, — al real se había tornado,
 do estaban todos los grandes, — también el rey don Fernando.
 Todos tienen a grandeza — aquel hecho señalado;
 también el Rey y la Reyna — mucho se han maravillado
 en ser Garcilaso mozo y haber hecho un tan gran caso.
 Garcilaso de la Vega — desde allí se ha intitulado,
 porque en la Vega hiciera — campo con aquel pagano.

En nuestra obra aparece intercalado un episodio en el que Garcilaso se dirige al Rey con la cabeza del vencido y el Rey, en lugar de agradecerle, lo increpa por haberlo desobedecido y lo manda al calabozo.

Garcilaso pide a la Reina, como si ella fuera la Virgen, que interceda por él ante el rey Fernando. Ella lo logra convencer y el rey lo perdona, lo manda liberar y le otorga el título de Garcilaso de la Vega.

4. EL CONDE DE CABRA

El rey Chico fue hecho prisionero por el gran conde de Cabra, episodio que corresponde a la tercera secuencia de nuestra obra. En Huamantanga lo llaman el conde de la Guardia. Dice el romance 1069 del *Romancero General* de Agustín Durán:

Junto al vado de Genil,
 Por un camino segundo
 Viene un moro de á caballo
 De polvo y sangre teñido
 Corriendo a todo correr
 Como el que viene huido
 Llegado junto a Granada,
 Da gran grito y alarido,
 Publicando malas nuevas
 De un caso que ha acontecido:
 — Que el Rey Chico se perdió
 Y los que con él han ido,
 Y que no escapó ninguno,
 Preso muerto o mal herido;
 Que de cuantos allí fueron
 Yo solo me he guarecido,
 A traer nueva tan triste
 Del gran mal que ha sucedido.

Los que a vuestro rey vencieron
 sabed, si no habéis sabido
 Que fué aquel Diego Hernández
 De Córdoba es su apellido,
 Alcaide de los Donceles,
 Hombre sabio y atrevido,
 Y aquel gran Conde de Cabra,
 Que en su ayuda ha venido:
 Y éste venció la batalla
 y aquel trance tan reñido,
 y otro, Lope de Mendoza,
 Que de Cabra había salido
 que andaba entre los peones
 como un león atrevido.

La dinastía de los condes de Cabra empieza con Diego Fernández de Córdoba, quien sirvió a las órdenes de Enrique IV y de Fernando el Católico. Derrotó a un numeroso ejército, a cuya cabeza se encontraba el rey Boabdil, último rey de Granada, llamado también el rey Chico. Una de las muchas mercedes que recibió fue el título de conde de Cabra. Su descendencia siguió portando el título hasta nuestros días.

5. HISTORIA DE LA FAMILIA DE GARCILASO DE LA VEGA

La hazaña de Garcilaso de la Vega es una leyenda fabulosa que nació de varios datos históricos:³

La ilustre y antigua familia de los Lasos de la Vega debe su apellido a la circunstancia de tener su solar en la vega montañosa donde hoy se levanta la rica y floreciente villa de Torrelavega (actualmente provincia de Santander). El linaje empieza a hacerse famoso con Garcilaso de la Vega, el Viejo, merino mayor de Castilla, gran privado de Alfonso XI y víctima del furor popular, que le dio una muerte terrible en la iglesia de San Francisco de Soria el año de 1326.

Sus hijos Garcilaso y Gonzalo Ruiz de la Vega fueron los primeros en pasar el puente en la batalla del Salado en 1340 y herir en «el haz» a los musulmanes. El Infante Don Juan Manuel había querido retardar el ataque «por excesiva prudencia o mala voluntad» dice el Cronista (o tal vez miedo, afirmamos nosotros). Gracias a su ataque impetuoso, los dos hermanos salvaron la batalla.⁴

En tiempos de Enrique IV, otro Garcilaso dio muerte a un moro muy fuerte. Este hecho fue muy comentado, porque el Rey a quien ofreció los trofeos hizo poco honor a los presentes e incluso, dio indicios de estar molesto con el caballero debido a que había dado muerte al moro en su presencia. Esto se confirmó cuando este Garcilaso fue herido en su presencia por una flecha envenenada en un encuentro con los moros. El rey contempló sonriente su horrible agonía y no otorgó mercedes especiales a sus herederos. Ante esta actitud tan ingrata, el pueblo ensalzó su memoria y creó el personaje del *Romancero*, fusionando el Garcilaso de la batalla del Salado con el Garcilaso muerto ante la indiferencia del injusto rey Enrique IV.⁵

Gabriel Lobo Lasso de la Vega, el poeta del siglo XVI, tuvo el mérito de reunir el episodio de la hazaña del Pulgar con el tema del Ave María. Este último cuenta cómo el joven Garcilaso mató a un moro de talla descomunal que arrastraba en la cola de su caballo un cartel con las palabras de la oración del Ave María. Así, el tema del Ave María, que gozó de gran popularidad en España hasta el siglo XIX, es un caso de elaboración legendaria en que se repite de alguna manera la historia de David y Goliat.

El Garcilaso que sirvió en la guerra de Granada no se batió contra ningún infiel. Era un hombre destacado que ocupó puestos altos en la diplomacia y fue padre del poeta Garcilaso, autor de algunos de los más conocidos poemas de la lengua. Otro Garcilaso de la Vega fue el primer gran cronista mestizo peruano: el Inca Garcilaso de la Vega, hijo de un conquistador y una princesa inca, quien logró gran fama gracias a los *Comentarios Reales*, libro que redactó en España y que narra la historia del Tawantinsuyo y la conquista española. Todos estos Garcilasos han originado la popularidad de la danza de moros y cristianos de *La Relación del Ave María o Garcilazo* de Shihual, Huamantanga.

6. POPULARIDAD DEL TEMA DE LA TOMA DE GRANADA

Este tema, repetimos, que nos recuerda la fábula de David y Goliat, fue muy conocido en la literatura del Siglo de Oro. El duelo entre Garcilaso y Tarfe alcanzó una gran popularidad, al punto que se declamaba en las tertulias de la época romántica (siglo XIX).

En la función que se celebraba el 2 de enero en Granada (día del aniversario de la Toma de Granada), a la pregunta de Tarfe:

- ¿Habrá quién vuelva por ella?
- el público coreaba con el joven Garcilazo la respuesta al reto:
- Y quien te mate también.

Tal parece que el teatro fuera estimulado por la épica durante la Edad Media. Se van cantando en romances (fronterizos) los temas heroicos que luego serán vertidos en las comedias de moros y cristianos, como en la *Relación del Ave María de Huamantanga*. Menéndez y Pelayo demostró cómo la comedia del Siglo de Oro había mantenido viva la materia épica cantada en los *Romances Fronterizos*.⁶

Los Romances Fronterizos se diferencian de otra categoría de Romances llamados Moriscos, en que los Romances Fronterizos parten de un hecho real y su valor poético queda realzado por la parquedad verbal con la que entran en juego una acción movida, una serie de animados encuentros y una variada gama emotiva, que concede al amor un lugar mínimo. En cambio los Romances Moriscos nacen de una convención artística que utiliza el elemento anecdótico como esquema sobre el que se bordan prolijas descripciones y se matizan sentimientos amorosos y cortesanos. El amor caballeresco y la galantería son el núcleo temático de la poesía morisca.⁷

7. LAS GUERRAS CIVILES DE GRANADA DE GINÉS PÉREZ DE HITA

La historia de Garcilaso y del moro Tarfe aparece en varios romances que fueron publicados en la obra de Ginés Pérez de Hita *Las Guerras Civiles de Granada*. Esta novela histórica consta de dos partes. La primera fue publicada en 1593 y lleva el título de *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrajes, caballeros moros de Granada*. En ella se describen los encuentros entre moros y cristianos en la Vega de Granada. En un primer momento, las dos dinastías moras, llamadas Zegríes y Abencerrajes, se enfrentan entre sí. La Reina de los Abencerrajes es calumniada y acusada de adulterio. Hay un duelo de cañas, vencen los Abencerrajes, con lo que demuestran tanto su superioridad bélica como su superioridad moral sobre los Zegríes. El Reino de Granada se iba desmoronando debido a luchas internas.

Mientras crece la rivalidad entre los moros, aparecen los caballeros cristianos y fundan la ciudad-campamento de Santa Fé. Empiezan los lances entre campeadores cristianos y moros, y entonces Ginés Pérez de Hita inserta el desafío muy audaz del jovencísimo Garcilaso al temido y gigantesco moro Tarfe, rudo guerrero moro. El desenlace del combate es, como ya sabemos, que el temerario castellano corta la cabeza del moro Tarfe.

Tras ser capturado, el rey Chico se ve obligado a capitular y es enviado al exilio. La novela termina con el episodio romántico de los amores de los moros Gazul y Lindaraja, así como con la muerte del campeón castellano Alonso Aguilar al tratar de vencer a los moros de sierra Bermeja.

El éxito de la novela fue inmediato. Pérez de Hita tuvo la idea de intercalar los romances fronterizos con sus narraciones, por lo que «su libro tenía el doble interés de ser una buena novela histórica y una excelente antología poética». El autor olvida toda consideración histórica sacrificándola por la amenidad del relato, despertando con mucha habilidad el interés del lector. El suceso fue tal que, habiendo reaparecido en 1593, fue reeditada tres veces entre 1595 y 1600, y dieciséis veces en el siglo XVII.

Lo más importante es que la obra generó una moda morisca que trascendió las fronteras españolas (Francia, Portugal e Inglaterra). A partir de este momento, la historia del reino de Granada es glosada por innumerables poetas, fenómeno que es la manifestación de la idealización de dicho reino.

La segunda parte de *Las Guerras Civiles de Granada*, intitulada *Historia de la rebelión y castigo de los Moriscos de Granada* relata la contienda vivida por el propio autor de la rebelión morisca en 1568. La obra no obtuvo ningún éxito, pues no ofrecía la visión poética de un pasado legendario y romántico sino, más bien, el realismo de los hechos vividos por el propio autor y sus contemporáneos. No hubo reedición.

María Soledad Carrasco afirma que, según Agustín de Rojas, autor de *Loa de la comedia*, las comedias de moros y cristianos empezaron a florecer poco antes de que Juan de la Cueva, Miguel de Cervantes, Francisco de la Cueva o Lope de Vega compusieran sus obras de teatro. Agustín de Rojas menciona el nombre de Mateo de Berrio (1554-1628?) como creador del género. Se trata de un poeta granadino de quien no se conserva, desafortunadamente, ninguna obra, pero que es citado por Espinosa en la *Primera parte de las flores de los poetas ilustres* (1605):

[...] después desto
se vasaron otras, sin estas,
de moros y christianos,
con ropas y tunicelas.
Estas empezó Berrio.⁸

Según María Soledad Carrasco, las comedias de moros y cristianos pertenecen al género de comedia «que trasmite de modo primordial la exaltación del reto y el combate, jugando con los contrastes entre la acometividad castellana y la decadente exquisitez nazarí». Se trata de un género cuyo tópico principal es el reto, el combate y la muerte o conversión del moro. Nuestra obra corresponde a este género.

También pertenecen a este género dos obras de Lope de Vega: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe* y *El Cerco de Santa Fé*, así como su refundición en la obra de autor anónimo *El Triunfo del Ave María*.

8. LOS HECHOS DE GARCILASO DE LOPE DE VEGA

La primera obra teatral con el tema del Ave María del Rosario habría sido nada menos que la primera obra conservada de Lope de Vega, compuesta en su fértil vida literaria. Se titula *La Comedia de los Hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe* (1579?-1583?). Don Marcelino Menéndez Pelayo, quien tiene la gloria de haberla descubierto, afirma que Lope tendría entre 11 y 12 años cuando la compuso y que es la más antigua escenificación del duelo del Ave María. Carrasco corrige y afirma que habría tenido más bien unos 17 años.¹⁰

En esta comedia ocurren sucesivamente el desafío del moro Tarfe y la hazaña de Garcilaso. Lope presenta un detalle original cuando en un primer momento aparece el personaje alegórico de la Fama, quien predice el triunfo de Garcilaso. El autor emplea la técnica que consiste en colocar al final de cada estrofa un par de versos del romance citado, a modo de refrán.

No aparece el episodio del lance de Pulgar, aparentemente porque la redacción de esta obra de Lope es anterior a la publicación de las *Guerras Civiles de Granada* de Pérez de Hita, donde se enlaza la hazaña del Pulgar y la de Garcilaso.

9. EL CERCO DE SANTA FÉ DE LOPE DE VEGA

A esta temprana comedia de Lope de Vega, le sigue una segunda comedia de moros y cristianos, compuesta entre 1596 y 1598, titulada *El cerco de Santa Fé*.

Estamos en la ciudad-campamento de Santa Fé. Los desafíos de tres caudillos cristianos que arrojan lanzas dentro de la ciudad de Granada dan comienzo a la trama. Tarfe es el único moro que reacciona al ataque prometiéndole a su dama presentarle las cabezas de esos tres caballeros.

Siguen otros lances cristianos hasta que la lanza de Tarfe se clava en la tienda de la reina Isabel la Católica. Pulgar aparece y va a clavar una antorcha en la Alhambra de Granada. De ahí sigue el consabido reto de Tarfe a los cristianos y la

batalla entre Tarfe y Garcilaso, quien regresa con la cabeza del enemigo moro. Esta vez sí es acogido como un héroe por el rey Fernando.

Antes de la batalla final hay un momento en que aparecen dos personajes alegóricos: España y la Fama, que alaban los hechos heroicos de los españoles durante siete siglos de guerra de Reconquista y anuncian la futura grandeza de Carlos V y Felipe II.¹¹

El romance *Cercada esta Santa Fé* no fue creado por los poetas del Romancero morisco. Este era un romance tradicional muy popular en el último cuarto del siglo XVI, del cual conocemos las versiones de Lucas Rodríguez (1579), Ginés Pérez de Hita (1585) y otros coleccionadores anónimos. Lope de Vega (antes de 1609) y Ambrosio de Salazar (1622) citan otras versiones, procedentes sin duda de la tradición oral.¹²

En *El cerco de Santa Fé* encontramos, según María Soledad Carrasco, «que una acción episódica sirve al propósito de conmemorar una hora clave en el pasado de España». No se ensalza la victoria misma sobre los moros sino el esfuerzo por lograrla por medio de los lances individuales de los campeones cristianos. La decadencia de los árabes se nota en el gusto por las fiestas y la pasividad ante el embate de los cristianos. Tarfe es el único moro que se quiere enfrentar a los cristianos y se enfurece cuando los demás moros deciden celebrar un juego de cañas para dar al pueblo moro una falsa sensación de normalidad, en lugar de armarse para dar batalla. Se nota así la superioridad moral de los castellanos.

En *El cerco de Santa Fé* aparecen una serie de temas que son del gusto de la época.

- La lanza que penetra en el campo enemigo
- La alabanza de la ciudad
- La alabanza de los linajes cristianos
- El reto o desafío de Tarfe
- El asedio a la ciudad de Granada desde la ciudad-campamento de Santa Fé

El Moro Tarfe aparece como los personajes desesperados y frenéticos del teatro italiano (recordemos a Orlando o Rodamante, de Ariosto), despreciado por Alifa, dama mora que está enamorada del moro Celimo (hombre virtuoso que muestra gran admiración por los Cristianos).¹²

10. *EL TRIUNFO DEL AVE MARÍA* DEL AUTOR ANÓNIMO «UN INGENIO DE LA CORTE».

La tercera versión del Ave María es una comedia llamada *El Triunfo del Ave María*, cuyo autor anónimo se llama a sí mismo «Un Ingenio de la Corte». Menéndez y Pelayo le asigna una fecha de composición posterior al *Cerco de Santa Fé* de

Lope (o sea, posterior a 1598, en algún momento del siglo XVII) y afirma que sería una refundición tardía de esta obra.

Los especialistas afirman que, respetando los esquemas de composición de base del *Cerco* de Lope, el material poético fue vertido en un molde de inferior calidad. El autor anónimo agrega un cuadro final, escena muy gustada, en que los ejércitos cristianos van a tomar posesión de Granada.¹³

El epíteto «Un Ingenio de esta Corte» encubre a autores conocidos que querían guardar el anonimato, a impresores que ignoraban quiénes habían sido los autores del drama, al mismo rey Felipe IV o inclusive a autores oscuros o ajenos a la profesión. Se ha pensado en el poeta granadino Cubillo de Aragón, quien en 1654 tenía ya escritas más de cien comedias, o en Vélez de Guevara, todos poetas posteriores a Lope.¹⁴

A pesar de su menor valor literario, *El Triunfo del Ave María* tuvo la suerte de ser incorporada a las festividades del 2 de enero, día de los festejos conmemorativos de la rendición de la ciudad de Granada. En 1842, un crítico declara que hacía 200 años que ya se representaba anualmente esta obra. «Aunque no tomemos esta afirmación al pie de la letra», dice María Soledad Carrasco, «es interesante observar que por entonces se consideraba muy antigua esta tradición».¹⁵

Al tener como fuente de inspiración el Romance *Cercada está Santa Fé*, esta comedia gozaba de una gran popularidad. En las tertulias literarias se declamaba *El Reto de Tarfe*. En la función del 2 de enero, cuando Tarfe preguntaba, aludiendo al cartel del Ave María: «¿Habrà quién vuelva por ella?» el público repetía en coro junto con el joven Garcilaso de la Vega: «Y quien te mate también».

Comprobamos que el texto de Lope está refundido en *El Triunfo del Ave María*, porque los nombres cambian. La mora Alifa se convierte en Celima; Tarfe siempre la ama, pero ella ama, a su vez, al cristiano Conde de Cabra, un castellano que la hace prisionera. Los parlamentos del Gran Capitán son absorbidos por Pulgar y Garcilaso.

Se conserva siempre la enumeración de los apellidos de las familias nobles españolas (motivo muy gustado, como veremos en el texto de Huamantanga). Se introduce el personaje gracioso del morillo, común a otras representaciones de moros y cristianos.

El público participa en la función aplaudiendo con entusiasmo cuando Tarfe y Garcilaso entran en escena a caballo para desafiarse, o cuando, al final de la representación, aparece el joven vencedor con la cabeza del moro y el cartel del Ave María.

Algunos autores granadinos trataron de volver a escribir la representación para «mejorarla». En este sentido, Menéndez y Pelayo cuenta una anécdota deliciosa: en 1842, un conocido poeta granadino, don José María Díaz, puso en escena, en beneficio del actor don José Tamayo, una comedia que pretendía sustituir al *Triunfo del Ave María*. El drama no gustó y, según recoge la revista *La Alhambra* en su crónica teatral:

El Señor Díaz conservó en su drama las escenas de El Triunfo «que más simpatías despertaban entre los granadinos»; introdujo un nuevo elemento histórico en la acción, «las rivalidades entre las tribus moras»; suprimió los graciosos de la obra primitiva; procuró engrandecer el personaje de la Reina Católica, e introdujo en el cuadro nuevas figuras, Colón, el cardenal Mendoza, etc., «enlazando con bastante habilidad tres acciones en una: la rendición de la ciudad, los amores de Pulgar con Moraima y la determinación de la Reina para que partiese Colón al descubrimiento del Nuevo Mundo».

A pesar de tanta acumulación de nuevos primores, y quizá por culpa de ellos (pues un drama histórico, por mucho que se imagine, nunca puede confundirse con un compendio de historia), el drama del poeta Díaz fracasó estrepitosamente y hubo que volver a la comedia antigua, donde, a cambio de lo mucho que se quitó, se intercalaron algunos trozos de autor desconocido, pero de versificación robusta y de buen efecto escénico.

11. CONCLUSIÓN

La Relación de la Historia... de Huamantanga es distinta de las tres obras teatrales mencionadas: recoge la tradición oral de los romances, algunas partes del *Triunfo del Ave María* del autor anónimo «Un Ingenio de la Corte» y otros fragmentos de tradición oral peruana que hemos identificado en nuestro análisis textual.

12. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Carrasco, María Soledad. *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas de moros y cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 1996, p. 27.
2. Wolf, Fernando José y Conrado Hoffman. *Primavera y Flor de Romances*. Berlín: Asher, 1856, 2 vols.
3. Menéndez y Pelayo, Marcelino. «Observaciones Preliminares». En Lope de Vega, Félix. *Obras Dramáticas*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 214. Madrid: Rivadeneyra, 1959, p. 35.
4. Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Op. cit.*, p. 36.
5. Carrasco, María Soledad, *El moro de Granada en la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 1989, pp. 39-40. Estudio preliminar de Juan Ruiz.
6. Carrasco, María Soledad. *El moro retador...*, p. 112.
7. Carrasco, María Soledad. *El moro de Granada...*, p. 47.
8. *Ibidem*, p. 78.
9. *Ibidem*, p. 128.
10. *Ibidem*, p. 81.
11. Carrasco, María Soledad. *El moro retador...*, pp. 118-121.

12. *Ibidem*, pp. 123-156.
13. Carrasco, María Soledad. *El moro de Granada...*, pp. 85-88.
14. Menéndez y Pelayo, Marcelino. «Prólogo». En «Un Ingenio de la Corte». *El Triunfo del Ave María*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. III. Madrid: Rivadeneyra, 1860, pp. 26-27.
15. Carrasco, María Soledad. *El moro de Granada...*, p. 87.
16. Menéndez y Pelayo, Marcelino. «Observaciones preliminares», p. 51.

CAPÍTULO 5
LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS EN LOS ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

La naturaleza de nuestra obra *El Ave María del Rosario* nos ha llevado a plantearnos la necesidad de redactar un capítulo en el que explicitemos ciertas bases teóricas para que los lectores puedan comprender las transformaciones que ha sufrido el texto desde que llegó al Perú —y a Huamantanga— hasta hoy.

1. EL ROMANCERO

Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, ya sea en el marco de danzas corales, ya sea en reuniones recreativas o de trabajo en común. La forma métrica del Romancero es una tirada de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrima, es decir, la misma versificación de las gestas medievales.*

Los romances más viejos que conocemos datan, por lo general, del siglo XV; a lo más, alguno se remonta al siglo XIV. Los temas conservados desde el siglo VIII hasta el siglo XII incluyen al rey Rodrigo, a Carlomagno y sus Doce Pares, al Cid Campeador, al rey Alfonso VII y al rey Luis VII de Francia. Desde la segunda mitad del siglo XIV, las invenciones y refundiciones de los poemas épicos decaen notablemente; los juglares o cantores de profesión van olvidándolos. Mientras en Francia el olvido fue completo, en España, el pueblo recordó persistentemente muchos de los fragmentos más famosos y los cantó aisladamente en los romances.

Nacen también romances fronterizos y moriscos para divulgar los encuentros y sucesos ocurridos en la guerra contra el reino moro de Granada. Los reyes se

* Menéndez Pidal, Ramón (ed.), *Flor Nueva de Romances Viejos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1967, pp. 9-37 (Colección Austral n.º 100). En la introducción de esta obra clásica para el estudio de los romances, don Ramón Menéndez Pidal traza el derrotero de nuestro estudio gracias al enorme conocimiento que tuvo del Romancero.

valieron de los cantores populares para propagar noticias: Enrique IV mandó a hacer un romance sobre la campaña en las tierras de Granada y los Reyes Católicos sobre la toma de Granada, de donde nace nuestra historia del joven Garcilaso, campeador del rey Fernando.

Las crónicas y las historias se incorporaron al romance, como la de Fernando del Pulgar que tratamos en nuestra obra. Cuando el teatro se populariza con Juan de la Cueva y Lope de Vega, también adopta temas del romancero, y así nuestra obra estaría emparentada con *Los Hechos de Garcilaso* y *El Cerco de Santa Fé* de Lope de Vega, compuestas a fines del siglo XVI.

Básicamente, el romancero es una creación de la visión del hombre del Renacimiento, caracterizada por una viva curiosidad por todo lo humano en sus tipos mas diversos y la valorización del hombre en sí mismo. En el romancero se plasmó el espíritu de profunda estimación de lo popular que prevaleció en el Renacimiento. Así, cuando se observa al moro, enemigo de la fe, con actitud benigna y hasta admiración por su arrogancia, generosidad y gallardía, el romance, por encima de las limitaciones de raza, religión o clase, alcanza una dimensión universal y gana tal auge y popularidad que persiste después de tres siglos en una pequeña localidad de los Andes del Perú, como Huamantanga.

2. LA POESÍA TRADICIONAL ESPAÑOLA

En el siglo XIX, la clase culta española, estimulada por los estudiosos alemanes y franceses pertenecientes al movimiento romántico, comienza a prestar atención a estas poesías recitadas o cantadas por el pueblo. La poesía del Romancero fue alabada por ser natural, es decir, por brotar espontáneamente del pueblo sin «haber sido contaminada por el arte culto», como «una *Ilíada* sin Homero».¹

Este movimiento lleva a los poetas españoles de la época a volver a cultivar el género del romance. Siguiendo la vieja costumbre de la tradición oral, volvieron a escribir romances antiguos —adaptándolos a su idiosincrasia— y romances nuevos sobre héroes que no habían sido aún cantados (como Colón, Hernán Cortés o don Quijote) o sobre hechos contemporáneos como la guerra de África, según los patrones del verso octosilábico.

Se comienzan a reeditar los romances antiguos, extrayéndolos de las colecciones agotadas. Se emprende la tarea de estudiarlos y clasificarlos. Asimismo, se empiezan a recoger los romances que la gente seguía cantando, con dos actitudes: ya sea «arreglarlos» o «acomodarlos» para su publicación, o ya sea publicarlos tal como fueron recogidos, aunque estuvieran incompletos.

A fines del siglo XIX se amplía la actividad de recolección. Entre los recopiladores destaca Menéndez y Pelayo por el formidable esfuerzo que hizo para reunir romances de todas partes de España en una edición crítica.²

Los críticos españoles adoptan frente al Romancero una actitud distinta de la de los románticos de comienzos de siglo, pues cuentan con un mejor conocimiento de la poesía popular. Se producen importantes reacciones, como la de Andrés Bello, quien sostenía que los romances españoles «eran fragmentos de algún poema viejo que solían cantar los juglares» (1843);³ o la de Milà, quien pensaba «que la epopeya, lejos de ser poesía nacida del pueblo, era poesía compuesta para la clase aristocrática y caballeresca, que interesaba al pueblo también».⁴

A comienzos de nuestro siglo aparece el gran estudioso Ramón Menéndez Pidal, quien abre un derrotero: sostiene que así como los poemas épicos se mantuvieron en los tiempos modernos gracias a la tradición oral del Romancero, de la misma manera persistieron los temas antiguos en los tiempos de la Edad Media (como consta en los romances que figuran en documentos de los siglos XV y XVI).

No se trata de buscar un autor, una fecha y un origen a cada romance —como lo quisieron hacer Bello y Milà— sino, más bien, de concebir la poesía popular como creada gracias a las múltiples repeticiones de una materia heredada.

Don Ramón Menéndez Pidal sostiene, entonces, que un romance es el resultado de las múltiples actualizaciones que se han dado de él. El trasmisor es, a la vez, repetidor y autor, porque al recitar el romance lo siente suyo y, lejos de tomarlo en forma pasiva, lo incorpora a su propia imaginación y lo reproduce añadiendo un matiz propio. Por eso Menéndez Pidal denomina *Autor-Legión* al creador de la «Poesía Tradicional».⁵

A esta poesía, que se rehace en cada repetición, se repite en cada variante y se propaga en ondas de carácter colectivo a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, Menéndez Pidal la llama «Poesía Tradicional». Le contraponen el concepto de «Poesía Popular», obra sí de autor conocido que, por méritos especiales, gusta mucho al público y perdura a través del tiempo.

De este modo aparecen también los conceptos de «motivo» y «variante», que serán estudiados con más rigor gracias a la ardua labor de recolección posterior del Seminario Menéndez Pidal. En 1955, Diego Catalán, siguiendo la teoría de Ramón Menéndez Pidal (llamada del *Neotradicionalismo*), definirá en la *variante* la única forma de vivir de la poesía tradicional y, por lo tanto, sostendrá la no existencia de un arquetipo que sea la redacción primera, original, «verdadera» de un poema tradicional.⁶

A partir del estudio de las propuestas de Diego Catalán, he llegado a la conclusión de que es necesario recurrir a dos conceptos fundamentales, a saber: «versión» y «motivo»:

1. *Versión*: cada una de las recitaciones de un romance recogidas por la tradición popular.
2. *Motivo*: cada uno de los elementos o partes, variables de una versión a otra, que se dan en una narración romancística.

La variabilidad del texto en una canción narrativa no consiste en que cada canción recogida presente una serie de creaciones absolutamente originales, fruto de la nota personal e independiente de cada cantor. Cada motivo o cada variante que hallamos en una de las versiones que recogemos constituye en sí misma, salvo raras excepciones, un hallazgo logrado gracias a la colaboración de cantores sucesivos que aplican insistentemente su imaginación a una misma idea poética, rehaciéndola al mismo tiempo que la recuerdan. Por eso afirmamos que constituye un hallazgo colectivo, es decir, la resultante de dos fuerzas: invención y recuerdo que rigen la vida de la poesía tradicional.

De este modo, los motivos y las variaciones se propagan de versión en versión. Cada idea poética, cada verso o grupo de versos en que esa idea se expresa tiene una difusión geográfica y cronológica diferente de la de los demás versos.

Un romance que está arraigado en la tradición de un pueblo puede variar, por ejemplo, si los del pueblo oyen otra versión que les parece más completa y añaden más versos a su romance. De esta forma, cada motivo y cada variante tienen la capacidad de propagarse de versión en versión, desligándose del contexto en que nacieron. Por último, una vez enmarcado dentro de la tradición, cada motivo tiene su historia independiente. De ahí que sea necesario hacer la historia no solamente de la formación de cada versión sino también de la suerte particular de cada motivo e incluso de cada variante.⁷

Menéndez Pidal y sus seguidores del Seminario Menéndez Pidal, bajo la dirección de Diego Catalán, estudian la difusión de dos romances muy conocidos: *Gerineldo* y *La Boda Estorbada*. En más de 160 versiones, todas distintas, Menéndez Pidal llega a la conclusión, hacia 1920, de que se pueden distinguir áreas según la presencia de tal o cual variante. En 1950, Diego Catalán y Álvaro Galmés de Fuentes vuelven a estudiar los mismos romances, con «centenares de versiones nuevas» aparecidas en esos treinta años, y a los criterios espaciales pidalinos unen los criterios temporales y elaboran mapas para cuatro y hasta cinco momentos sucesivos en la evolución de los romances. Crean el concepto de «fuerza expansiva» que propagará nuevas versiones del sureste español hacia el norte, sustituyendo a las propias de las regiones septentrionales. Como una especie de fenómeno físico, los motivos viajarían como ondas que se expanden en forma concéntrica y los denominan *isoglosas*. Los autores equiparan sus métodos con los de la geografía lingüística.⁸

3. LA GEOGRAFÍA LINGÜÍSTICA

En la lingüística actual, esta disciplina designa un método dialectológico y comparativo que presupone el registro en mapas especiales de un número relativamente elevado de formas lingüísticas (fónicas, léxicas y gramaticales) comprobadas mediante encuesta directa y unitaria en una red de puntos de un territorio deter-

minado. De este modo se puede determinar el espacio geográfico correspondiente a la lengua, las lenguas, los dialectos o los hablares estudiados.⁹

Los mapas lingüísticos revelan la relación entre la historia de una lengua y los factores geográficos o geopolíticos. Permiten comprobar que las innovaciones en las lenguas proceden de ciertos *centros* y su difusión se detiene en ciertos límites constituidos por ríos, montañas, fronteras políticas, administrativas o eclesiásticas más antiguas, la *periferia*. En consecuencia, la distribución espacial de los hechos lingüísticos se refleja, de algún modo en su cronología relativa.

Un atlas lingüístico permite determinar desde qué centro se ha difundido una innovación y hasta dónde ha llegado, cuáles son sus límites, los obstáculos que han detenido su difusión, cuáles han sido los centros innovadores en un territorio y cuáles las resistencias a las innovaciones. En resumen: el centro y la periferia. Las innovaciones se difunden a lo largo de las grandes vías de comunicación —siguiendo, por ejemplo, los valles de un río— o de una gran ciudad a otra gran ciudad —sin tocar las zonas del campo intermedias—. Asimismo, se observa que las innovaciones pueden ser detenidas por las fronteras políticas o por los obstáculos naturales que impiden la intercomunicación y que las líneas que limitan las áreas en las que se registran los hechos lingüísticos (o isoglosas) coinciden con antiguas fronteras políticas, eclesiásticas o administrativas. Tendríamos que tomar en consideración cómo el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han modificado este panorama, al ampliar las autopistas de la comunicación.

El lingüista Luis Hernán Ramírez comenzó el proyecto *Atlas Lingüístico del Perú* con la Universidad de San Marcos en la década de los setenta. Investiga el habla de la zona de la sierra de Lima a la que pertenece Huamantanga, gracias a lo que ha comenzado a trazar las isoglosas de la zona. Fue una de las personas que nos informó sobre el área de difusión de la danza de moros y cristianos que coincide con el área de difusión de un habla particular.

4. LA NARRATIVA ESTRUCTURAL

En 1928, Vladimir Propp, folclorólogo y antropólogo ruso, publica en Leningrado su obra *Morfología del Cuento Popular*, que ha ejercido una considerable influencia entre los antropólogos y literatos interesados en el estudio de las estructuras de los géneros narrativos.

Propp sostiene que los cuentos populares, a pesar de la variedad de sus personajes, de sus ambientes y de las vicisitudes de la trama, pueden ser clasificados en un número relativamente pequeño de tipos fundamentales, que deben examinarse a partir de los elementos invariantes que aparecen en los cuentos.¹⁰

Propp no buscó los elementos invariantes ni en las *dramatis personae*, ni en los ambientes, sino en la función que desempeña, dentro de la economía de la narración,

un personaje o una acción. Dos personajes o dos acciones muy distintos pueden desempeñar una función idéntica, así como el mismo personaje o la misma acción pueden realizar funciones diversas. Por consiguiente, la función constituye el elemento nuclear a partir del cual se estructura la narración. Propp enumera 31 funciones que se organizan en una cadena única y plantea el principio de que la secuencia de funciones debe ser siempre idéntica, por lo que podemos representar el modelo ideal del cuento popular como una sucesión de F1, F2, F3, F4 ... hasta F31. Podremos hallar en un cuento en particular la secuencia F1, F2, F4, F6, etc., pero nunca una secuencia como F3, F1, F5, F4. Por lo tanto, no todas las funciones que componen la secuencia están presentes en todos los cuentos populares. Pueden faltar algunas funciones, pero ello no alteraría en absoluto el orden, ni la organización de la narración de los cuentos populares, puesto que las demás funciones siguen en su lugar.

Propp utiliza el concepto de «función» para lo que es el concepto de «motivo» en Menéndez Pidal y encadena los motivos del cuento popular ruso en 31 funciones (o motivos para Menéndez Pidal). Si aplicamos este enfoque a nuestro estudio 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. Esta cadena de motivos debe ser común a varias danzas de moros y cristianos.

El concepto de «motivo» nos facilita la comprensión del texto de nuestra danza de moros y cristianos, el análisis de sus partes constitutivas y la comparación de sus partes entre sí. El concepto de «motivo» es al análisis estructural lo que el de «fonema» a la fonética. No es pertinente entrar aquí en un análisis más minucioso, pero queremos señalar que vamos a utilizar los conceptos de «motivo» y de «cadena de motivos» para abordar el texto de *El Ave María del Rosario*.

Siempre ha sido una preocupación nuestra hallar un instrumento metodológico de comparación de las representaciones de moros y cristianos. Desde la primera vez que viajamos a Huamantanga nos sorprendió que los comuneros nos hablaran de la danza de su pueblo o barrio e inmediatamente la vincularan con las de los pueblos aledaños. Afirmaban que había un parecido entre ellas, inclusive con la danza del Inca, que relata la muerte del último Inca y la caída del Imperio incaico. Y estas son aparentemente dos vertientes de teatro de tradición oral muy distintas.

Lo que une a estas dos corrientes son los motivos: estas microestructuras teatrales se pueden alinear como átomos en una cadena, pero tienen también vida propia y pueden viajar en el espacio y en el tiempo de una versión a otra. Por eso, Menéndez Pidal afirma que los motivos tienen «fuerza expansiva» y que se podría estudiar su área de difusión. Este es un imperativo en el Perú, donde poseemos un patrimonio inmaterial listo para ser registrado, de modo que pueda ser mejor protegido y promovido en fiestas turísticas como las fiestas de moros y cristianos de España.

5. LOS MOTIVOS DEL *AVE MARÍA DEL ROSARIO O GARCILAZO*

Siempre en la línea de lo que acabamos de explicar, hemos construido una cadena de motivos para nuestra obra. Esta debería poderse aplicar total o parcialmente a otras versiones del *Ave María del Rosario*, a las versiones de *Carlomagno y los Doce Pares de Francia*, e inclusive a obras teatrales aparentemente más lejanas, como la *Danza del Inca*.

Hemos construido una cadena que consta de diez motivos, los que han sido clasificados en: a) motivos iniciales, b) motivos centrales y c) motivos finales, según el orden de aparición en la obra el *Ave María del Rosario*.

Motivos iniciales

- Primer motivo: EL BIEN PRECIADO
El deseo de conquistar un bien invaluable: la ciudad de Granada y el Ave María del Rosario (el primero para los cristianos y el segundo para los moros y los cristianos).
- Segundo motivo: EL PRESAGIO del rey Chico.
- Tercer motivo: LA ORACIÓN a Mahoma y a la Virgen.

Motivos centrales

- Cuarto motivo: LLAMADO A LA GUERRA (arenga a los ejércitos moros y cristianos).
- Quinto motivo: EL RETO moro y cristiano y LA EMBAJADA CRISTIANA (de Pulgar y Conde, de Tarfe y Garcilazo).
- Sexto motivo: LA GUERRA
La batalla entre Tarfe y Garcilazo.
La batalla entre el rey Chico y el rey Fernando.
Los soldados moros y los vasallos cristianos.
La estratagema.

Motivos finales

- Séptimo motivo: LA VICTORIA DE LOS CRISTIANOS
Derrota y muerte de los reyes moros.
- Octavo motivo: EL ENOJO DEL REY
la intervención de la Reina y el perdón de Garcilazo.
- Noveno motivo: LA APOTEOSIS DEL VENCEDOR (Garcilazo)
LA RECUPERACIÓN DEL BIEN PRECIADO (el Ave María del Rosario y la rendición de Granada).
- Décimo motivo: BAUTIZO DE LOS MOROS Y FIESTA GENERAL (Maicillo)

El texto del *Ave María del Rosario* consta de tres secuencias: a) la hazaña de Pulgar, b) la hazaña de Garcilazo y c) la embajada de Conde y la caída del Reino

de Granada. En cada secuencia, la cadena de motivos vuelve a empezar, pero no se repiten todos los motivos desde el primero hasta el décimo.

5.1. Motivos iniciales

a. Primer motivo: EL BIEN PRECIADO

Este motivo está constituido por el deseo de conquistar algo muy preciado. Puede ser la posesión de un castillo, torre, villa y sus alrededores; también puede ser la posesión de una imagen o reliquia sagrada. Este gran deseo exalta el sentimiento de patria o la veneración de la imagen sagrada. Este motivo se expresa generalmente con versos elogiosos al bien preciado.

En el *Ave María del Rosario* de Huamantanga (Shihual) hay dos bienes preciados: el primero es Granada, capital del reino moro, baluarte de los musulmanes en el mundo occidental; la ciudad más famosa, suntuosa, erudita y exquisita de Occidente: envidia de los occidentales. Los temas relativos a la ciudad de Granada han originado una gran cantidad de poemas del Romancero, de novelas y obras de teatro como la que estamos estudiando. Quizá sea el más popular de los temas de la literatura española.

El segundo bien preciado es el Ave María del Rosario: la oración del Ave María escrita en un letrero, que el Cristiano Pulgar pega en los muros de la ciudad de Granada como signo del poder de la Virgen. El moro Tarfe lo arranca y lo arrastra con su caballo por el suelo para humillar a los cristianos, lo que constituye una gran afrenta.

b. Segundo motivo: EL PRESAGIO

Se trata del augurio de una catástrofe que aparece, ya sea en un sueño o por información de un espía o algún soldado, que se encontraba en los alrededores y que se percata que va a haber una futura invasión.

En el *Ave María del Rosario* de Huamantanga, el rey moro tiene un sueño terrible que trae muy malos augurios y pide a su dios Mahoma que le aparte esos pensamientos horripilantes de la cabeza.

Sería conveniente recordar aquí el motivo del sueño de Atahualpa en los dramas de Atahualpa que, según algunos especialistas, podría estar relacionado con las representaciones de moros y cristianos. El último Inca tiene una pesadilla: sueña que unos hombres barbados llegan por el mar a invadir su imperio.

c. Tercer motivo: LA ORACIÓN

Las danzas de moros y cristianos son dramas históricos inspirados en una imagen sagrada: una Virgen o el santo patrón del pueblo, para los cristianos, y Mahoma, para los musulmanes (o paganos, como los llaman los cristianos).

En el caso de Huamantanga, es la Virgen del Rosario, cuya fiesta se celebra el día de la representación del *Ave María del Rosario*, es decir, el 7 de octubre de cada año. Las festividades de los santos San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel (los días 8 y 9 de octubre) también forman parte de las festividades religiosas.

La fiesta de la Virgen del Rosario está íntimamente relacionada con la obra teatral del *Ave María del Rosario*. De ahí que los estudiosos del drama en el Perú sostengan que cuando los españoles conquistan el Perú, un instrumento muy importante fue la evangelización por medio de dramas religiosos, autos sacramentales o comedias de moros y cristianos, que fueron del gusto de los indios y permitieron afianzar la fe recién adquirida.

En el motivo de la oración, los campeadores se dirigen a la reina Isabel como si fuera la Virgen. Esto se explica por qué en Huamantanga se han fusionado los dos personajes.

Entre las oraciones dirigidas a la Virgen, hemos identificado dos: la primera corresponde a un fragmento del romance 1300 de Durán y la otra a la oración del Salve que se reza en las oraciones diarias.

5.2. Motivos centrales

a. Cuarto motivo: EL LLAMADO A LA GUERRA o LA ARENGA

Los dos campos enemigos hacen uno o varios llamados a la guerra, según las necesidades dramáticas de cada pieza teatral. Se trata de un discurso militar en que el jefe guerrero moro o cristiano arenga a sus huestes para atacar al enemigo o para defenderse. Es una forma de entablar las hostilidades con el enemigo. Este motivo ocupa una posición variable en la representación de moros y cristianos de Huamantanga.

b. Quinto motivo: EL RETO y LA EMBAJADA

Este es el motivo más importante de la danza de moros y cristianos. Lo demuestra el hecho de que las versiones de la fiesta compuestas en los últimos años o que persisten en las zonas periféricas, donde el drama ha quedado ya muy alterado, todavía poseen este motivo. Se pueden haber perdido versos o personajes, pero nunca han desaparecido los parlamentos del Reto o la Embajada. Desde el punto de vista literario o dramático, se trata del motivo más desarrollado del drama

En el *Ave María del Rosario*, este motivo se desarrolla de dos maneras, es decir, como reto o como embajada.

Como reto, es un discurso de desafío del moro al cristiano o viceversa. El autor de nuestro drama hace que se presenten ante el público con parlamentos muy emocionantes cada uno de los dos grandes héroes: Tarfe y Garcilazo. Ambos acuden inmediatamente al llamado de su respectivo Rey y ofrecen su vida para conseguir

la victoria sobre el enemigo. El elemento consistente en que el Rey no da licencia a Garcilazo para campar debido a su corta edad, agrega suspenso al drama.

Como embajada, se trata de un discurso elegante que precede al combate. Conde, en la tercera secuencia, es el portador del mensaje al pueblo enemigo. Hay que tener en cuenta que no se presenta como un negociador que busca un arreglo pacífico para evitar las hostilidades, como en otras fiestas de moros y cristianos. Él asume un tono amenazador y declara abiertamente la guerra. Luego, sin más transición, sigue la lucha entre el rey Chico y el rey Fernando, como veremos en el siguiente motivo.

	Tarfe dice:		Garcilazo dice:
202	Tarfe me llaman los míos	392	Garcilazo es mi propio nombre
	Vencedor de mil combates		Hijo de muy noble padre
	Famoso por mi Valor		Joven soy sin experiencia
205	En mis hechos Memorables	395	Mas mi valor sobresale

Todos los espectadores esperan la llegada de este momento. Se crea una estrecha relación entre el público y los actores, de modo que todos dicen en coro los parlamentos y gritan a favor de uno u otro héroe.

Luego de la brillante presentación, cada uno de los héroes reta a su contrincante y lo invita al combate. Empléase la fórmula del «Salgan», con la cual lo incita a salir al ruedo para que tenga lugar el duelo. Se utiliza también el recurso tan gustado de la enumeración de los apellidos de las familias que participan en la guerra, con la original y hermosa adición de los «Guamanes». Tarfe pide temerariamente al joven Garcilazo que le ponga la armadura para salir a lidiar con él. Garcilazo acepta, diciéndole que no tiene nada que temer de él. Acto seguido, se produce la lucha entre los dos héroes. Este episodio se repite en otras fiestas de moros y cristianos de la zona de Huamantanga.

Desde el punto de vista del contenido de los discursos, los dos pueblos estiman que tienen el mismo derecho a poseer el bien preciado; ambos enemigos son conscientes del poder del contrincante y de la igualdad de condiciones bélicas. A ello se suma el duelo verbal que lleva a demostrar la superioridad de la religión musulmana sobre la religión cristiana y viceversa. Ambos campos se sienten con el derecho de imponer su religión al otro y de considerarlo como loco, irracional; en una palabra, inferior, teológicamente hablando.

La justa oratoria tiende a sustituir la lucha cuerpo a cuerpo o la habilidad con las cañas, que antiguamente era el gran espectáculo de los juegos de cañas, origen de las fiestas de moros y cristianos. El duelo verbal encarnizado fascina al público y borra la distancia entre espectadores y actores. Es uno de los momentos más emocionantes de la representación.

c. Sexto motivo: LA GUERRA

La guerra estalla. Esta se representa por medio de discursos encarnizados entre los héroes campeadores o de los generales, gobernadores o reyes. Se alternan parlamentos que dirigen los generales a sus soldados, arengándolos a la victoria.

Con tiros al aire de arcabuz y de fusil, en España se celebra La Petardada, es decir, un bando se ubica en una calle y el otro en otra calle adyacente o paralela, y comienzan a tirar al aire con unos pequeños cañoncitos.

En los pueblos del Perú, como Huamantanga, la lucha cuerpo a cuerpo sigue al reto. Esta es una lucha ritual en la que los moros se enfrentan a los cristianos en una batalla figurada, con gran lucimiento de caballos y jinetes, como en una justa medieval. También hay una lucha de espadachines a pie, donde muestran su destreza con la espada. Esta lucha no tiene la tensión dramática del teatro moderno; diríamos, más bien, que se asemeja a la del teatro japonés *No*, es decir, no hay representación real de la lucha, puesto que esta es completamente figurada. Los jinetes acercan sus caballos, tocan sus espadas y se alejan; igual ocurre con los espadachines a pie. Los contendientes pronuncian discursos que, por ser la explanada muy extendida y carecer de recursos sonoros como micrófonos, casi no se escuchan: es la mímica la que permite comprender las acciones escenificadas.

Cada bando tiene especial gusto en insultar y humillar al otro bando, que simboliza el mal. El público actúa también gritando o insultando, prestando su apoyo decidido a uno u otro bando (como en un partido de fútbol). Los combates van acompañados por la música de la banda que toca aires de guerra para animar la lucha.

Dentro del motivo de La Guerra, podemos encontrar La Estratagema; con esto nos referimos a una astucia o a un engaño que permite obtener la victoria sobre el enemigo. Se trata de algo así como un motivo dentro del motivo. La más famosa estratagema conocida es la de Ulises, quien gracias al Caballo de Troya, pudo conseguir la victoria para los aqueos.

En el *Ave María del Rosario* de Huamantanga, aparece la construcción de Santa Fé, ciudad-campamento que construyen los españoles frente a la Ciudad de Granada en el tiempo óptimo de ochenta días para terminar con la campaña de reconquista. Los mismos Reyes Católicos en persona se han mudado a vivir ahí, para dar mayor valor a sus ejércitos. Pero esta no es una ciudad, en realidad es una gran tienda de campaña donde han pintado muros y torres, como dice Conde en su descripción del campamento. Sin embargo, todo está tan bien pintado y enceraado que los moros caen en la trampa. Es una demostración del poderío español frente a la decadencia de los moros, quienes pasan la vida entre fiestas y zambras.

En tres oportunidades aparece también la expresión «Guerra y Guerra» antes de comenzar los combates.

5.3. Motivos finales

a. Séptimo motivo: VICTORIA o DERROTA.

La recuperación del bienpreciado:

El Ave María del Rosario y la Rendición de Granada

Al cabo de una batalla «encarnizada», vencen los cristianos. Garcilazo vence a Tarfe en la segunda secuencia; el Rey Fernando mata al rey Chico en la tercera y última secuencia. Han ganado los cristianos gracias a su valor y a su superioridad religiosa.

b. Octavo motivo: EL ENOJO DEL REY

El motivo del Enojo del Rey es propio de la literatura española, empezando por el rey don Alfonso, quien se enojó con Rodrigo en lugar de agradecerle y ovacionarlo cuando el campeador regresa tras la victoria contra los moros. Un motivo parecido es el de Huamantanga, cuando Fernando el Católico se enoja con Garcilazo por haber ido a camppear sin su permiso contra el moro más aguerrido y, al igual que el rey don Alfonso, lo castiga mandándolo al calabozo.

Gracias a la intervención de la reina Isabel la Católica, el Rey lo perdona. En Huamantanga se produce una fusión del personaje de la Reina y de la Virgen del Rosario, a quien Garcilazo se dirige indistintamente.

c. Noveno motivo: LA APOTEOSIS DEL VENCEDOR

El Rey termina por perdonarlo y entregarle el título de Garcilazo de la Vega, pues fue en la Vega donde realizó la hazaña de vencer al gigante Tarfe, como David a Goliat. Es una glorificación del vencedor.

d. Décimo motivo: BAUTIZO DE LOS MOROS y FIESTA GENERAL (el Maicillo)

Inmediatamente se procede a bautizar a los moros sobrevivientes y a los muertos (Tarfe y Chico, que han resucitado para los efectos de recibir el Santo Sacramento del Bautismo). Tras darles nuevos nombres, moros y cristianos intercambian sombreros o tocados en señal de la paz recobrada. Los actores moros y cristianos de Shihual invitan al resto de la comunidad huamantanguina a bailar el Maicillo. Empiezan la música, la danza y la alegría general, que duran tres noches consecutivas, luego de cada una de las tres representaciones del drama.

A nuestro entender, la guerra entre moros y cristianos simboliza, en última instancia, la conquista española del imperio incaico en el siglo XVI. El conflicto se resuelve con el Bautizo, una especie de acto de perdón que los reúne. El mestizaje racial y cultural del pueblo peruano se expresa en este sacramento del Bautizo. Se ha producido el encuentro de dos culturas y el producto es esta fiesta de moros y cristianos.

5.6. Notas bibliográficas

1. Debax, Michelle (ed.). *Romancero*. Madrid: Alhambra, 1982, pp. 34 y ss.
2. Menéndez y Pelayo, Marcelino. «Tratado de los Romances Viejos». *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Santander: s. e., 1944.
3. Menéndez Pidal, Ramón. «Estudios sobre el Romancero». En *Obras Completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, pp. 343-344.
4. *Loc. cit.*
5. Debax, Michelle (ed.). *Op. cit.*, p. 43.
6. Catalán, Diego. «El 'Motivo' y la 'Variación' en la transmisión tradicional del Romancero». *Bulletin Hispanique*, vol. LXI, n.º 2-3, abril-septiembre de 1959, pp. 2-3; 150 y ss.
7. *Ibidem*, p. 179.
8. Menéndez Pidal, Ramón, Diego Catalán y Álvaro Galmés. «¿Cómo vive un romance? Dos ensayos sobre tradicionalidad». *Revista de Filología Española* (Madrid), Añejo LX, 1954, p. 180. Queremos consignar que las ideas del Seminario Menéndez Pidal han sido objeto de críticas en lo que se refiere a este tema. Cf. Debax, Michelle (ed.). *Op. cit.*, pp. 61-62.
9. Coseriu, Eugenio. «La Geografía Lingüística». *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*. n.º 14, 1955, p. 5. Montevideo.
10. Propp, Vladimir. *Morphologie du Conte*. Paris: Seuil, 1970.

CAPÍTULO 6

RESUMEN DEL ARGUMENTO

Garcilazo inicia el drama acercándose al campo moro. Empieza con un discurso en el que anima a las tropas cristianas a conseguir la victoria sobre los moros, bajo la protección de la Virgen María del Rosario.

Cantan las pallas, cantan los cristianos y repiten las pallas.

PRIMERA SECUENCIA (*LA HAZAÑA DE PULGAR*)

MOTIVO 1 EL BIEN PRECIADO

Pulgar, el Primer Vasallo Cristiano, se dirige al campo moro.

El Primer Moro le quita la bandera con el letrero que dice «Ave María del Rosario», reliquia de los cristianos.

Pulgar regresa a su campo y explica a los cristianos el gran lance de haber colgado el letrero del Ave María del Rosario en la Mezquita de Granada.

Pulgar regresa al campo moro e insta a adorar a la Virgen María, verdadera madre. Luego reta a los moros.

CANTAN LOS MOROS
REPITEN LAS PALLAS

MOTIVO 2 EL PRESAGIO

Sale el Primer Moro, despierta al rey Chico y le informa sobre el reto cristiano.

El rey Chico le responde que ha tenido un sueño tormentoso. Hace una pausa y quiere apartar tales ideas de su mente.

Empieza a rezar.

MOTIVO 3 LA ORACIÓN

«Contra mi ruina el ruido».

MOTIVO 4 EL LLAMADO A LA GUERRA

MOTIVO 5 EL RETO

El Primer Moro arenga a los moros para entrar en batalla e invita al rey Fernando a luchar.

MOTIVO 6 LA GUERRA

Habla el rey Fernando.

PRIMERA BATALLA: EJERCITOS MOROS Y CRISTIANOS
REY FERNANDO Y EL REY MORO

Los dos reyes pelean.

SEGUNDA SECUENCIA
(*LA HAZAÑA DE GARCILAZO*)

MOTIVO 1 EL BIEN PRECIADO

El Segundo Moro dice sentir un ruido. Se debe a que Pulgar ha clavado el Ave María en la parte más alta de la Mezquita.

El Segundo Vasallo Cristiano, Jaime, le responde que aunque Pulgar esté ausente, él también desea entregar su vida defendiendo la religión.

El Tercer Moro se burla de él.

El Tercer Vasallo Cristiano, Escudero, no dice nada. (Correspondería una respuesta, el parlamento debe haberse perdido.)

MOTIVO 2 EL PRESAGIO

MOTIVO 3 LA ORACIÓN

El rey Chico pide al profeta Mahoma que aleje los temores de sus sueños.

MOTIVO 4 EL LLAMADO A LA GUERRA

El Primer Moro llama a la guerra.

MOTIVO 6 LA GUERRA

SEGUNDA BATALLA: EL REY CHICO CONTRA EL REY FERNANDO

Pelean los cristianos contra los moros.
Durante la lucha el rey Chico arenga a su tropa.

El rey Chico ordena salir a la batalla al valiente moro Tarfe.

MOTIVO 5 EL RETO MORO

El moro Tarfe acepta gustoso luchar en servicio de su rey.

Luego, Tarfe va a su árbol y en un bello canto se presenta a sí mismo como «vencedor de mil combates» y «famoso por su valor».

Siguen peleando los dos reyes.

El Segundo Moro hace alusión a la osadía de los cristianos por querer enfrentarse contra los moros.

El rey Chico habla en el mismo sentido.

El moro Tarfe monta su caballo. Se dirige al campo cristiano y reta a luchar a Garcilazo.

Luego, Tarfe va a sus tienda de campaña (el árbol). El Primer Moro coloca el letrero del Ave María en el arción de su caballo (o correa que pende del estribo de la silla de montar).

Tarfe monta su caballo y arrastrando la reliquia del Ave María, va al campo cristiano y termina de retar (es decir, de dar su embajada, un discurso de desafío a los cristianos que es el parlamento más elocuente de toda la pieza).

Este fragmento pertenece al romance 1300 recogido por Durán. Ha sido alterado por la refundición (propia de la tradición oral), como veremos luego en el análisis del texto.

El rey Fernando lamenta la ausencia de Pulgar para ir a pelear contra el moro. Garcilazo pide permiso para ir a pelear.

El rey Fernando alaba su valor, pero le niega la licencia, porque todavía no es un hombre.

Garcilazo lamenta la actitud del Rey y lleno de ira y coraje pide a su Escudero que lo arme, quien le coloca las espuelas y ensalza su valor.

Garcilazo se presenta a sí mismo, recordando el origen de su nombre y linaje. (Otro hermoso parlamento.)

MOTIVO 3 LA ORACIÓN

Garcilazo se dirige a la reina Isabel como si fuera la Virgen y le reza una oración.

MOTIVO 5 EL RETO CRISTIANO

Garcilazo reta al moro Tarfe, quien responde que él no puede pelear con un niño. Garcilazo afirma que él es tan valiente como Pulgar.

MOTIVO 3 LA ORACIÓN

Nuevamente, Garcilazo se dirige a la reina Isabel como si fuera la Virgen y le ofrece como trofeo la victoria sobre Tarfe.

Tarfe se burla de él y Garcilazo lo provoca acusándolo de cobarde.

Tarfe, al sentirse afrentado, acepta el Reto y pide temerariamente a Garcilazo que lo arme.

CANTAN LOS MOROS
REPITEN LAS PALLAS

MOTIVO 6 LA GUERRA

TERCERA BATALLA

Garcilazo y el Rey Tarfe se enfrentan a caballo. Ambos se insultan acusándose de cobardes.

MOTIVO 3 LA ORACIÓN

Durante la batalla, el moro Tarfe se aparta un breve instante y reza una especie de conjuro contra los cristianos.

Finalmente, Garcilazo persigue al moro Tarfe y le arranca “El Ave María” del arción. Luego lo hiere mortalmente en el corazón y finalmente lo degolla.

MOTIVO 7 LA VICTORIA CRISTIANA
Y LA MUERTE DEL MORO

MOTIVO 8 EL ENOJO Y LA INGRATITUD
DEL REY

Garcilazo se presenta con la cabeza de Tarfe ante el rey Fernando, quien, en lugar de felicitarlo, lo increpa por haberlo desobedecido.

TERCERA SECUENCIA
*(EMBAJADA DE CONDE
Y CAÍDA DEL REYNO DE GRANADA)*

MOTIVO 3 LA ORACIÓN

Conde y Pulgar capturan a Garcilazo, quien pide protección a la Virgen María (rezando la oración La Salve).

MOTIVO 8 EL ENOJO Y LA INGRATITUD
DEL REY

Conde se dirige a la reina Isabel para solicitarle que interceda ante el rey Fernando para que perdone a Garcilazo. Ella accede y consigue que el Rey lo absuelva.

MOTIVO 6 LA GUERRA,
LA ESTRATEGEMA

Dentro de la Guerra, Conde describe la estratagema que consiste en haber construido en un tiempo óptimo (ochenta días) la ciudad de Santa Fe: los españoles pintaron con «lienzos» una supuesta ciudad cristiana frente a Granada, llamada Santa Fe. Esta sería una prueba de la superioridad de los cristianos.

MOTIVO 9 LA APOTEOSIS DEL
VENCEDOR

La reina Isabel alaba el valor de Garcilazo, al mismo tiempo que le informa que ha recobrado su libertad. El rey Fernando le da el título de Garcilazo de la Vega, por las hazañas que realizó en la vega.

MOTIVO 5 EL RETO CRISTIANO

Luego de conseguida la victoria sobre Tarfe, Conde se dirige a caballo al campo moro, donde reta a los moros a la batalla final y definitiva con un discurso que correspondería más bien a una embajada que a un reto por el tono elegante.

CUARTA BATALLA: BATALLA FINAL

MOTIVO 4 EL LLAMADO A LA GUERRA

El rey Fernando alienta a sus huestes para recuperar el reino perdido.

MOTIVO 6 LA GUERRA

Enfrentamiento del rey Chico con el rey Fernando.

CANTAN LOS MOROS
REPITEN LAS PALLAS

MOTIVO 7 LA VICTORIA CRISTIANA

LA MUERTE DEL REY MORO

Ambos reyes anuncian su próxima victoria. El rey Chico parte a correr y el rey Fernando le da un espadazo. Luego se apean y el rey Chico dice «haber perdido la guerra» y muere.

MOTIVO 10 BAUTISMO, PAZ, FIESTA

Los moros y los cristianos encierran en un círculo el cuerpo sin vida del rey Chico. Conde bautiza con la espada a los moros y, de ese modo, sella su conversión al cristianismo.

LOS MOROS CANTAN EL SANTO BAUTISMO
REPITEN LAS PALLAS

Ambos grupos celebran el bautizo cantando y bailando el maicillo, intercambiando sombreros y coronas. Con este gesto señalan la paz recobrada y el triunfo del cristianismo.

CANTAN LOS CRISTIANOS (QUE SON AHORA TODOS LOS ACTORES, INCLUYENDO A LOS MOROS MUERTOS QUE HAN RESUCITADO).
REPITEN LAS PALLAS

FIN

Capítulo 7

ANÁLISIS DEL TEXTO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS MOTIVOS

Hemos procedido a analizar los motivos del texto del *Ave María del Rosario* de Shihual (Huamantanga) con el propósito de facilitar su lectura y dar a conocer su valor literario. Lo hemos comparado i) con el texto del romance 1300 del *Romancero General* de Agustín Durán —que es la columna vertebral de la segunda y la tercera secuencias de esta danza de moros y cristianos—; ii) con *El Triunfo del Ave María* de autor anónimo —que se autodenomina «Un Ingenio de la Corte»—, que se representa con ocasión de las festividades de la ciudad de Granada; y, por último, iii) con la oración de La Salve. Todos estos elementos se han refundido en nuestra *Relación del Ave María* de Huamantanga.

Secuencias

Hemos dividido el texto en tres secuencias: la primera es la «Hazaña de Pulgar», la segunda es la «Hazaña de Garcilazo» y la tercera la «Embajada de Conde y la Caída del Reyno del Granada». No hay separación de escenas, ni actos como en el teatro de Lope: todo es un flujo continuo, sin signos de puntuación que se recita como una cantilena. Esto que podría parecer una desventaja para el texto, se puede convertir en una ventaja porque da la libertad al actor de interpretar su parlamento a voluntad.

Nuestros comentarios

Todos nuestros comentarios aparecen dentro de un recuadro de modo que se diferencien claramente del texto. Cuando hemos hallado romances parecidos los hemos colocado a la derecha del texto original y lo hemos indicado explícitamente.

A continuación presentamos el texto acompañado de nuestra lectura e interpretación.

*Relación de la Historia del ...
Ave María del Rosario*

PRIMERA SECUENCIA: LA HAZAÑA DE PULGAR

Garcilazo inicia el drama acercándose al campo moro e instando al grupo de cristianos a cantar la victoria que se conseguirá sobre los moros bajo la protección de la Virgen María.

Apeándose los Cristianos

HABLA GARCILAZO

- 1 Todos los Caballeros de mi colocación
tratan ya de presentarse.

CANTAN LOS CRISTIANOS

- 3 He valientes capitanes
figen las Banderas todas
en el nombre de María
para conseguir Victoria

Garcilazo saluda a su ejército con el epíteto de *valientes capitanes*.

«Figen» es utilizado con el sentido de 'fijar, clavar'; «Banderas» es utilizado en el sentido de 'estandartes'. Se habla de las «Banderas todas», no de «todas las banderas»: hay un hipérbaton.

En el nombre de María se batallará por defender su nombre. Ella los ayudará a ganar la batalla. María es el móvil del drama.

El vasallo Pulgar se dirige al campo moro. El Primer Moro le quita la bandera. Pulgar regresa al campo cristiano y acuerda con su bando que hay que colocar el símbolo del Ave María en la mezquita de los moros. Pulgar regresa al campo moro para retarlos. Le entrega la bandera (a la que llama «el Ave») al Primer Moro.

MOTIVO 1: EL BIEN PRECIADO

El deseo de recuperar el Ave María del Rosario, estandarte que Pulgar clavó en la Mezquita.

Versos elogiosos del bienpreciado.

LUEGO PULGAR MONTA SU CABALLO Y PARTE LAS CUATRO CALLES Y DEJA LA BANDERA EN EL PRIMER MORO Y REGRESA EN LOS CRISTIANOS Y HABLA

Pulgar se dirige a los Reyes Católicos y pide permiso para ir a lidiar contra los moros.

- 7 En un tratado secreto
hubo un general Dictamen
Que sobre el templo de los moros
se figen de María el Ave
- 11 Para los fines gloriosos.
Que favor eterno persiguen
A los del gremio Cristiano
Los nobles desempeños
- 15 En vuestro real Concepto
Me halle en capacidades
Para practicar activos
Cuales fuera empeños graves
Por este digno Señor
- 20 La Licencia alcanzadme.

PULGAR MONTA SU CABALLO Y SE VA DONDE LOS MOROS Y HABLA

Pulgar se dirige luego a los moros. Va a colocar sobre la mezquita un letrero con la oración del Ave María para que la Virgen María muestre a sus enemigos su virtud de verdadera madre de Dios.

- 21 Para batir las glorias
De los nombres tan infames
fijarse sobre la mezquita
la honra que a María es debido.
- 25 En nada pues me acobarde
y con esto de María
su nombre Santo se ensalse

- Por el esfuerzo Cristiano
 Sabrá ponerse arrogante
 30 El dulce nombre de María
 De quién vuestras voluntades
 Del Ave María del Rosario
 Muestranos a los enemigos
 Vuestra virtud admirable
 35 para que sepan que es de María
 De Dios Verdadera Madre
 en el Manto que Conforta
 Escuchad la fe
 Los Cobardes, alborotos
 40 Por más pura que requieras
 Volcán ardiente en mi Pecho
 Como la candela abrazaba
 Con la fé y con ello
 pienso ya reducir los turcos
 45 en ceniza de escarmiento
 De nobles fieles Cristianos

El canto de los moros y las pallas anuncia la entrada del rey Chico, rey de los moros, en escena. Se emplean palabras hiperbólicas. Es una especie de telón.

CANTAN LOS MOROS
 REPITEN LAS PALLAS

- 47 Rey chico de la Morisma
 De ejercitos formidables
 Terror de los enemigos
 50 Vencedor de mil combates

MOTIVO 2: EL PRESAGIO

El Primer Moro alaba al rey Chico y le da a conocer el reto cristiano. El rey Chico comenta los tormentos que aparecen en sus sueños: melancólicas ideas le amargan el corazón.

En el *Drama de Atahualpa* hay el antecedente del augurio de los brujos de que se acerca el final de una era. Este anuncio aparece en un sueño.

SALE EL PRIMER MORO Y HABLA

VERSO 52: El verso «recuérdate si estás dormido» nos trae a la memoria el verso de Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre* que dice: «Recuerde el alma dormida».

- 51 Valeroso emperador
 Recuerdate si estas dormido
 Que no hay quien se atreva
 Cuando le guardo mis brios
- 55 Hoy Generoso Señor
 A tu valor siempre estamos
 Acero coronado de laureles
 Señor en este Imperio
 Sabrás pues en ese monte elevado
- 60 Por los gemidos a donde coloque
 Constante en el standarte
 Su previo ensigne que atemoriza
 En ese dialatado empeño
- 64 Manda Señor lo que intentas

CONTESTA REY CHICO

- 65 No se que sombra o fantasma
 Aborto de la Ilusión
 Aspecto triste del miedo
 Mortifica mi valor
 Entre el aplauso efectivo
- 70 De mi rica exclamación
 Melancólicas Ideas
 Me amarga el corazón
 no me conozco en si mismo
 Ni dejo que ser quien soy
- 75 Asi me permite
 Oh me ocupe
 De esa lisonjera Pasión
 No se atrevieran asaltarme
- 79 Temiendo a mi cruel rigor

MOTIVO 3: LA ORACIÓN

El rey Chico, rey de los moros, reza a Mahoma.

El rey Chico reza y pide que el monstruo (la Virgen María) se aparte de su cabeza y lo llama «alevosa», como quien se dirigiera al diablo. Véase la cita del verso 166.

VERSOS 80-83: Estos cuatro versos se repiten nuevamente al final de la comedia en los versos 498-501: «Aparta monstruo que intentas / Contra mi ruina el ruido». La palabra «ruina» es utilizada en el sentido de ‘caída’. La palabra «ruido» se refiere al ‘ruido de los tambores de guerra’ y es una metáfora de la guerra.

VERSO 82: En Huamantanga se forma el subjuntivo de la siguiente manera: «no me juras» en lugar de «no me jures». La «alevosa» es la Virgen María, como decir, la endiablada. Véase la cita del verso 166

REY CHICO HACE UNA PAUSA Y RESA SU ORACION Y DICE

80 Aparta Monstruo que intentas
contra mi ruina el ruido

SALE Y DICE CON COLERA

82 No me juras no me hieras alevosa
de tanto infame no me rindo.

MOTIVO 4: LLAMADO A LA GUERRA O ARENGA

VERSO 85: El Primer Moro se dirige a los otros soldados declarando la guerra. Luego invita al rey Fernando a dar batalla. Acto seguido se produce la primera batalla entre moros y cristianos, entre el rey Chico y el rey Fernando.

Podemos comprobar en este fragmento que el texto está incompleto, pues se han perdido y refundido los versos. Se comprende vagamente que empieza la guerra.

MOTIVO 5: EL RETO

VERSO 88: Aparece la palabra *verlarezes* que es una palabra inventada.

VERSO 92: El Primer Moro invita a los Doce Pares de Cataquías a dar batalla. Esta es una referencia a los Doce Pares de Francia que van a pelear a Turquía.

CONTESTA EL PRIMER MORO

- Oh Nobles moros Valerosos
- 85 Bajéis de tu nobleza
Igualeis al mismo sol
Rayo en rayo de tu grandeza
Oh grandes verlarezes
Mis vias cuyos envidiósas
- 90 Fuera de Cataquia estoy
En el campo solo muy alejado
Venid Venid los doce pares de Cataquías
Hoy espero batalla en un solo Moro
Ya es hora que el rey Fernando
- 95 Toca el Moro la Música
y se ponen en campo de batalla
Guerra y Guerra.

VERSO 97: Grito de guerra, común a otras comedias de moros y cristianos. Se repite en los versos 180 y 838.

PRIMERA BATALLA

MOTIVO 6: LA GUERRA

El rey Fernando y el rey Chico tienen un primer combate a caballo.

PELEANDO LOS CRISTIANOS CON LOS MOROS Y EN TODA LA PELEA HABLA
REY FERNANDO

Suspendase la Música
Acento a la voz armoniosa
100 Hablan naturales que no es tiempo
Que el sentido se alaargue
Los músicos cuanto gimen
La Alegría que es nuestra madre.

LUEGO LOS DOS REYES PELEAN

SEGUNDA SECUENCIA: LA HAZAÑA DE GARCILAZO

MOTIVO 1: EL BIEN PRECIADO

El Segundo Moro siente ruido, es decir, batalla en el campo. Pulgar ha clavado el Ave María (letras insultantes) en la Mezquita, mientras los soldados moros dormían. Jaime, el segundo vasallo cristiano, responde que, aunque Pulgar esté ausente, él también desea entregar su vida defendiendo a la religión cristiana y al Rey. El Segundo Moro quiere vengar el ultraje.

CONTESTA SEGUNDO MORO

Ruido Siento en el campo
105 Quien puede ser más ahora
Venga a impedir nuestro dominio
Que Gozante Señor estamos
Que los cristianos infámes
Sobre la Sagrada mezquita
110 Pongan letras insultantes
De que los Guardan
Castiga Soberanamente
Porque sin ellos no dormirían
114 Pulgar no lograría de Lance

CONTESTA JAIME

115 En vuestro real existen
Mucho de Ilustre Linaje
Deseosos de ensalzar

- La Religión adorable
 Siendo sus insignes Propios
 120 Valor ánimo y coraje
 Al Imperio de vuestra voz
 Cuán quisiera que hos agrade
 Corra Corra cual rayo veloz
 En esta empresa grave
 125 Si Católico Fernando
 Cuyo acero otorgante
 Fue azote de la Morisma
 Y de la nación Real
 Haced que el Catolicismo
 130 Resplandesca triunfante
 Se cree ahora ver escuzas
 Entre Hidalgos bastantes
 Aunque Pulgar está Ausente
 No faltará otros Pulgares
 135 Aunque mi estirpe es otro
 Soy Cristiano como tal
 Tratando del recobro del Ave
 En Obsequio de la Religión
 Dentro de breves instantes
 140 Si no lograría esta dicha
 El haverlo teñido
 Los cobardes Alborotos
 Con la Sangre de los enemigos
 Mi espada me sería eficiente
 145 Mas no sugre mi Coraje
 En este día del Rosario
 A mi menguada grandeza
 Devolverlo y ponerlo sin efecto
 149 A la vaina de donde lo saque.

CONTESTA TERCER MORO Y HABLA.

- 150 Oh mi dichoso Rey
 Suspendase los ultrajes
 Por ser mi talento
 I no por ser cobarde
 Que ninguno de los Cristianos
 155 Serán suficientes
 Tenemos grandes poderes
 Para poderse vengar el Ave.

- Ese Pulgar cobarde
 Para nada es su valentía
 160 ver a cuatro cobardes Cristianos
 Que tanto lo amenazan a mi Gran Señor
 Presentamos la batalla
 Que tanto sabrás fijar el ave
 En que nuestro mi Coraje
 165 Que mis fuerzas son Pujables
 El alevoso viene hoy
 Solo mi Rey sale a caballo

VERSO 165: El Tercer Moro interviene burlándose de Pulgar. Dice que también «mis fuerzas son Pujables». Nosotros esperaríamos una respuesta del tercer vasallo cristiano, es decir, el Escudero, pero no dice nada. Este parlamento debe haberse perdido, pues el texto ha sido elaborado en forma simétrica.

La palabra «pujables», que no se usa en la actualidad, correspondería al adjetivo «pujantes». El sufijo «-able» corresponde al español del siglo XVI.

VERSO 166: El rey Fernando es llamado con el epíteto «alevoso». Esta palabra sería de origen árabe y, según Corominas, tendría el significado de 'vicio, defecto, acción culpable'. En la Edad Media, «aleve» fue solo sustantivo, así como «alevosía». El adjetivo «alevoso» no aparece hasta el siglo XVI.

El desafío verbal entre el Segundo Moro y Jaime, que vendría a ser el segundo vasallo cristiano, es una especie de reto. No lo podríamos calificar de embajada.

El rey Chico y el rey Fernando van a salir a la lucha.

MOTIVO 2: EL PRESAGIO

MOTIVO 3: LA ORACIÓN

Se repite la escena de la primera secuencia.

El rey Chico pide al Profeta Mahoma que aleje los temores de sus sueños. Esta es una especie de oración dirigida al profeta Mahoma.

CONTESTA REY CHICO

- 168 Que es esto que por mi pasa
 Que asalban turban dormidas
 Oh despertar de mi grandeza
 Mahoma sea mi propicio

MOTIVO 4 : LLAMADO A LA GUERRA

El Primer Moro arenga.

MOTIVO 5: LA GUERRA

Segunda batalla, en la que pelean el rey Chico contra el rey Fernando.

SEGUNDA BATALLA

CONTESTA PRIMER MORO Y HABLA

- 172 Monarca tachada del Imperio
 Que vestido de coraje
 Ceñido el auto al Pecho
- 175 Que suben los incendios
 Iluminan las estrellas
 A un Mago, a un Imperio
 A un Cogido de mi aliento
 Atacar el Arma
- 180 Guerra y Guerra

VERSO 180: Grito de guerra, común a otras comedias de moros y cristianos. Se repite en los versos 97 y 838.

PELEAN LOS CRISTIANOS CON LOS MOROS DURANTE LA PELEA HABLA REY CHICO

- 181 Al arma al arma vasallos míos
 Vista al cielo que acá estoy
 Jurando amis Autoridades
 Sin arrebozo ni atropellarme

- 185 A mi Real Majestad.
 Dejarlo sin Castigar
 Una osadía tan semejante
 Que atención les causará
 A esos Cristianos viles
 190 A las fuerzas indispensables.

Continúa la batalla. El Rey Chico arenga a su ejército.

REY CHICO HACE UNA PAUSA Y LLAMA AL MORO TARFE Y HABLA

- 191 Salga tan luego al instante
 Ese valiente Moro Tarfe
 Sin excusa ni delación
 194 Para vengar ese ultraje.

VERSO 191: El rey Chico invita a Tarfe a la batalla. Se emplea por primera vez la expresión «salga», que corresponde al tópico de invitación al duelo utilizado en la literatura española desde la Edad Media.

SE PRESENTA EL MORO TARFE Y CONTESTA UNA ORACION EN VOZ BAJA Y HABLA

- 195 A vuestra llamada Señor
 A prisa venir me hace
 Mandarme lo que tu honra es interesante
 con sumo gusto y contento
 Ni su mición es constante
 200 Para obediente mostrarte mi Vasallaje
 Si voz al contrario mi Coraje.

Se emplea la expresión coloquial «con sumo gusto y contento», que debe ser una refundición.

El Segundo Moro interviene luego y se pone al servicio del rey Chico, quien acepta y llama a Tarfe para vengar la afrenta.

Y AQUÍ EMPIEZA LA PARTE MÁS ELOCUENTE DEL AVE MARIA DEL ROSARIO

MOTIVO 5: EL RETO

Presentación del temido moro Tarfe.

TARFE SE VA A SU ÁRBOL Y CANTA

Tarfe, el temido moro, se presenta a batallar con un hermoso discurso.

- 202 Tarfe me llaman los míos
 Vencedor de mil combates
 Famoso por mi Valor
- 205 En mis hechos Memorables
 Desde el Rey para adelante
 A mi presencia Real
 Venga tan luego al instante
 Mis ilustres Caballeros
- 210 Al punto desempeño grande

LUEGO PELEAN LOS REYES Y CONTESTA EL SEGUNDO MORO

- 211 Emperador Soberano de Mahoma
 El primer hijo poderoso
 Contra los Reyes de los Reyes
 Mas rica pompina majestad
- 215 con que se postran rendidos
 cuatro cobardes Cristianos
 Que a tus costas han venido
 con desprecio de mi gran Señor
 Empeño grande del Primero
- 220 A las fuerzas de tu Imperio
 Y a tu presencia nostrae
 y nos prestamos rendidos
 A los que voz manda.

VERSO 211: «pompina» actualmente se dice 'pomposa'
 VERSO 223: «Voz» por «vos»
 Recuerda la expresión «la voz que manda»

CONTESTA REY CHICO Y HABLA

- Por los Dioses que adoro
 225 Y de los Orbes Celestiales
 Por lo que valgo y quien soy
 con los filos de mi espada
 Yo le haré ver puntuales
 cual cortan mis espadas brillantes
 230 Irás demis ballonetas

VERSO 228: «espada», «ver puntuales»: se refiere a las puntas de las espadas.
 VERSO 230: «Irás» por «iras».

LUEGO TARFE MONTA SU CABALLO Y HACE SU EMBAJADA A GARCILAZO

MOTIVO 5: EL RETO MORO

Tarfe canta sus hazañas. Monta su caballo y cruza «las cuatro calles» (perímetro de ambos campos) para desafiar a los cristianos, se burla del «Ave María» e invita a los cristianos a salir al combate. Este es el Reto de Tarfe.

A partir de este momento, el autor de la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario* de Huamantaga glosa algunos versos de *El Triunfo del Ave María* de «Un Ingenio de la Corte» de la ciudad de Granada, jornada tercera, p. 134.

- | | |
|--|---|
| <p>231 Cristiano cuya loca fantasía
 Mas que al valor de la confianza
 De Rendido a granada con porfía
 cuando logre el lodo
 235 De la punta de mi lanza
 Que fruncia hos poned la Osadia
 Que aliento mentiroso la esperanza
 Si en mi solo temis que vencerlo</p> | <p>Cristianos, cuya loca fantasía
 Más que al valor, os dá la confianza,
 De rendir á Granada con porfía,
 Cuando logra el seguro de mi lanza.
 ¿Qué frenesí os propone la osadía,
 Que alienta mentirosa la esperanza,
 Si en mi s sólo tenéis que vencer fieros</p> |
|--|---|

- | | |
|---|---|
| <p>Aunque tenga fuerza de su mayor agrado
 240 Si confías con este nombre vano
 De la madre de dios a quien adoro
 vuestro barbaro eres.
 ciego y tirano
 Que hizo infiel torpe traidor
 245 En la mezquita con ardor
 Cristiano mi lanza es siempre
 vencedora
 En aprobio del nombre de maría
 A todos en el campo desafío
 Salga ese Conde
 250 Que a su frente Laureles brillan
 Salga el de Horgueña
 Don Alonso de Aguilar Valiente
 Si el honor lo enfama
 El Valor lo empeña
 255 Salga Garcilazo que en el León
 de esgríña
 De uno a uno
 Espero mi Osadía
 A todos juntos me teneis la muerte
 Atiende vuestra infame cobardía
 260 Para que si es morir
 Con pecho fuerte
 Verás arrastrar por mi el ave maría
 Estorbarlo y tratarlo de esta suerte
 Que para lo que devo acreditarlo
 265 Lo pondré en la arción de mi Caballo.</p> | <p>Demás de su poder orbes enteros
 Si confiáis en este nombre vano
 De la Madre del Dios á quien adora
 Vuestro bárbaro error, ciego y tirano
 Que fijó mano infiel, torpe y traidora
 En la mezquita con valor cristiano
 Mi dura lanza, siempre vencedora
 En oprobio del nombre de María
 A todos en el campo os desafía
 Salga el Conde de Cabra, si á su frente
 Laureles busca; salga ese de Ureña
 O don Alfonso de Aguilar, valiente
 Si honor le inflama y el valor le empeña;
 Salga D. Juan Chacón; salga el valiente
 D. Manuel Ponce, que al león desgriña, [...] Uno á uno, os espera mi osadía
 O á todos juntos, si temeis la muerte;
 Aliente vuestra infame cobardía,
 Para que oseis morir con pecho fuerte.
 Ved arrastrar por mí el Ave María,
 Estorbad el tratalla de esta suerte,
 Y para lo que digo acreditarlo
 Lo pondré en el codón de mi caballo</p> |
|---|---|

VERSO 265: 'Arción' o 'correa de que pende el estribo de las sillas de montar'.

VERSOS 231-265: El texto que aparece en la columna de la derecha pertenece a *El Triunfo del Ave María* del autor anónimo, «Un Ingenio de la Corte». Vemos cómo los versos dan lugar a nuevas e interesantes interpretaciones al haberse refundido por efecto de la repetición.

LUEGO TARFE SE VA SU ARBOL Y EL PRIMER MORO COLOCA EL AVE MARIA Y REGRESA A TERMINAR DE HABLAR

Y a partir de aquí el autor de la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario* de Huamantanga glosa el romance 1300 del *Romancero General* de autor anónimo, recopilado por Agustín Durán. Este romance es el esqueleto de nuestra obra. A partir de este momento —y hasta el final— es el que da el tono a los parlamentos. Los extractos de *El Triunfo del Ave María* de Un Ingenio de la Corte de la Ciudad de Granada aparecen de manera dispersa, por momentos. Ya dice Diego Catalán en su obra que multitud de estos poemas circulaban por el 1600. Explica que está demostrado que el romance de *El Cerco de Santa Fé* es fuente de inspiración de las dos obras dramáticas de Félix Lope de Vega, a saber, *El Cerco de Santa Fé* y *Los Hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe*.

Dice el romance 1300 de la colección de Durán:

Salga luego a la demanda
El valiente moro Tarfe.
El gallardo moro acepta
y armado de gran coraje,

En un caballo andaluz
Una fuerte adarga bate
Con una letra que dice:
«Salga el atrevido infame»;

Y una gruesa lanza empuña
Que la heredó de su padre.

Iba tan galán el moro,
Que los corazones parte
Por donde el fresco Genil
Todas sus aguas esparce;

Y mirando a Santa Fé,
Como a sus muros llegase,
Alzándose la visera
De esta suerta habló arrogante:

AQUÍ LOS DOS TEXTOS SE
ENCUENTRAN

- | | |
|--|---|
| <p>266 Cual será caballero
Vista a vista
Amante casualmente
Que Anoche en granada entré</p> | <p>Cuál será aquel Caballero,
Vista arnes, ó calce guante,

Que anoche en Granada entró</p> |
| <p>270 con Industrias interesantes
Asi como el Lobo caudaloso
Que no dejan de dormir sus canas
como los Rayos del sol
Que alumbran sus luces Iluminantes</p> | <p>Con industrias intrazables
Como lobo <i>cauteloso</i>
Que deja dormir los canes
Como a los rayos del sol</p> |
| <p>275 Ese que llameis Pulgar
Mucho se ve de esos Pulgares
Pues como ellos supo fijar el ave
Se ven en las conchas de harámbre
De la adorada mézquita</p> | <p>¿Cuando alumbra vigilante?
Ese que llaméis Pulgar
Mucho debe a sus Pulgares
Pues con ellos fijar pudo,
sobre las conchas de arambre
de la dorada mezquita,</p> |
| <p>280 El insigne que te traigo
En la acción de mi caballo
no fue accion tan arrogante
Que hacen alegres fijar
En plazas calles y niveles</p> | <p>El pergamino que trae
La cola de mi caballo!
No fue acción tan arrogante,
Que un cauteloso y aleve
Fijara en plazas y calles</p> |
| <p>285 Los infamatorios son ocho cobardes

Pues sea lo que fuera granada

Que el hecho lo recibe por agrario
Y lo tiene por ultraje
Y a todos vengo a decirles</p> | <p>Libelos infamatorios;
Mas es hecho de cobardes
Pero sea lo que fuere
Granada, que el hecho sabe,
Por agravio lo recibe
Y lo tiene por ultraje,
Y a todos vengo á deciros</p> |
| <p>290 con siete libres lenguajes
Razones a todos cansan

Y a todos arrestos déviles y cobardes</p> | <p>En este libre lenguaje
Razones que á todos piquen
Injurias que a todos cansen:
A todos os reto y trato
Deviles y de cobardes</p> |

MOTIVO 5: EL RETO

Y EMPIEZA A DECIR EL DESAFÍO

El tópicos del «Salgan» viene de la Edad Media, y es propio de los desafíos de caballeros.

- | | |
|---|---|
| <p>Salga ese Pulgar que supo fijar
en granada el ave</p> <p>295 Haber si lo sabe librar
De este noble que lo trajo
Salga ese gran capitán
Los Cordovas y Aguilares
Porque se ven vencidos</p> <p>300 Los escudos por el aire
Salga algunos si han quedado
De los Manriques y Huamanes
Que de la Sangre se aprecián
Salgan todos al combate</p> <p>305 Si acaso todos juntos
Si animo valor faltase
Salga ese Rey Fernando
Que es el mas valiente
Y verá que mis fuerzas es pujable</p> <p>310 En castigo de mi espada
Y para que su Isable lo vea
Si gusta de ver combates
Cristianos deviles y cobardes
Habrá vuestra ave maría por mi</p> <p>315 que aquí en la vereda hos espero
Hasta las seis de la tarde.</p> | <p>Salga ese Pulgar, pues que supo
Fijar en Granada el Ave
A ver si sabe librarla
De este neblí que la trae
Salga ese Gran Capitán
Los Córdoba y Aguilares</p> <p>Salga si ha quedado alguno
De los Manriques, <i>Guzmanes</i>,
Que de la sangre se precian;
Salgan todos al combate.
Y si acaso á todos juntos
De ánimo y valor faltase
Salga el mismo Rey Fernando:
De ánimo y valor se arme</p> <p>Por que <i>Isabel</i> lo vea,
Si gusta de ver combates,
Cobrad vuestra Ave María
Si gusta de ver combates,
Cristianos viles, cobardes,
Que aqui en la vega os espero
Hasta las seis de la tarde</p> |
|---|---|

VERSO 302: Los «Guzmanes» se transforman en «Huamanes».

VERSO 311: La Reina «Isabel» en «Isable», jugando con la palabra «sable».

VERSO 316: Se fija la hora del combate a las 6 de la tarde. Se repite en el verso 783

El rey Fernando rechaza los insultos y lamenta la ausencia del Pulgar. Garcilazo pide licencia para luchar contra el infame moro Tarfe. El rey Fernando alaba su valor, pero le niega la licencia por su corta edad y falta de experiencia. El joven Garcilazo, lamentando la respuesta negativa del rey Fernando, llama a su Escudero y pide que lo arme. El Escudero le pone las espuelas, ponderando su valor, por no tener miedo de enfrentar al moro más temido, al gigante moro Tarfe.

Ligero á la Vega parte.
 En corvetas y escarceos
 Mil escaramuzas hace
 El Bruto, que con las manos
 la cincha quiere quitarse,
 Siendo un monte que le oprime
 El gallardo moro Tarfe
 Vuelve y revuelve mil veces
 De valor haciendo alarde:

CONTESTA REY FERNANDO

317 De aquel Moro la Osadía

Me es arte penetrante

Mi ánimo se alborota

320 Mi ocupación cansa

En verlo quien a de tocarlo

La emprise de tanto esmalte

Azaña de tanto empeño

Indicio cierto estoy

325 Expresurado que falta

Pulgar en ese Ocasión

Que fino se le hálle

Todo el real se ha alborotado

en ver quién ha de tocarle

Empresa de tanto empeño

hazaña de tanto esmalte,

Indeciso está Fernando,

Pesaroso de que falte

Pulgar, y en esta ocasión

Que en Santa Fe no se halle,

VERSO 318: «harto penetrante» se convierte en «arte penetrante», es decir, una comparación entre la espada y la osadía, ambas penetrantes.

EL REY FERNANDO HACE UNA PAUSA Y LLAMA A GARCILAZO Y HABLA

Llamando a sus caballeros,
 todos vienen vigilantes,
 Y el famoso Garcilazo
 Se ha echado a sus plantas reales.
 Mozo es gallardo y valiente
 Y de generosa sangre;
 Mas tan joven en sus años,
 que diez y siete no hace,

328 Si hay entre quienes conflictos
 Me saque luego a mi presencia
 330 Trata de presentarse Garcilazo
 en mi su valor renace.

VERSO 331: Verso que se repite en el verso
 352.

CONTESTA GARCILAZO Y HABLA

332 Avuestra Real llamada
 Venimos muy Puntuales
 Anciosos de ejecutar
 335 Tus preceptos no excusables
 Excelso gran Señor
 Si ensalzar quereis mi sangre
 Y ganar mi Voluntad
 Dadme gran Señor Licencia
 340 Para salir al combate
 Verás Eclipsar la luna
 Del que ves tan arrogante
 No verme joven Señor
 Tus esperanzas desmayan
 345 Para que el valor heredado
 No se necesitan edades
 Pues vasta estar a tus rayos
 como el sol cuando nace
 Brillan luces Iluminante
 350 Luces de las demas Antorchas

 Pues aunque mi padre es muerto
 En mi su valor renace.

Y le dice: - Gran señor,
 Si ensalzar quieres mi sangre,
 Y ganar mis voluntades,
 Dadme, gran señor, licencia
 Para salir al combate:
 Verás eclipsar la luna
 Del que ves tan arrogante.
 No en verme joven, señor,
 Tus esperanzas desmayen,
 Porque el valor heredado
 No necesita de edades
 Pues basta estar a tus rayos
 Como el sol cuando renace

 Luz de las demás antorchas
 Brilla en luces luminantes;
 Pues aunque mi padre es muerto
 En mí su valor renace.

VERSO 352:

«En mi su valor renace»:

Verso que repite el verso 331

CONTESTA REY FERNANDO

353 Tus propuestas me embellecen
cuanto todos son laudables

355 Abrazárte quiero

Gloriosos casos y amigos
Y muy digno de celebrarte
Vuestro valor
Más son Moros para una empresa

360 Tan grande en esta ocasión
Pide más experiencia.

Admirado quedó el Rey

Y casi quiso abrazarle;
Mas volviendo en si, prudente
Refrenó su amor constante.
dice: —Garcilazo amigo,
Muy digno es de celebrarse
Vuestro valor, mas sois mozo
para una empresa tan grande;
Que esta ocasión pide más
Experiencia

CONTESTA GARCILAZO

362 No es motivo suficiente
La falte en que hoy no teneis
De mi edad los cortos años

365 Para negarme el Rey la licencia

CONTESTA REY FERNANDO

366 Que coráje

..... que coraje.

CONTESTA GARCILAZO

367 Negarme el Rey la Licencia
No me Sería Imaginable
Ver los moros Provocando

370 Mas no sufre mi coráje
Una muerte cierta jusgo
Esta quiero indicarme
Más el moro no se queda
Hosado sin castigarle

CONTESTA REY FERNANDO

375 ¡Basta!

Quiso replicar y el Rey
le dejó diciendo: —Baste—

LUEGO GARCILAZO SE VA A SU ARBOL Y LLAMA A ESCUDERO

Toda la región del fuego
en su pecho le dio cáncer;
vierten veneno sus ojos,
y por sus dos labios sale
Un tósigo en cada aliento,
En cada suspiro un áspid.

Salió del Real invitado,
donde sus caballos pacen
La yerba, y a sus criados
mandó al punto que lo armen

Doméstico muy amado
Dignos al punto de armarme
De finas armas venidas
Manoplas en ves de guantes
380 Murriones clavados de acero
con cuatro negros plumajes
Que mis tristesas publican
Oh que mi anequías canten.

De finas armas bruñidas,
Manoplas en vez de guantes,
Morrión clavado de acero.
Con cuatro negros plumajes,
Que sus tristezas publiquen,
o que sus *exequias* cante,

VERSO 383: «anequías» nos hace pensar
en *iniquidades* más que en *exequias*.

En un caballo andaluz
Hijo natural del aire,
Tizón con alma de fuego
Bruto con aliento de ave:
Cuyo volcán, cuya brasa
Se muestra por los ijares

Siendo un monte en cada choque,
siendo un muro en cada arranque,

en cada encuentro estremece
a su legítima madre.

Una fuerte adarga empuña.
Hecha de flamencos antes,
Con una letra que dice:
«Quien se engaña desengañe».

Una gruesa lanza empuña
Cuya punta penetrante
Se labió al temple del fuego
En las riberas del Tánger.

Echándose la visera
Porque no quiere que nadie
Lo conozca, y se dé cuenta
Como sin licencia sale.

CONTESTA ESCUDERO

Voz daís que entender cristiano
385 Que vas a salir al Combate
Y por lo que has expresado
con gusto devo escucharte
Garcilazo valeroso
El Rey Fernando se halla Perdido
390 Oh dulce Jesús mío
Valor furia y coraje

LUEGO ESCUDERO LE ARMA A GARCILAZO Y CANTA GARCILAZO

Parte muy emocionante del drama es aquella en que Garcilazo se presenta ante el público como un joven guerrero cuyo valor destaca porque proviene de un noble linaje.

Garcilazo es mi propio nombre
Hijo de muy noble padre
Joven soy sin experiencia
395 Mas mi valor sobresale

GARCILAZO MONTA SU CABALLO Y SE VA DONDE LA REYNA ISABEL Y HABLA LA ORACION

MOTIVO 3: LA ORACIÓN

Se dirige a la reina Isabel como si fuera la Virgen. Los dos personajes de la Virgen María y la Reina se han fusionado, fenómeno frecuente en las representaciones de moros y cristianos, debido a la refundición.

- 396 A voz aurora divina
 Aunque siempre amaneciendo
 Las eternas luces del sol de justicia
 Llana tu eres centro de mi piedad
- 400 y de aflijidos consuelo
 Amparo de pecadores
 Ruega a tu hijo precioso
 El que me saque con bien
 Porque voy en pos del Moro
- 405 A defender por la ley
 Y hablando en sonora voz
 De ese modo dire
 Que en esta Guerra juro
 Un mar de sangre más
- 410 Vien sabes que tengo que hacer
 Mi acero en este día
 Humillan redimen y postran
 cambiando en Sangre y guero
- 414 Ave arder Segunda Troya

LUEGO GARCILAZO SE VA CONTRA EL MORO TARFE Y HABLA

MOTIVO 5: EL RETO DE GARCILAZO AL MORO TARFE

Acaba con la consabida fórmula del «Salgan».

Asi que descubrió al moro,
 Batiendo los dos ijares
 Corre entendiendo que vuela,
 Vuela entendiendo que parte.

Llegó donde Tarfe estaba
 Y después de saludarle

- | | |
|---|--|
| <p>415 Decidme Varbaro Moro
 Que aguardas ya estoy delante de ti
 Quien te ha de quitar la vida
 Y vanidades que tu tienes
 Blasonas de ser noble</p> <p>420 Del ave mas te engañaste
 Quien te trajo al precipicio
 A donde no podrás librar tu valor
 Salga a fuera a donde Osado entraste.</p> | <p>Le dice: —Bárbaro moro,,
 ¿Qué aguardas? Ya está delante
 Quien te quitará más vidas
 que tú tienes vanidades
 Blasonas de ser <i>nebli</i></p> <p>Del Ave; mas te engañaste.
 ¿Quién te trajo al precipicio,
 Donde no podrá librarte
 tu valor? Sácalo fuera,
 De donde osado lo entraste</p> |
|---|--|

CONTESTA EL MORO TARFE

MOTIVO 5: EL RETO DE TARFE A GARCILAZO (la repuesta)

El Moro le responde desdeñándolo por su juventud.

- | | |
|---|---|
| <p>Le atajó el moro al instante.
 Por la fé torpe que es importante</p> <p>425 Que adoro y digo quien eres
 Eres mujer o niño
 Si eres mujer no me engañes
 Porque mis fuerzas no llaman
 Mujer ni niño al combate</p> <p>430 Vuélvete niño desengañado
 Agradece de mis piedades
 Y para que cuentes la vida
 Quiero dejarte
 Oh eres pulgar por Ventura</p> <p>435 Quiero Cerciorárme</p> | <p>Con resolución gallarda</p> <p>—¿Eres mujer? — Le pregunta
 Si eres dama, no me engañes,
 Porque mi esfuerzo no llama
 Mujer, ni niño al combate.
 Vuélvete engañado joven
 Y agradece mis piedades
 Que para esto les cuentes
 La vida quiero dejarte.—
 —¿Eres Pulgar? — le pregunta</p> |
|---|---|

CONTESTA GARCILAZO

Garcilazo le aclara a Tarfe que él no es el Pulgar, pero que tampoco es menos que él.

Responde Garcilazo en el romance.

Uno soy no conocido,
Que en tu vida ha de ensayarse:
Ni he dado horror a Granada,
Ni cobré los tafetanes

Perdidos, que por desprecio
suelen tremolar al aire

El moro Tarfe pierde la paciencia y le increpa, siempre en el romance.

—Descúbrete, pues ya ves
Que descubierito me hallaste.—

Se alzó Laso la visera,
Y así que lo vido Tarfe,

SIGUEN LOS DOS TEXTOS
PARALELAMENTE

436 No soy quien te Imaginastes
Que si pulgar escucharía
Verás entre sus Pulgares
Desbaratar sus miembros
440 Que tanto los moros aplauden

No soy quien imaginaste
Que si Pulgar te escuchara,
Vieras que entre sus pulgares
Desbarataba esos miembros
Que los moros tanto aplauden.

Enfadado Garcilazo,
Apretó los acicates:
Tal encuentro le dio al moro,
Con resolución tan grande,
Que previniendo defensa
La lanza llegó a enristrarle
Todo el real está confuso
En ver esfuerzos tan grandes;

NUEVAMENTE SE VA GARCILAZO DONDE LA REYNA ISABEL Y HABLA SU ORACIÓN

MOTIVO 3: LA ORACIÓN

Una oración le dirige Garcilazo nuevamente a la Reina-Virgen María. Los pobladores de Huamantanga decían que la Reina era la Virgen. Por eso la sentaban sola y frente a las Autoridades: el poder espiritual enfrentado al poder temporal. Fusión muy interesante.

	Y destilando sus ojos Aljófar, le dice .—¡Salve, Intacta Virgen María, Pura, limpia y dulce Madre! Salve, soberana aurora! Salve, luna sin menguante! Salve, estrella matutina! Salve, el astro el más brillante, Madre del sol de justicia, Hija del eterno Padre Del amor divina esposa, Del cielo puerta admirable Salve, escala de Jacob, Salve Judit más prudente
441 Salve intacta María Pura limpia dulce madre Salve Soberana Aurora Salve Luna sin menguante	
445 Salve estrella Matutina Salve astro mas brillante Madre del sol de justicia Hijo del eterno padre y del amor divino esposa	
450 Del cielo pues tan admirable Salve esclava de Jacob Salve Judit mas constante Avigail mas presente Este venigo y afable	
455 Que coronado de estrellas Puso tronos Celestiales Recibe este trofeo que le ofresco Con humildad de su Santícimo Rosario	Y Ester benigna y afable Que coronada de estrellas Pisas tronos celestiales, Recibe el corto trofeo Que ofrezco con humildades A tu pura concepción.—

SE VA GARCILAZO CONTRA EL MORO TARFE Y CONTESTA TARFE

MOTIVO 4: EL RETO

Siguen retándose los campeadores moro y cristiano.

El Moro Tarfe se burla nuevamente de Garcilazo, a lo que Garcilazo replica que ello se debe a su cobardía.

VERSO 460: «Apulín atabalgante»: un diablo que va a caballo tocando tambor.

Apulín es el diablo.

«Atabalgante» = pareciera que se pudiera descomponer en *atabal* + *cabalgante*. «El Atabal es un tambor o caja», dice Covarrubias, «que por ser una caja redonda cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de bezeros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los cuales el campo se mueve, o marchando o peleando. Son instrumentos de recocijo que se tocan en los juegos de cañas y fiestas. Estos no tienen más que una haz y llévanlos en pistas».

- Por la fé que es importante
 460 Que adoro apulín atabalgante
 Mis caros dioses que maravilla
 De lo que dicen
 Si cuatro caballeros como tu
 Estubieran ahora aquí
 465 No tendría por grande hazaña
 El matarlos a los filos de mi espada

CONTESTA GARCILAZO

- Mucho hablas
 Creo que de mí solo tienes miedo
 Por eso me dilatas la batalla
 470 Armate y sal luego
 Que ni tu grandor me espante
 ni tus alabanzas te hacen
 Mejor de lo que tu eres

CONTESTA EL MORO TARFE

El moro temerario pide a Garcilazo que lo arme, a riesgo de su vida. Se pone en evidencia la valentía y osadía del moro y la entereza del cristiano. Garcilazo baja de su caballo y le ajusta las espuelas. Este motivo también se repite en *El Cerco de Roma* representado en Anduy, el otro barrio de Huamantanga.

- Cristiano yo te ruego
 475 Que te apeas
 Y me ayudes Armar.

CONTESTA GARCILAZO

- 477 No creo eso fiar en ti

CONTESTA EL MORO TARFE

Con toda seguridad
 En mi te puedes fiar
 480 Por que en mi no reina
 Traición ni Vileza alguna

CONTESTA GARCILAZO

482 Que lo sería.

LUEGO SE APEA GARCILAZO Y ARMA AL MORO TARFE

Cantan los moros y repiten las Pallas, que a modo de coro de tragedia griega prologan el encuentro de los dos campeones.

CANTAN LOS MOROS

Dijiese el triste bullicio
 Que han sentido acercarse
 485 Que de grado quieren burlarse
 Cuatro cobardes cristianos

GARCILAZO Y EL MORO TARFE PARTEN LAS CUATRO CALLES Y ENTRAN AL COMBATE Y HABLA GARCILAZO

MOTIVO 6: LA GUERRA

El esperado encuentro entre Tarfe y Garcilazo se va a dar. El público se emociona. Ambos guerreros «cierran las calles» con sus caballos (perímetro de los campos). Garcilazo continúa la contienda verbal, felicitándose por entrar finalmente al combate.

TERCERA BATALLA

Hoy que dichoso día
 Hoy de la hacienda enviada
 Pudiera merecerte a ti
 490 Todos los cobardes Moros
 Ladreis como el Lobo manzo
 Que hacen ruido y nunca muerden

Porque lo teneis miedo a mi espada
 Así rendido presto verás
 495 Antes por el contrario te quito la cabeza.
 Con los filos de mi espada.

CONTESTA MORO TARFE

MOTIVO 3: LA ORACIÓN

VERSOS 498-501: Tarfe responde con los conocidos versos que se recitan cada vez que un guerrero moro va a entrar en combate. Como si fuera un conjuro. La misma fórmula aparece al comienzo del drama en los versos 80-84.

Aparta Monstruo que intentas
 Contra mi ruina el ruido
 500 No me juras con tanto infame
 no me rindo.

CONTESTA GARCILAZO

MOTIVO 6: LA GUERRA

Y así van batallando con sus espadas Garcilazo y Tarfe, y al mismo tiempo se van retando.

Llegó el día en que logre mi
 fuerte brazo
 Tira cobarde y no tiembles
 505 A dónde evita una lengua
 Maldiciente
 En sumo agrado
 Ahora verás pagano altivo
 castigo de tu vileza

Ninguno lo ha echado menos
 Mas el valeroso Infante
 Falseándole en el peto
 Lo pasó de parte a parte.

Cayó del caballo el moro,
 Donde con ansias mortales
 en monumentos de arena

Sirvieron a su cadáver.
le tiembla, la blanca adarga,
De pira, el rojo turbante

CONTESTA EL MORO TARFE

510 Más tarde verás mi afanje
Por que te quite la cabeza.

Se desmontó Garcilazo,
Y desnudando el alfanje,
Dividió el bárbaro cuello
Para que su Rey lo hollase,

Y postrado de rodillas
Quitó de la cola el Ave,

Y con tiernos ademanes
En la punta de la lanza
La puso por Estandarte.

Presentó al Rey y a la Reina
Los despojos militares

Garcilazo y Tarfe se enfrentan a caballo, mientras se replican ambos mutua cobardía. El público grita a favor de uno y otro. La banda toca la música de la Guerra de la Secesión para animar la batalla.

La Reina interviene porque quisiera que los moros fueran vencidos de una vez y se rindieran.

HABLA LA REYNA EN TODA LA PELEA DE GARCILAZO CON TARFE SIN ATENCIÓN

512 Inclínad pues la cabeza
Los moros a vuestros pies
Al ver pelear con tanta destreza
515 Sufridos de Verguenza
Al mirar aquí a Vuestro Rey
Observa tanto talento
Dejan todos a un mismo tiempo
Que a los moros se les consuman

CONTESTA GARCILAZO

Garcilazo dice que él pelea en nombre de la Cruz. Nuevamente invita a Tarfe a «salir» al combate.

- 520 A prisa tu paso digo pues
 Sal a la conquista conmigo
 De dios se hacen
 Ardientes luces que me alumbra
 En esta jornada
- 525 En cada pisada
 Arbol Santo de la Cruz
 Peligro y mudanza
 Llevame al Campo Señor
 No se que algun turco traidor
- 530 Me forma alguna asechanza.

CONTESTA EL MORO TARFE

Tarfe compara a los cristianos con el lobo manso que hace ruido en el campo, pero no ataca porque le tiene miedo a su espada.

- 531 Que Dichoso Sería
 Hoy de la hacienda enviada
 Pudiera merecerte a tí
 A todos cuatro cobardes cristianos
- 535 Ladreis como el Lobo manzo
 que hacen ruido en el campo
 Porque lo teneis miedo a mi espada.

CONTESTA GARCILAZO

MOTIVO 7: VICTORIA CRISTIANA / MUERTE DEL MORO

Le responde Garcilazo nuevamente con un hermoso parlamento en que enumera a reyes y nobles, grandes familias, ricos y pobres (graciosos, mendigos y guerreros), así como a los miembros de todas las profesiones que han hecho frente a los moros.

El nombre de María debe ensalzarse, en lugar de injuriarse.

VERSOS 538-559: provienen del *El Triunfo del Ave María*. Pertenecen a la Jornada Tercera, p. 170.

	Heroicos reyes y grandes Castros y bracamontes	Heroicos reyes de España
540	Niños hábiles y pocos Menguas cadenas o bandos Horas talles y peraltas Taberos Hurtados y Sílabos Graciosos mendigos y guerreros	
545	cuya fé es tan admirable Que contra el Moro se sustenta La pureza de mis verdades Ya el tiempo haveis conseguido Del fiero Barbaro a tarde	Cuya fe es tan admirable Que contra el moro sustenta Lo puro de sus verdades Ya el triunfo habéis conseguido Del fiero bárbaro alarde,
550	Que intentas sin poder Nunca de María el ultraje Y por el débil brazo Vendició Dios Porque se va contra el barbaro	Que intentó, sin poder nunca, De María el ciego ultraje; Y por el más débil brazo Venció Dios, porque su Madre, Contra el bárbaro poder
555	A que de este modo se ensalce Este es un nombre divino Barbaro presto verás Con arrogancia de tu sobervia	Ce aqueste modo se ensalce Este es el nombre divino,

VERSOS 559-573: también provienen de *El Triunfo del Ave María* de Granada, donde ocupan un lugar variable, ya sea en la página 157 o 166, siempre dentro de la Tercera Jornada.

	En castigo te quitaré la contienda	Yo quitaré la contienda,
560	Sin imprimir el cetro Candida Pura Paloma Alvas del Sol más propicos Reyna de Angeles del cielo Gloriosos honores del imperio	Saliendo primero al sitio Cándida y pura paloma Alba del sol más propicio, Reina de ángeles y hombres Glorioso honor del empireo,
565	Por nuestros nobles seremos y por la fé En que mi ánimo vaya Al moro en confianza De uno y otro	Por vuestro nombre sagrado Y por la fe en que me animo Voy al moro, en confianza De uno y otro patrocinio;
570	Haber gran Señor Que a vuestros brazos Es preciso aun amigo vuestro Y castigo aun enemigo	A vencer voy, gran Señora, Que vuestro brazo es preciso Ampare á un amigo vuestro Y castigue á un enemigo

CONTESTA EL MORO TARFE

Oh freventivo ser
575 Vencedor del mundo

LUEGO EL MORO TARFE PARTE A CORRER CON EL AVE MARIA Y GARCILAZO
LE SIGUE HASTA QUITARLE Y LUEGO PELEAN Y HABLE EL MORO TARFE

Finalmente, Garcilazo persigue al moro Tarfe y le arranca de la parte trasera de su montura «el Ave María».

576 Ya perdi mi ofrenda cierta
A donde estara mi gran poder
Aplauso que disfruta hoy en este día
Ya todas mis glorias es muerta
580 Por este cristiano cobarde
Que a sabido traicionarme
Al rigor de su acero
Con los filos de su espada
A herido mi corazón
585 Le niegue a luz al velo
Que amor Que Dolor Que Desconsuelo

LUEGO GARCILAZO LE QUITA LA CABEZA AL MORO TARFE Y SE VA
EN EL REY FERNANDO Y DICE

Garcilazo hiere mortalmente al moro y termina por degollarlo. Va donde el rey Fernando con la cabeza en la mano.

Esta es la cabeza del infame
Del que Blasfemio el Imperio
Quiso su padre negarle
590 Yo le di la muerte antes que dios
Como sentidos admirables
Quizá el grazo mas tierno
Su dura servis canto catolicos
Antes que del goce la acción
595 En que saludemos a María

CONTESTA EL REY FERNANDO

MOTIVO 8: EL ENOJO DEL REY

Aquí aparece el motivo del enojo del Rey, quien en lugar de agradecer al campeador por su victoria, lo castiga por su desobediencia y le ordena al rey Conde de la Guardia su captura. Mucho se ha hablado si el enfado del Rey no es más que una envidia disfrazada.

- 596 Rey Conde de la Guardia
 Prenderlo y ponerlo
 En Prisión a Garcilazo
 Porque sin Licencia del Rey
- 600 Fuí al Combate con el hombre más feroz

CONTESTA GARCILAZO SU ORACION

TERCERA SECUENCIA: LA EMBAJADA DE CONDE Y CAÍDA DEL REINO DE GRANADA

MOTIVO 3: LA ORACIÓN (de Garcilazo y de Pulgar).

Conde y Pulgar capturan al joven campeador. Garcilazo reza y pide nuevamente protección a la Virgen María (reina Isabel). Su oración en una mezcla de la oración del «Salve» con los versos del autor de la pieza.

- | | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| | Recordemos la oración: |
| 601 Salve Dios Virgen Madre | |
| Salve Reyna del imperio | |
| Salve Dragón triunfante | |
| Dios te salve acero Rey | Dios te Salve |
| 605 Madre del Sol Supremo | |
| Madre de misericordia | Reyna y Madre de Misericordia |
| Vida esperanza nuestra | Vida, dulzura y esperanza nuestra |
| Dios te salve a ti llamamos | Dios te salve. A ti llamamos. |
| A los desterrados jimiedo | Los desterrados hijos de Eva; |
| 610 Por los divinos deliciosos | |
| Que nuestros padres perdieron | |
| A ti Virgen Suspiramos | A ti suspiramos; gimiedo |
| Continuando tormentos | y llorando |
| En este Valle de lágrimas | en este valle de lágrimas. |
| | Ea, pues, Señora, abogada nuestra, |

CONTESTA REY CONDE

MOTIVO 6: LA ESTRATAGEMA

Conde de la Guardia empieza a relatar cómo se erigió Santa Fé. Recordemos que Santa Fé es un campamento que fingía ser una fortaleza que levantan los cristianos frente a Granada. Con esta estratagema impresionan a los moros y consiguen la victoria final.

Los versos siguientes, que aparecen a la derecha del texto, son muy parecidos a los de *El Triunfo del Ave María* de Un Ingenio de la Corte de la Ciudad de Granada, Jornada Primera, p. 52. Notemos que en nuestra obra aparece en la tercera Secuencia, mientras en el *El Triunfo* aparece en la primera ornada.

	Después de mi gran Señora	Después, gran Señora, que
	Que se formó la Empalizada	Se formó la empalizada
640	Con los liesos que se fingían	Con los lienzos, que fingían
	A lo menos torres y murallas	Almenas, torres, murallas,
	Cuyas vistas las hizo a los moros	Cuya vista hizo á los moros
	Que pasmando se han quedado	Que pasmados se quedaron,
	Imaginándose ciudades	Imaginando Ciudad
645	Las torres pintadas	Las que eran telas pintadas,
	Que heran en círculo espacio	En su círculo espacioso,
	Que tan bello ocupaban	Que tanta vega ocupaban,
	En la forma de cruz	En forma de cruz delinean
	Deslizaban el sitio que señalaban	El sitio que la señalan,
650	De donde a cada extremo	Dando á cada extremo una
	Una puerta que alarga distancia	Puerta, que á larga distancia,
	Por el igual del edificio	Por lo igual del edificio,
	De dos en dos se miraban	De dos en dos se miraran.
	Repartidas por cuarteles	Repartida por cuarteles
655	En la Nobleza mas alta	En la nobleza más alta
	A fabricar empesaron todos	La fábrica empezó y todos
	Tanto el ciudadano adelantan,	
	Que en los ochenta días	Que en solos ochenta días
	Se vió del todo acabado	Se vió del todo acabada,
	Y somos fieros moros y tales	Con fosos, muros y torres
660	Seductos y barbaros	Reductos y barbancas
	Calles plazas puentes y tempos	Calles, plazas, fuentes, templos,
	Hermosas casas para asombrarse	Babel hermoso de casas,
	Pues a donde los siglos	Para asombro de los siglos,

Y el tiempo no alcanza
 665 Para fabricar una ciudad
 con tan alta circunstancia
 Aunque si miran no es cosa para
 imaginarse
 solo acreditar pudiera
 Una maravilla tan extraña
 670 cuanto grande es Castilla
 Que en servir a su monarca
 A infatigables allanamientos

Pero que han de resistir
 Todo el tiempo donde lo halle
 675 Mendozas y Pimenteles
 Cuantos Ilustres principios

Pues donde el tiempo no alcanza
 Fabricar una Ciudad
 Con tan altas circunstancias,
 Aunque si mira, no es
 Cosa para imaginada.
 Sólo acreditar pudieron
 Maravilla tan extraña
 Tanto grande de Castilla,
 Que en servir á sus monarcas
 A infatigables alientos
 Los imposibles allanan.
 Pero, ¿qué ha de resistir
 El tiempo donde se hallan
 Mendozas y Pimenteles,

Córdobas, Girones, Laras, Manriques, Lasos, Cabrerias [etc.] [...] [siguen enumerándose otros 66 apellidos en el *El Triunfo del Ave María*, todos muy conocidos en la Granada de su época, que nuestro poeta huamantanguino se saltea con buen tino, puesto que el gusto por enumerar apellidos tiene sentido cuando son familias conocidas. No es el caso. Fue mejor cuando convirtió a los Guzmanes en Huamanes en el verso 302. Así nuestro poeta regresa a *El Triunfo del Ave María*, 25 versos después, resumiendo...]

Para decir todo esto
 Que son respecto a los siglos
 Ya la gloria de hoy feliz
 680 Del Universo de la España
 Que siendo todo los Primeros
 Nadie es el Segundo
 En la forma y para tener
 Una memoria de maravilla

Y para decirlo todo,
 Cuantas ilustres prosapias
 Hoy son respeto á los siglos
 Y gloria feliz de España

Que, siendo todos primeros
 Nadie es segundo en la fama,
 Y para eterna memoria
 De maravilla tan rara,

- | | | |
|-----|--|---|
| 685 | Grabado sobre las puertas
Dejan en mármol sus armas
Amaneciendo en Roma
Cuanto enblazonas
Oh en este día del Rosario | Grabadas sobre las puertas
Dejan en mármol sus armas,
Desvaneciéndola á Roma
Cuando blasona en estatuas. |
| 690 | Obediente a tu Servicio
Librárame en este última Real Embajada
Vuelve a su Real Presencia | |

Conde solicita al rey Fernando que sea él quien libre la última Embajada al rey moro, antes de la contienda final (que se desarrollará ulteriormente en nuestro drama).

CONDE LLAMA CON LA REYNA ISABEL EN EL REY FERNANDO Y HABLA CONDE

MOTIVO 8: EL ENOJO DEL REY

Conde intercede ante el Rey por Garcilazo.
VERSOS 697-698: Juega con las palabras «menester» y «menos tener».

- Hasta aquí desintendía Señor
Con resignación bastante
- 695 Tu suprema divición
Me prestarás algún día también
Si es menester que lo pido
Ni es menos tener que más Valga
Sino un soldado que halla
- 700 Y hague salir de mis labios mis penas
Voy señor aunque rey Seais
Y entre los Reyes Nacisteis
No poder no pudiendo
Sino unicamente leales
- 705 Porque de las armas esperan
Muy bondadoso Señor
En que muestras lo que sientes
Y que el pecho lo guardará.

CONTESTE LA REYNA ISABEL AL REY FERNANDO Y DICE

La Reina le pide al Rey que perdone a Garcilazo.

- Muy amado Señor
 710 Yo suplico que me quereis
 Otorgar una merced
 Por cuanto esta preso Garcilazo
 Que se ha hecho acreedor
 Pues a sido Soberanamente Castigado
 715 Conforme a la orden Real
 Tus venignos sentimientos
 A tu real presencia ultraje
 Por el mal escrito infamante
 719 Salió a vengarse del moro la Hosadia

CONTESTA REY FERNANDO Y DICE

MOTIVO 9: LA APOTEOSIS DEL VENCEDOR (Garcilazo)

A pesar de que el Rey encuentra osada la actitud de la Reina, le concede el perdón a Garcilazo.

- 720 Reyna de la Osadía
 Tus influjos poderosos
 Son para mi aceptables
 Gran fuerza que en ella
 Se ve patentizarse
 725 Los sabios razonamientos
 Que te prestan tus alcances
 Y mis peones a la vista
 Con elocuencia admirables
 Entre el fulgor que me ahogue
 730 Y no dejás de embellecerme
 Este amor trino
 Te profeso sin termino
 Que como esposa amante
 Me embellece no agradarte
 735 Por las circunstancias
 Que me ha sido urgente
 Citare la merced
 Que de mi pides
 Gustoso debo alcanzarte
 740 Absuélvase de toda pena a Garcilazo

GARCILAZO SALE DE LA PRISION Y HABLA LA REYNA ISABEL

La Reina alaba el valor de Garcilazo y le informa que ha recobrado su libertad.

- Garcilazo Valeroso
 Que hazaña brillante
 Es digno de ser escritos
 En marmol de los Venideros siglos
 745 Con letras doradas y moldes
 Que sean memorables
 Y conservan inborrables
 De la Yra la tempestad
 Inclunad el rey la Severidad
 750 En Restitución dela Vida
 De merced Singular

CONTESTA GARCILAZO

Garcilazo agradece a la Reina y al Rey la merced del perdón.

- La Venignidad en voz resplandece
 Inalterables los sentimientos
 Nobles que al cielo quiso dotarle
 Son caracteres preciósos
 755 Que en tí son insoportables
 Estas son segun colegios
 Cimientos inderrribables
 El perdon que en el alcanza
 A falta de acento bien estable
 760 Porque hoz pregunto
 Porque en vuestro pecho arde
 En vivas llamaradas de juego
 Indeterminable esla Religión
 Cristiano Vajo cuyo estandarte
 765 Hospicio de ser soldado
 Mis fuerzas es pujable
 Voy como heroico cristiano
 Ameis a las divinas verdades
 Porque estas cuentas pertenece
 770 Al dios de las majestades
 Es de tu mayor interés
 en los casos actuales.

GARCILAZO SE VA CON LA REYNA ISABEL Y EL REY FERNANDO SE QUEDA
HABLANDO

Y volvemos al final del romance 1300 que es la columna vertebral de esta obra de teatro. El rey Fernando lo honra con el título de Garcilazo de la Vega por haber campeado en la vega.

	Garcilazo de la Vega	—Garcilazo de la Vega
	Desde hoy te has de llamar	Desde hoy has de llamarte
775	Porque en la vida existéis	Porque en la vega hicistéis
	Azaña de tanto alarde	Hazaña de tanto alarde.

Y así concluye el romance 1300 de Durán.

Nuestro drama está a punto de acabar: la batalla final entre el rey Fernando y el rey Chico sellará la caída del Reino de Granada y la victoria sobre los moros.

El fué tus unicos tristes
A defender el Ave María del Rosario
Que si pues te preparan
780 Para ganar esta Victoria
Corona eterna de gloria
En los signos importantes
Hasta las seis de la tarde

VERSO 783: está a punto de empezar la última batalla. Se repite en el verso 316: Se fija la hora del combate a las 6 de la tarde.

LUEGO CANTAN LOS CRISTIANOS

He Valientes capitanes
785 figen las banderas todas (bis)
En el nombre de Maria
Para conseguir Victoria

VERSOS 784-787: Copla del comienzo de la obra: se repite porque va a empezar nuevamente la contienda, versos 3-6.

LUEGO EL REY CONDE MONTA SU CABALLO Y SE VA CONTRA LOS MOROS Y HABLA

MOTIVO 5: LA EMBAJADA

Conde recita la Embajada, tal como lo había solicitado antes al Rey Fernando. Este es un parlamento que debe llevar a la victoria cristiana definitiva. Conde, en su calidad de Embajador, va a pronunciar el discurso que precede la batalla. Nuevamente aparece el término «Salgue».

- Barbaro Rey que emblazonas
De uno a otro extremo a tu lado
- 790 Brabura impulso y poder
Porque te arrastro
Con influjo del Rey Fernando
Oh sea en verdad admiración
Que Salgue a la Campaña
- 795 De esa tu loca Sobervia
que quieres morir desonrrado
Así fundido presto verás
Antes que por el contrario
Seais Vencido
- 800 En el campo donde se halle no habrá reparo
Balgame mi dios que en este barbaro
Que hallo en el un tesoro de contento
Y una vida de esperanza
Y encima de una corona
- 805 Grabado en el mismo arbol
Aquí suspiraba un pastor
Allí se quejaban
Cual es que todo alas horas de la noche
Sentado el pie de alguna enseña
- 810 Oh peñascos
Y allí sin pelear llorosos tus ojos
Embravecidos y trasportados
En tus sentimientos
Te hallo el Sol en la mañana
- 815 Tirado sobre la ardiente arena
Envía tus ojos al piadoso cielo
Que a mis sentimientos y desconsuelo
Quien los derribará
De par en par las lanzas

- 820 A la Desconfianza cuando le miran
 Descubierro el desden
 De la Sospecha
 Oh amarga conversaciòn verdades hechas
 Oh en el mismo amor
- 825 Fieros tiranos y cobardes
 Ponerme un yerro en estas manos
 Mas hoy de ti
 Que con cruel Victoria
 Ni vendras al sufrimiento que padesco
- 830 Moreiras a manos del rigor
 De una esquivia hermoza
 Ingrata consignaciòn de su imperio dilatado
 La tirania de tu fiero amor
 preparate en este momento
- 835 para salir al campo de batalla.

CONDE SE VA EN EL REY FERNANDO Y DICE

- Señor ya los turcos quedan preparados
 Para dar esta última y gran batalla
- 838 Guerra y Guerra.

VERSO 838: Grito de guerra, común a otras comedias de moros y cristianos. Se repite en los versos 97 y 180.

PELEANDO LOS CRISTIANOS CON LOS MOROS HABLA REY FERNANDO EN
 TODA LA PELEA

- Oh nobles transilvanos
- 840 Y que sean por vuelta lealtad
 El dominio se ha Libertado
 Desde la nieve hasta el ganje
 Vuelvo a decirte que fué
 Una Unidad bastante ocupado
- 845 El Regio trono
 Que antes tuvieron
 Mis primeros padres.

LUEGO PELEAN LOS REYES
CANTAN LOS MOROS

CUARTA BATALLA: BATALLA FINAL ENTRE LOS DOS REYES

MOTIVO 6: LA GUERRA

El rey Fernando se enfrenta con el rey Chico. Se injurian y luchan a caballo con sus espadas.

Todos los moros pelean contra los cristianos.

Estos cuatro versos serán cantados primero por los moros y luego por las pallas.

Se acerca el final del drama.

Ya llevo el precioso día
En que nuestro corage (bis)
850 Venga pulgar el quien fuera
Que mis fuerzas son pujables

LUEGO MONTAN SU CABALLO REY CHICO Y REY FERNANDO Y HABLA REY FERNANDO

852 Eh Jurado entre voz mismo
Y ante el eterno
guardarte la justicia
855 Y a la ley como fiel Vasallos
Y como cristianos leales
Que gocen de la Religión
Desde el tiempo inmemorable
Viva la Religión cristiana
860 Los escudos que abrázan
Que el sumo biene y me atrae
Para hacernos inmortales
Muera la Religión falsa
Que hoy sus lenguas no baste
865 Queriendo vernos mas y no pudo

La contienda es también una lucha religiosa: según quien gane se sabrá cuál religión es superior.
Ambos reyes anuncian su próxima victoria.

CONTESTA REY CHICO

De cada turco se admiran
 El valor y la destreza
 Columna de mi grandeza
 con los golpes de fatiga
 870 Y con que gallaría gira
 Ante tu frente se ve
 Glorioso este día fué
 Que ni las penas te han visto
 Por que hoy no te salva tu Cristo
 875 Ni el Defensor de tu fé

CONTESTA REY FERNANDO

876 La presente y tiste joven
 Que atodos es constante
 Sirvase de sobrado ejemplo
 Que consisten en adelante
 880 A los que es ciego
 Siendo asi que a ningunos
 Dejan de manifestarte.

CONTESTA REY CHICO

883 Oh freventivo Alcorán
 No hay quien te crea en el mundo.

REY CHICO PARTE A CORRER Y REY FERNANDO LO SIGUE HASTA DARLE SU ESPADAZO. LUEGO SE APEAN Y PELEAN LUEGO REY CHICO HABLA.

MOTIVO 7: LA VICTORIA CRISTIANA / MUERTE DEL MORO

El rey Fernando logra herir mortalmente al rey Chico, quien antes de morir proclama su derrota y la superioridad del Cristianismo. VERSO 888: El «Vendón» ha sido descubierto. El «Vendón» por el «Pendón».

Ya perdí mi ofrenda cierta
 885 Adonde estava mi gran poder
 Aplausos que disfrute ayer
 Ya todas mis glorias son muertas

Y mi Vendon es cubierto
 Le niegue la luz al verlo
 890 Que demos que dolor que desconsuelo
 Ya perdi mi afrenta cierta

Luego los cristianos cierran en círculo el cuerpo sin vida del rey Chico.

CANTAN EL SANTO BAUTIZO LOS MOROS

Moros, cristianos y Pallas cantan el Maicillo. Canto de reconciliación entre Moros y Cristianos.

892 Ya Somos Amigos
 y queremos ser cristianos
 Solo esperamos el agua
 del Santo Bautismo.

MOTIVO 10: BAUTIZO DE LOS MOROS, PAZ RECOBRADA Y FIESTA GENERAL
 Conde bautiza a los moros e intercambian sombreros y tocados en señal de paz. (Los moros muertos resucitan).

LUEGO REY CONDE LOS BAUTIZA A LOS MOROS Y CANTAN LOS CRISTIANOS

896 Ayer ayer te vi sentado en tu trono
 Ahora te veo muerto y tendido (bis)
 Quien te ha dado la muerte
 900 Sino te ha dado el Valiente Rey Fernando.

CANTAN LAS PALLAS

Canto final de todos que bailan en círculo.

FIN

Transcripción hecha del texto entregado por el Sr. Oropeza.

CONCLUSIONES

Podemos concluir del estudio de este texto que la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario o Garcilazo* tiene partes de *El Triunfo del Ave María* de «Un Ingenio de la Corte» (obra del siglo XVII). Esta última obra proviene, a su vez, de *El Cerco de Santa Fé* de Félix Lope de Vega, que, a su vez, es una refundición de *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, obra de juventud del mismo Lope de Vega. Desconocemos el nombre del autor de la obra de Huamantanga; solo sabemos que don Eusebio Oropeza es el propietario de la copia que aquí reproducimos.

En ese sentido —y teniendo en cuenta los estudios de Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Carrasco y Catalán—, hemos concluido que se trata de una danza de moros y cristianos que tiene su origen en el teatro del Siglo de Oro español. A la pregunta de qué vino primero, si el romance o el teatro, responde Menéndez Pidal que el teatro fue estimulado por la épica y que los romances que circulaban durante la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII dieron vida al teatro del Siglo de Oro español. Nosotros seguimos esta línea y afirmamos que el romance 1300 de la Antología de Agustín Durán, titulada *El Romancero General* constituye el armazón sobre el que reposa la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario*.

Refundiciones: En la obra que es nuestro objeto de estudio hemos encontrado parlamentos importantes de *El Triunfo del Ave María* de «Un Ingenio de la Corte», escrita en el siglo XVII. Hemos consultado la obra editada por la Imprenta del Defensor de Granada en 1909. Los versos 231 a 265, 538 a 558 y 559 a 573, que están dispuestos en un orden diferente al que aparece *El Triunfo*, nos permiten deducir que fueron copiados de la obra de teatro granadina o de algún romance anónimo que circulaba por esa época.

Fusión: El personaje de la reina Isabel se ha fusionado con el de la Virgen María. Los actores rezan a la Reina como si se dirigieran a la Virgen María: cf. versos 396-414, 441-458. Garcilazo le reza a la Virgen María en los versos 601-630 y la reina Isabel le responde en los versos 631-637.

Pérdida: Después del verso 167 tendría que aparecer el parlamento del Tercer Cristiano llamado Escudero, quien tendría que responder al Tercer Moro, pero no aparece, lo que hace suponer que se ha perdido. Normalmente, en estas obras de moros y cristianos hay una tendencia a la simetría. Como los discursos del Primer y Segundo Moros son seguidos por los del Primer y Segundo Vasallos Cristianos, Pulgar y Conde, al discurso del Tercer Moro no sigue ningún discurso de Escudero, por lo que deducimos que debe haberse perdido.

Contaminación: También se halla refundida la oración de El Salve del rito católico, como lo podemos ver en los versos 601 a 625. Este es un préstamo de la tradición oral que se ha insertado en el texto.

Repeticiones: Aparecen pequeños grupos de versos que se repiten:

- i) ya sea para marcar el momento en que comienza una batalla. Versos 3 a 6 y 784 a 787:

He valientes capitanes
figen las Banderas todas
en el nombre de María
para conseguir Victoria

- ii) ya sea para expresar un sentimiento muy fuerte de miedo, también antes de una batalla. Versos 80 a 83 y 498 a 501:

Aparta Monstruo que intentas
contra mi ruina el ruido
No me juras no me hieras alevosa
de tanto infame no me rindo.

- iii) ya sea para arengar al ejército a ir a la guerra. Versos 97, 180 y 838:

Guerra y Guerra.

(Grito de guerra, común a otras comedias de moros y cristianos.)

- iv) ya sea para dar una cita para ir a batallar. Versos 316 y 783:

Hasta las seis de la tarde.

- v) ya sea para indicar cuando el personaje de Garcilazo se refiere a su padre, como un epíteto. Versos 331 y 353:

En mi su valor renace

Versificación: Los versos de los parlamentos son de arte menor; en su mayoría, oscilan entre 6, 7, 8 y 9 sílabas por verso. La rima conserva las características del *Romancero*, es decir, es asonante en los versos pares, también en una buena parte del poema. Hay algunos versos de arte mayor que son vestigios de alguna obra de moros y cristianos en la que se cambiaba de metro cuando se recitaba un parlamento en un tono solemne, como sucede en los versos 231 a 265.

Música: Todos los parlamentos en la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario* de Huamantanga se recitan en forma de una cantilena, que es una

especie de melopea que se adapta a la cantidad de sílabas de los versos. Las pallas intervienen a modo de un coro de mujeres griegas que participan en las partes más emocionantes interpretando una melodía agudísima, acompañadas por un arpa, creando así un momento diferente con la belleza de su canto.

Imagen del moro: Tarfe, el moro más temido, a quien se enfrenta el jovencísimo Garcilaso de la Vega, es presentado como un guerrero valiente con sentido de la caballeridad, puesto en primer término y observado con interés, tal como se hacía en los romances desde el Renacimiento.

El hecho de que el elemento amoroso esté completamente ausente de esta obra engrandece a los personajes moros y cristianos. En lugar de mostrarlos llenos de pliegues por la fragilidad de este poderoso sentimiento que es el amor, los presenta completamente entregados a la causa de la conquista o defensa de Granada, según el campo al que pertenecen, y por tanto, con todos los atributos de los héroes de las mejores epopeyas.

Cadena de motivos: Hemos construido una cadena de diez motivos en la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario* de Huamantanga: i) el bien preciado, ii) el presagio, iii) la oración, iv) el llamado a la guerra, v) el reto o la embajada, vi) la guerra, vii) la victoria de los cristianos, viii) el enojo del rey, ix) la apoteosis del vencedor y, por último, x) el bautizo de los moros y la fiesta general (el Maicillo).

Esta obra es una monografía en la que estudio una sola fiesta de moros y cristianos en el Perú, la que se celebra en Huamantanga. Esto significa que hay que tener en perspectiva la necesidad de emprender nuevos estudios de otras danzas de moros y cristianos con el tema del Ave María, Garcilazo y Tarfe, que nos permitan establecer una cadena con los motivos de cada versión.

CAPÍTULO 8

HISTORIA DE LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS

La Fiesta de Moros y Cristianos o *La Danza de Moros y Cristianos* o *La Invencción de Moros y Cristianos* o *La Relación de Moros y Cristianos*, apelativos con que se la conoce, aparece en la Alta Edad Media, hacia el siglo XII. La primera referencia documental la hallamos en el año 1150, cuando para el matrimonio de Ramón Berenguer, conde de Barcelona, con Petronila, reina de Aragón, se fingió un combate entre moros y cristianos en la Catedral de Lérida.¹

En el año 1389, para festejar la llegada de la reina Isabel, esposa de Carlos IV, se realizó en París una representación en la cual los cristianos dirigidos por el rey Ricardo de Inglaterra y los musulmanes por el sultán Saladino simularon un combate en el que se disputaban un castillo, según lo señalan las Crónicas de Froissart. (Lib. IV, Cap. I).²

En 1463, en Jaén, para festejar el segundo domingo de Pascua, los principales del Condestable Miguel Lucas de Iranzo simularon un combate, disfrazándose la mitad de moros y la otra mitad de cristianos. El supuesto motivo de la lucha era que los moros africanos, conducidos por su rey, desafiaban a los cristianos. La condición era que en caso de ser vencidos se convertirían al cristianismo. Se batieron o, como se dice, «jugaron las cañas» y al ser vencidos, renegaron de Mahoma y de sus libros y se bautizaron todos.³

1. ORIGEN DE LA DANZA

Hacia el período de disolución del Imperio Romano, el teatro consistía en ejercicios gimnásticos, bufonadas, parodias burdas realizadas por mimos e histriones ambulantes a los que se llamaba *danzas*.⁴ Hacia el siglo VI, en la época visigoda, el templo era el centro de la vida ciudadana. Las gentes acudían a rezar, pero también a disiparse y divertirse, lo que suscitó la prohibición del Tercer Concilio de Toledo (año 589): «Ut in sactorum natalitiis ballematiae prohibeantur».⁵

La prohibición se refiere a los juegos, espectáculos y otras diversiones estruendosas que hacían de la misa un complejo sacro-profano. Eran danzas, pantomimas y mojigangas, que contaban a veces con elementos literarios de escarnio: oraciones contrahechas, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos que en los siglos XII o XIII se hicieron en lengua vernácula. Así lo estipula la nueva prohibición de Alfonso X en el siglo XIII sobre los «juegos de escarnio en los templos».⁶

Si exploramos la noción de «juego», veremos que se acerca más a la idea de una fiesta pública o espectáculo que se ejecutaba en honor de una persona célebre o en memoria de un gran acontecimiento. También se llamaba de esta manera a los juegos aristocráticos o a un género de pelea realizado por la nobleza en que se demostraba una cierta destreza.

Así se hablaba del *juego de cañas*, introducido por los moros en España: un grupo de hombres se dividía en ocho cuadrillas, conformadas por cuatro, seis u ocho hombres a caballo. Cuatro cuadrillas de una parte y cuatro de la otra empezaban corriendo en parejas encontradas y después, con las espadas en la mano, formaban diferentes figuras. Terminada la lucha, cada cuadrilla se junta aparte tomando cañas de longitud de tres o cuatro varas en la mano derecha. Corre toda una cuadrilla cerrada tirando las cañas al aire a otra cuadrilla apostada en el extremo opuesto. Esta segunda cuadrilla ha empezado a correr hacia sus atacantes y lanza también sus cañas. Todos se protegen con escudos (adargas). Y así sucesivamente van cargando unas cuadrillas a otras, lo que da una agradable vista.⁷

Cuenta don Sebastián de Covarrubias que en España era muy usado el juego de cañas, llamado también *juego troyano* por haber sido descrito por Virgilio en *La Eneida* (lib. 5) y haber sido llevado de Italia por Julio Ascanio.⁸ Jovellanos, por su parte, pensaba que los juegos de cañas tenían un origen pírrico, puesto que en Creta y Esparta se simulaban combates de armas con lanzas y escudos, fingiendo gestos y actitudes de guerra.⁹

Los juegos de cañas se asocian con las danzas de espadas y de palos. Las danzas de espadas de carácter aristocrático se ejecutan en Toledo: los danzantes traen espadas blancas y hacen con ellas vueltas y revueltas y una mudanza que llaman *la degollada*, porque cercan del cuello al que los guía con las espadas y cuando parece que se lo van a cortar por todas partes, este se les escurre.¹⁰

Las danzas de palos son bailes más bien rústicos que se ejecutaban con unos palos en la mano como baquetas de tambor, con los cuales unos y otros hacen un ruido concertado al compás del instrumento.¹¹ Las danzas de espadas y palos, así como los juegos de cañas, aparecen relacionados con las comparsas de la danza de moros y cristianos.

Durante la Edad Media encontramos también un tipo de danza llamada *Morisca* en España, *Moriskentanz* en Alemania, *Morris dances* en Inglaterra. Se trata de una danza en la que los bailarines se ponen frente a frente y se recuerda de alguna manera la conquista mora sin tener que ver directamente con la danza de moros y cristianos.¹²

2. FORMACIÓN DE LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS

El pueblo español sufrió el impacto de la dominación musulmana. En este contexto, la danza de moros y cristianos expresa el conflicto entre dos pueblos: los moros y los cristianos, quienes tuvieron que convivir en el mismo territorio por un lapso que varía entre tres y nueve siglos según la región. Primero, los habitantes de la Península Ibérica (divididos en varios reinos) fueron invadidos por los árabes (año 711). Casi inmediatamente empieza la reconquista (año 722, victoria de Covadonga, Asturias y Galicia). Durante los siglos VIII y IX, las mesetas de León y Burgos fueron abandonadas a las razias estacionales. Las divisiones internas entre los reyes de Asturias permiten, al Este, los intentos de reconquista de los francos. En la emboscada de Roncesvalles, donde muriera Roldán, los francos son vencidos en su intento por conquistar España (año 840).¹³

Otro hito importante ocurrirá hacia finales del siglo XI, cuando el Mío Cid resiste solo a los Almorávides recién llegados del África y restituye Valencia a los cristianos. A partir de 1178, los cristianos se unen y logran vencer a los moros en la batalla de las Navas de Tolosa. Esta victoria los incita a continuar unidos hasta 1270, año en que Portugal vuelve sus intereses hacia el océano Atlántico; España con el reino de Aragón, hacia el Mediterráneo; mientras que el reino de Castilla se desgasta en luchas dinásticas. Por esa época, Valencia y Murcia son cristianas; Granada y algunos poblados de Huelva, aún musulmanes. La reconquista se paraliza durante dos siglos. En 1492, gracias al matrimonio y el buen entendimiento de los Reyes Católicos (quienes unieron los dominios de Castilla y Aragón) se logra tomar la ciudad de Granada el día 2 de enero. Los moriscos derrotados se ven obligados a recibir el bautismo y aceptar la condición de vencidos.

Desde la conquista musulmana de Tarik, en el año 711, les tocó a los cristianos de los territorios ocupados vivir sojuzgados por los árabes. Luego de las múltiples batallas de reconquista y, sobre todo, después de la toma de Granada en 1492, les tocó a los árabes ser los vencidos. La convivencia entre estas dos comunidades, puesto que los moros siguen viviendo en España, provoca una continua fricción que desencadena la guerra de las Alpujarras. En la navidad del año 1568 se levantan los moriscos de la Sierra de Granada ante los abusos cometidos por los cristianos. Estos no habían respetado los acuerdos de paz firmados por los Reyes Católicos y los habían hostilizado social y económicamente, así como perseguido políticamente por medio de la Santa Inquisición. Aben-Humeya, jefe de la sublevación (conocido con el nombre español de Hernando de Valor), logra reconquistar toda la tierra de Almería, hasta que el 20 de octubre de 1569 es traicionado por sus generales, y es prendido y ahogado en la villa Láujar (Almería).

Las fuerzas españolas, dirigidas por don Juan de Austria, logran vencer a los moros insurrectos y, entre abril y diciembre de 1570, se produce la rendición. Esta vez los moros han sido vencidos por segunda vez. Muchos regresan al África,

éxodo que había comenzado cuando ocurrió la victoria de los Reyes Católicos en 1492; otros no quieren partir. Por esa misma época, otros musulmanes tienen mejor suerte que los moriscos. El emperador Solimán extiende el imperio turco otomano hasta el norte de África (el Atlántico) y conquista el Asia Menor hasta Egipto, así como Grecia y Hungría (herencia de su padre Selim).

Por otra parte, flotas de navíos corsarios argelinos atacaban regularmente, de día y de noche, las costas españolas, italianas, francesas y griegas llevando sus botines a la ciudad de Argel, que cobra importancia. Andalucía y el Levante españoles eran codiciados por el oro y las mercaderías que venían de América. Braudel y otros historiadores afirman que no fueron únicamente los piratas musulmanes quienes pillaban; a ellos se suman los nórdicos (ingleses y holandeses), españoles, franceses e italianos. El Mediterráneo se volvió un mar infestado de peligro.

Hoy es difícil imaginar cómo el ánimo de un español del siglo XVI se veía amenazado por los turcos y berberiscos, y consideraba como muy posible una nueva invasión de España por los infieles. Los habitantes de las costas mediterráneas acogían a los piratas musulmanes en sus casas y les daban información para matar, robar y cautivar cristianos.¹⁵

Cada vez que un barco procedente de Túnez o de Argel se acercaba a las costas levantinas o andaluzas, los moriscos se envalentonaban y, asumiendo un gran riesgo, ayudaban a los corsarios que incursionaban en los pueblos de cristianos viejos. Todo esto provoca la expulsión definitiva de los moriscos en 1610.¹⁶

Desde su fundación hasta 1491, el reino de Granada vivió dotado de una personalidad política propia frente a los reinos cristianos. Una vez destruido, los moros granadinos fueron bautizados en masa, sin dilaciones ni escrúpulos, bajo la vigilancia de la Santa Inquisición. El Islam, por otra parte, permite a sus fieles la abstención de cumplir los preceptos religiosos en caso de fuerza mayor o cuando se temen importantes perjuicios para el individuo. En efecto, el creyente no debe exponer su vida, que es el bien más grande que Dios le ha dado. Por lo tanto, los moriscos comenzaron a observar la ley del silencio, realizando todas las prácticas cristianas, pero manteniéndose fieles a las leyes coránicas en su corazón.¹⁷

La victoria de todas las naciones cristianas en Lepanto, el 7 de octubre de 1571, marca un hito en la historia de Occidente y demuestra que la potencia turca puede ser vencida.¹⁸

Nos hemos detenido en este período de la historia española para destacar el conflicto que expresa la danza de moros y cristianos de esa época. En 1568, cuando estalla la guerra de las Alpujarras, la convivencia entre unos y otros se había hecho insostenible. El moro se hizo más moro y el cristiano más cristiano. No se trata únicamente de una danza en que se exhibe la habilidad para luchar con espadas, cañas o palos, o para recitar parlamentos. Se trata de representar una guerra, un conflicto, una coexistencia hostil entre dos pueblos enemigos: los unos vencedores, los otros vencidos.

3. EL APOGEO DE LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

Cuenta la *Primera Crónica General* que Ramiro Primero de Asturias no reconoce el tratado que uno de sus predecesores, el rey Mauregato, había pactado con los moros, por el cual ellos, los cristianos, se comprometían a entregarles todos los años cincuenta muchachas nobles jóvenes y cincuenta campesinas. En el curso de la guerra, consecuencia del desconocimiento de este tratado, los cristianos fueron casi vencidos y se refugiaron en la colina de Clavijo. En la noche, Santiago Apóstol se apareció al Rey en un sueño y le prometió su ayuda para la batalla del día siguiente. Y así fue como, en medio de la batalla, el Apóstol apareció montado en un caballo blanco, combatió entre los cristianos, quienes obtuvieron la victoria.¹⁹

Este extracto, muy popular hacia 1544, se podría comparar con otros pasajes igualmente famosos de las *Guerras Civiles de Granada* de Pérez de Hita²⁰ o del *Romancero* con tema histórico, colección medieval de poemas que cuentan cómo España cayó en manos de los árabes y sus principales héroes, moros y cristianos, luchan por la reconquista del territorio peninsular, incluyendo la guerra de las Alpujarras.

El resultado fue una historia llena de fantasías y milagros que se consignaban en crónicas de pretendida erudición; que contaban con aliados que pertenecían al mundo sobrenatural, tales como vírgenes, santos y cruces que llevaban a los cristianos a resonantes victorias contra el enemigo. Todas estas crónicas registraban la tradición oral de los juglares, quienes iban por los pueblos contando historias y poemas, creando un espíritu de cruzada contra los moros, que fueron considerados como la imagen misma de la infidelidad y el mal. La Santa Cruz fue la patrona de la Reconquista, opuesta a la Media Luna, símbolo musulmán. De ahí que la fiesta de la Cruz o Corpus Christi cobrara tanta importancia en España y fuera la expresión por antonomasia del catolicismo español.²¹

Otros dos acontecimientos históricos, ocurridos ambos en 1492, influirán en la fortuna de la danza de moros y cristianos: el descubrimiento de América y la expulsión de los judíos de España. Con el oro y la plata del Nuevo Mundo, España comienza a vivir una época de riqueza, boato, derroche y fantasía que se refleja en las crónicas, libros de caballería y relatos de viajes en América. Se produce un clima irreal, de sueño, de enajenación mental, y, con ello, una amplia gama de celebraciones de todo tipo. Comienza el apogeo de fiestas de un lujo insensato con el propósito de reconocer el estatuto de todos los sectores de la población. Toda ocasión es pretexto para festejar: desde lo tradicional del calendario religioso y fiestas cívicas, hasta la recepción de noticias sobre triunfos en la guerra, de bodas y nacimientos en la familia real.²²

Después del Concilio de Trento (1545-1563) se crea un movimiento de cruzada en contra del protestantismo y la dominación mora. Una serie de actos públicos y festividades, así como grandes procesiones pretenden demostrar el gran poder de

la Iglesia. En estas fiestas participaban las autoridades, los gremios, las cofradías y el clero como «expresión de las fuerzas del bien». Concurrían todos los estratos sociales con sus juegos predilectos: la nobleza, con sus lances y juegos caballerescos (como las danzas de espadas y los juegos de cañas); el pueblo, con sus danzas y bailes (como las danzas de palos), y un gran número de vendedores ambulantes, saltimbanquis, juglares y narradores populares.²³

Haciendo nuestra la afirmación de Warman, sostenemos que la danza de moros y cristianos resume y sintetiza muchas manifestaciones populares: el ideal caballeresco en el simulacro de los lances y luchas entre caballeros que combaten; las historias tradicionales de los pequeños poblados presentes en el tema de los romances históricos; las representaciones teatrales y los autos sacramentales por su dramatismo; las procesiones en sus desfiles y la unidad y el poder de todo el pueblo frente al común enemigo, el moro, imagen del mal.²⁴

La *Danza* adopta dos notas características, gracias a su naturaleza maleable: a) se convierte en una pieza predominantemente teatral, adoptada para fiestas religiosas importantes como la del Santo Patrón del pueblo y b) se convierte en un espectáculo de masas en que intervienen todos los miembros de la comunidad, de todos los estratos sociales, nobles, militares y plebeyos, según su oficio.²⁵

Así, en 1533 se festeja en Toledo «el peregrino pretexto» del desembarco de Carlos V en Barcelona. Para ello salen los carpinteros y albañiles en número de 700, ataviados con seda y oro, quienes, ordenándose en dos bandos (moro y cristiano), fingen un combate en que, como es natural, ganan los cristianos. Estos toman presos a los moros y los llevan por toda la ciudad, tras prender fuego al castillo. Al día siguiente hubo una batalla naval en el río Tajo, esta vez a cargo de los hortelanos, quienes divididos también entre mitad moros y mitad cristianos, simularon un ataque con barcas y «fue cosa admirable de ver».²⁶

En 1570, para recibir en Madrid a Ana de Austria, la cuarta esposa de Felipe II, tuvo que construirse un estanque en el Prado donde cupieran las ocho galeras necesarias para la representación de la batalla naval por parte de los nobles.²⁷ En 1582, con motivo de la circuncisión del hijo del sultán Murat-Khan III, los turcos de Constantinopla representaron una danza de moros y cristianos donde, como era de esperarse, vencieron los turcos.²⁸

Los escritores españoles se dedican a componer «comedias de moros y cristianos». Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Juan Ruiz de Alarcón se cuentan entre los autores de mayor valía. Entre los dramaturgos se encuentran Juan Bautista Diamante, Álvaro Cubillo de Aragón, Antonio de Zamora, etcétera, por no citar a todos los de este período, pues no se encuentra uno que no haya escrito sobre este tema.²⁹

Cervantes describe un espectáculo popular en que aparecen una cautiva cristiana y su rescate.³⁰

Esta es la verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de los moros, en la ciudad de Sansueña que así se le llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza.

Estas obras combinaban historias de la lucha contra los moros e historias de cristianos hechos prisioneros por los turcos, común en la época, combinadas con alguna intriga amorosa. Estas comedias, que gozaron de gran fama desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII, quedaron luego relegadas en el olvido. Las comedias se diferencian de las danzas de moros y cristianos en que las primeras son de autor conocido y las segundas pertenecen a la tradición oral.

La excepción la constituye la obra *El Triunfo del Ave María* de un autor anónimo de la época que se llamaba a sí mismo «Un Ingenio de la Corte». Esta obra se representaba en Granada el 2 de mayo de cada año, incluso hasta comienzos de este siglo, según testimonio de Menéndez y Pelayo.

4. DECADENCIA DE LA DANZA EN ESPAÑA Y SU APOGEO EN EL NUEVO MUNDO

Hacia mediados del siglo XVII termina la borrachera de gloria en España. Los inmensos territorios conquistados en América no son «jardines con estatuas de oro», sino simples campos de cultivo. Expresiones como la danza de moros y cristianos inician una lenta decadencia en la Península.³¹

Por un lado, la realeza y sus cortes dejan de participar y empiezan a preferir las diversiones intramuros de los palacios. Los festejos suscitan menos entusiasmo: las cuadrillas ya no quieren vestirse de moros, la frecuencia de las fiestas se limita. Otros espectáculos (como los toros) y otras danzas y desfiles (como los de antorchas) cobran auge. El castillo (de los moros) que ardía al final de la representación se ha independizado y convertido (hasta hoy) en un espectáculo de fuegos artificiales. La danza se deja de representar en la Corte con el advenimiento de la dinastía Borbón, a comienzos del siglo XVIII, y queda relegada a las villas y pueblos donde se conserva hasta nuestros días. La danza se comienza a limitar a un desfile de figurantes o comparsas.³²

Otros son los aires que circulaban en la América española, conquistada por la última ola de españoles medievales o por los primeros hombres renacentistas, quienes llegaron con sed de oro, gloria y evangelio. Oro, porque eran los desplazados sociales arruinados e insatisfechos; cristianos viejos que, tras la partida de árabes y judíos (motor de la agricultura y el comercio) estaban arruinados. Gloria, por la búsqueda de la honra, el honor, la hombría, nociones íntimamente relacionadas con los siglos de guerra contra los árabes, las hazañas militares y nunca con el trabajo metódico y prolongado. Y evangelio, porque en la Cruzada de la Reconquista,

el español se convirtió en un fanático que veía herejes en todas partes, se llamaran estos árabes, judíos o indios.³³

Por otro lado están los indígenas. La expedición comandada por Hernán Cortés se inicia en México en 1519 y en 1532, Francisco Pizarro entra al Perú con su socio Diego de Almagro, por citar los dos casos más importantes. Los españoles fingen solicitar vasallaje a los indígenas, quienes por voluntad o por fuerza tuvieron que recibir al invasor y su cultura.³⁴

En el Perú, una vez que los conquistadores se convencen que el oro de América era una quimera, organizan a los indios en encomiendas, es decir, grupos de indios bajo la responsabilidad de un español encargado de velar por ellos y por su evangelización, a cambio de lo cual los indios podrían trabajar para él. Este sistema esclavista encubierto casi logra exterminar a toda la población, que de 2,7 millones en 1530 pasaron a ser 0,6 millones en 1630, en el territorio que fuera el imperio incaico.

Las autoridades españolas deciden entonces no matar a «la gallina de los huevos de oro» e implantan algunos elementos coincidentes de ambas culturas entre los aborígenes. Uno de ellos fue la danza de moros y cristianos. La danza, además de ser una manifestación pública de la presencia del grupo conquistador, que se consideraba todavía en medio de la Cruzada contra los herejes, encontró entre los indios un público entusiasta y encantado de participar.

Los indígenas, por su parte, habían tenido una vida ceremonial con una gran variedad de actos y festejos, baile y danza, cacería para la elite, teatro con ambientes naturalistas, poesía, procesiones y desfiles, y, por supuesto, los combates fingidos que se practicaban en toda América.

Los evangelizadores aprovecharon los puntos coincidentes entre ambas culturas para asentar la conquista. Optaron muy conscientemente por implantar tradiciones de tipo popular como nuestra danza, pero con mayor espectacularidad y participación, tal como los indígenas estaban acostumbrados.

De este modo, mientras que en España la danza perdía poco a poco su arraigo, en México y Lima crecía, al punto de que se inventaron festividades que no existían, como el Paseo del Pendón, en que se festejaba el triunfo de los conquistadores contra los indígenas. La danza de moros y cristianos era el plato fuerte de todas las festividades oficiales y religiosas, locales y cívicas americanas. Empieza la tradición en el siglo XVI, como ya dijimos. En los siglos XVII y XVIII se multiplican las fiestas por toda América hispánica, muchas veces a cargo únicamente de los indios. Recordemos cómo el arte popular empieza a estar en manos de indios y mestizos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, lo que produce expresiones artísticas mestizas muy ricas, como la pintura del Cuzco (Perú).

Nos cuenta el historiador peruano, Jiménez Borja, que no bien llegaron los españoles a lo que entonces era tierra peruana, apareció entre ellos el animado ir y venir de las danzas aborígenes. En quechua existe la palabra «taqui», que significa

‘cantar y bailar’. Muchos «taquis» llegan a ser verdaderas representaciones teatrales en que se alternaba baile, canto y batallas rituales.

Los «taquis» aparecen ya el 16 de noviembre de 1532 precediendo el anda del inca Atahualpa, para demostrar el poderío del «príncipe peruano». Ni aún en campaña contra algún pueblo enemigo prescindía el Inca de este gran aparato. Así lo describe Guamán Poma: «sale el Inga a pasear con sus lacayos y morriones y estandartes y trompetas y flautas y danzas y taquíes y lleva indios chunchos desnudos por gala y señorear y sale en sus andas [...]».³⁵

Los españoles estuvieron encantados de la vida cuando vieron la cantidad de danzas que tenían los indios y el gusto con el que las ejecutaban, por lo que, apenas llegadas las danzas aborígenes, las incorporaron al ceremonial cristiano. El escritor peruano Garcilaso de la Vega, que nació en 1539 (es decir, solo siete años después de la conquista), recuerda unas fiestas de su infancia en que se «sacaba doce docenas de indios de la misma manera que pintan a Hércules, cubiertos con el pellejo del león y la cabeza del indio metida en la cabeza del león. Yo los vi así en las fiestas del Santísimo Sacramento». Y dice también el Padre Cobo que, por los años 1551 a 1552, el Maestro de Capilla del Cuzco «compuso una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta del Santísimo Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los Incas. Salieron ocho muchachos mestizos de mis condiscípulos, vestidos como indios con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el Haylli de los Indios».³⁶

Los indios se quejaban porque en los viejos tiempos cada nación tenía sus propias danzas, cantares y vestuario. Con la llegada de los españoles se trastornó el orden del imperio y aparecen muchas danzas asimiladas al nuevo culto.

El Padre Acosta nos cuenta que, siguiendo las directivas del papa San Gregorio, se organizan fiestas y regocijos en honor a Dios y a los santos para mostrar el poder y la gloria de la Iglesia Católica. Así, cuando en 1610 llegó al Cuzco una gran noticia, la canonización de San Ignacio de Loyola, se hicieron grandes fiestas durante 25 días:

Tuvieron estas fiestas carácter de gran espectáculo pues lució de nuevo en la vieja ciudad un género de representación usado en tiempo de los emperadores. La historia de los reyes se guardaba en largos poemas de carácter heroico, compuestos por los amautas, que se cantaban en presencia de los príncipes durante el desarrollo de las grandes fiestas. Muchas de estas gestas se dramatizaban interviniendo cientos de figurantes. Refiere Santa Cruz que al regresar victorioso el príncipe Topa Inga Yupanqui, el rey Pachacútec lo salió a recibir y mandó, para hacer fiesta y júbilo, que 50,000 hombres de guerra fingiesen tomar la fortaleza del Cuzco ‘a manera de comedias’. Figuraron en este programa representaciones de las guerras que los reyes incas hubieron con los chancas, los canas, los de Quito, los de Chile, etc. [...] La dramatización de los hechos, se hacía de modo, tal que mimo, canto, música y danza tenían acción conjunta. [...] En el desarrollo del júbilo en honor de Loyola, el séptimo día de fiesta, el domingo tuvo lugar la fiesta de los Vizcaínos en la cual se representó una campaña habida contra los cañares: situaron en la plaza un castillo que traían, combatiéronlo haciendo sus escaramuzas.³⁷

Pero pronto los españoles se dieron cuenta de que estas danzas interpretadas por los indios, así como los vestidos, cantos e instrumentos estaban muy impregnados de idolatría. Dio la coincidencia de que la gran fiesta de Corpus Christi se conmemoraba más o menos por el mismo tiempo en que la del Inti Raymi o gran Pascua del Sol. El celo que los doctrineros pusieron en encontrar falsos ídolos y cultos comenzó a competir con el disimulo con que los naturales se empeñaron en ocultar sus fiestas y ceremonias antiguas. Guamán Poma señala que esto llegó al extremo de que los indígenas utilizaran entre otros la «sutileza» de «trastornar el Santoral a fin de que las fiestas cristianas coincidieran con las de su antigua ley».³⁸

La danza de moros y cristianos se comienza a gestar en el Perú. Empiezan a representarse las danzas habladas. La primera danza conocida durante la Colonia es la de los Doce Pares de Francia, en que se pone en escena a Carlomagno, quien quiso conquistar España con su sobrino Rolando. El rey oro Marsil, quien no se había rendido, ataca a los franceses por la retaguardia en la angostura de Roncesvalles. Rolando y sus pares se defienden «con denuedo» hasta que caen muertos por los árabes. Esta representación se celebraba en el valle de Lurín, actual provincia de Cañete, al sur de Lima.³⁹

Los versos de los largos parlamentos, recitados de manera engolada, no se comprenden porque el español está muy deteriorado. Sin embargo, Jiménez Borja recoge unos cuantos versos de la fiesta de Virú, en Trujillo:

Cuando estábamos en Francia
Peleando con los infieles
Lindo concierto de estrellas
En el cielo relumbraba.⁴⁰

La América española termina el siglo XVIII con una danza de moros y cristianos a cargo de los mestizos e indios. Así como en la Península, desde 1650, aproximadamente, no cuenta ya con la presencia del Virrey ni la más rancia aristocracia española colonial. Este grupo se encierra en sus propias diversiones, dejando a los mestizos y, sobre todo, a los indígenas festejar a su manera. La danza sigue siendo una de las principales diversiones públicas hasta finalizado el período colonial.⁴¹

5. LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS DURANTE EL ROMANTICISMO

Después de 1830, cuando el Romanticismo se comienza a imponer en España, la «intelligentsia» se interesó en la cultura popular de la Edad Media, porque evocaba el mundo caballeresco cristiano y el exótico pasado moro andaluz. Los escritores andaluces Serafín Estébanez Calderón, Juan Valera y Pedro Antonio de Alarcón, románticos y posrománticos, entre otros, iniciaron la labor de revisar el vestuario, organizar las comparsas y, sobre todo, fijar el texto de las representaciones de moros y cristianos que estaba muy alterado, en copias manuscritas incompletas,

con muchas faltas de ortografía que distorsionaban su contenido. Existe un interés generacional por los moros y cristianos. Hay quienes afirman que sin duda se trataba de las comedias de moros y cristianos escritas a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, y que no llegaron a imprimirse.⁴²

Por otra parte, durante el siglo XIX, a medida que España perdía sus posesiones, se mantenía muy aislada del resto de Europa, por lo cual se conservaron formas culturales populares propias. Una de estas formas es, nuevamente, nuestra danza de moros y cristianos.

La danza se sigue representando en las mismas zonas en las que tuvo más fuerza la lucha. Su argumento cambia, no obstante, según la zona donde se dramatiza, ya sea en el Levante, Andalucía o las zonas de Aragón o la ciudad de Toledo en España. Para su representación se escoge un día de fiesta, como el del santo patrón del poblado o el Corpus Christi. La danza es la carta de identidad de cada poblado, pues representa un supuesto episodio de sus antepasados en lucha contra los moros. Sin embargo, la danza tiende a desaparecer de las grandes ciudades y se mantiene vigente más bien en las pequeñas localidades.

Contamos con un testimonio muy original de una representación de moros y cristianos en el Perú, realizada algunos años después de la Independencia. El Perú consigue independizarse de los españoles entre 1821 y 1824, gracias a las campañas militares de los generales José de San Martín y Simón Bolívar. Flora Tristán, escritora francesa de ideas revolucionarias, nos cuenta en las *Peregrinaciones de una Paria*⁴³ que el 24 de septiembre de 1833 en la ciudad de Arequipa se celebró un misterio en la plaza de la Merced en honor a la Virgen de la Merced. Ella concurre por la noche con su prima doña Carmen y encuentra que los mejores sitios ya han sido ocupados desde la mañana por mujeres del pueblo. La gente se debatía por tener un rinconcito desde donde ver. Nunca había sido testigo de tal entusiasmo. Con la ayuda de los señores que las acompañaban, consiguieron montar en un hito y desde su «pedestal» lograron ver el magnífico cuadro que se ofrecía.

Habían elevado sobre la plaza de la iglesia una especie de teatro por medio de planchas colocadas sobre unos toneles; algunas decoraciones prestadas al teatro de la ciudad formaban el escenario que estaba ligeramente iluminado por cuatro o cinco faroles. Los rayos plateados de la luna suplían la tacañería de los empresarios y bajo el bello cielo arequipeño la luna resplandecía. Este Misterio, representado ante toda una muchedumbre, era algo nuevo para ella, hija del siglo XIX recién llegada de París.

En realidad, para ella el espectáculo era el público mismo, conformado por gente grosera vestida con harapos, sumamente ignorante cuya «superstición estúpida» la hacía pensar en la Edad Media. Eran caras blancas, negras o bronceadas que expresaban una ferocidad salvaje y un fanatismo exaltado. El Misterio se parecía a aquellas dramatizaciones que se realizaban delante de la Sala del Palacio de Justicia durante el siglo XIX y a las que Víctor Hugo nos hace asistir en su obra

Nuestra Señora de París. La autora no podía escuchar bien los diálogos que, como en todas las representaciones de moros y cristianos, se oyen medianamente. Gracias a algunas palabras cogidas al vuelo, a las explicaciones de algunos iniciados y a la pantomima de los actores, ella termina comprendiendo (como casi todos los que asisten a estas celebraciones) la idea general de la representación.

A continuación sintetizamos el relato que Flora Tristán hace de la representación.

Los cristianos van a combatir a turcos y sarracenos en tierra musulmana, para que conozcan la verdadera fe. Los musulmanes se defienden con aire de superioridad porque saben que son muy numerosos. Los cristianos, en cambio, solo combaten haciendo la señal de la cruz y, cuando ya están a punto de sucumbir, aparece la Virgen, dándole el brazo a San José y acompañada de una larga fila de bellísimas jovencitas vírgenes que descienden de los cielos. Esta aparición celeste revive el entusiasmo de los cristianos que se batan contra los musulmanes gritando: ¡Milagro!, ¡Milagro! Lo que ocurre, en verdad, es que los musulmanes quedan petrificados por la invasión de esta multitud de lindas muchachitas de todas las razas y colores, que llevan una aureola de papel amarillo en la cabeza y que se ponen junto a ellos. Los cristianos aprovechan esta oportunidad (de manera desleal, en opinión de Flora Tristán) y caen encima de los musulmanes quienes temiendo herir a las *hurís* o mujeres que vienen del paraíso se dejan vencer; el Sultán y el Emperador de los sarracenos se dejan despojar de las insignias de su poder. En este estado de derrota y adoptando un punto de vista práctico, los reyes musulmanes prefieren ser reyes cristianos que monarcas destronados, imploran la misericordia de la Señora Virgen y se hacen bautizar, así como a todos sus soldados. En resumen, según la autora, esta victoria se debe más a las compañeras de la Virgen que a los soldados de Jesucristo. En todo caso, la Virgen, que está encantada de esta conversión en masa, les hace muchas reverencias al Sultán y al Emperador, nombra al primero Patriarca de Constantinopla y al segundo Arcipreste de Mauritania, permitiéndoles conservar su poder temporal. El uno y el otro juran sobre el crucifijo que llevan en un plato de plata que pagarán anualmente los diezmos al clero católico y a sus vastos Estados, y los diezmos de San Pedro al Papa de Roma. Ante la señal dada por la Santa Virgen, el coro de las jovencitas entona himnos y cánticos a los cuales responden los soldados turcos, cristianos y sarracenos cantando estruendosamente. Acto seguido, todos los soldados cristianos y moros se ponen a zarandear a los judíos que se encontraban en gran número en el ejército musulmán y que estaban rebuscando los despojos dejados en la batalla por los cristianos (los judíos no querían convertirse al catolicismo). Los cristianos y los nuevos conversos les pegan, toman su dinero, se apoderan de sus vestidos dándoles harapos a cambio. Estas escenas burlescas son muy aplaudidas. Luego comienzan nuevamente los cánticos, quitan al Sultán y al Emperador sus vestimentas impías y la Virgen los viste, en gran ceremonia, con ropas sacerdotales que corresponden a su nueva dignidad.

Llega entonces Jesucristo, quien se coloca delante de su madre, acompañado por San Mateo y da su bendición a los dos ejércitos entremezclados. Hay una mesa alrededor de la cual se sientan, jerárquicamente, Jesucristo, la Santa Virgen, San José, San Mateo, los generales cristianos, el Emperador de los sarracenos y el Sultán. Hay trece cubiertos, y un judío para aprovechar de la cena, se desliza furtivamente a la plaza número trece que estaba libre. Jesús ha partido el pan y pasa la copa a los convidados, hasta que se da cuenta del engaño. Inmediatamente saca al judío de su lugar y sus soldados lo llevan para ahorcarlo (o por lo menos su efigie). Mientras tanto sigue la comida y esta vez la atención es cautivada por la acción de Jesucristo que ejecuta el milagro de las Bodas de Canaán, cambiando el agua por vino de las Canarias (en verdad, un negrito escondido bajo la mesa, sustituye muy hábilmente el recipiente de agua por uno lleno de vino). Las vírgenes siguen cantando durante la comida. El pueblo estaba muy emocionado: aplaudía, brincaba de gozo y gritaba ¡Viva Jesucristo! ¡Viva la Santa Virgen! ¡Viva Nuestro Señor San José! ¡Viva nuestra Señoría el Papa! ¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!

Y de esta forma termina esta «farsa» cuya trama nos ha narrado Flora Tristán.

Según la autora, estos medios de evangelización mantienen a los pueblos de América del Sur en sus prejuicios. El clero habrá ayudado en la Guerra de la Independencia del Perú, pero no solamente no quiere perder su poder, sino que quiere, más bien, conservarlo por mucho tiempo todavía.

La prima doña Carmen (que no pertenece al populacho), cuya pasión por los espectáculos de toda naturaleza es grande, podría haber ido a ver esa misma noche la Crucifixión de Jesucristo, representación que se da en Semana Santa, los danzantes de cuerda, o las peleas de gallos (todos ellos espectáculos populares). La prima había gozado tanto como esa multitud a la que criticaba ferozmente. Los franceses, que estaban también ahí presentes, se contentaron con burlarse de todo el mundo. En cambio, Flora Tristán, nuestra autora, vuelve entristecida y contrariada de este espectáculo, porque ella, quien siempre se había interesado por el bienestar de los pueblos, comprobaba el embrutecimiento de esta sociedad. Si los gobernantes hubieran querido una verdadera república, habrían inculcado las virtudes cívicas hasta las últimas clases sociales, en lugar de mantener estas supersticiones. Y así sigue ella murmurándose a sí misma y lamentando el estado de la sociedad peruana. Lo que muestra que el racionalismo del Siglo de las Luces no comprendió las expresiones populares.

6. LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS EN LA ESPAÑA DE NUESTROS DÍAS

En los últimos años, la gran afluencia de turistas a España ha vuelto a popularizar la danza de moros y cristianos, declarada fiesta del patrimonio nacional. Se la empieza a promocionar, y es la fiesta de Alcoy en el Levante, la más famosa (nosotros

podríamos calificarla como un pequeño Carnaval de Río por las comparsas tan suntuosas que desfilan).⁴⁴

Pueblos pobres como los de la Alpujarra granadina, que la dramatizaban desde siempre, también la siguen representando con toda modestia y pobreza, pero con el mismo entusiasmo.

Una repercusión de la promoción de la fiesta es que en algunos poblados donde había dejado de celebrarse o donde no se la celebraba, la danza ha comenzado a festejarse. Es el caso de las localidades de Elche y Novelda.

7. LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL PERÚ ACTUAL

7.1. Huamantanga, Comunidad de Anduy (Canta, Lima)

Cuando empezamos nuestra investigación, la obra teatral que suscitó nuestro interés fue *El Cerco de Roma*, que representa la comunidad de Anduy de la localidad de Huamantanga todos los años pares (es decir, los años 1980, 1982, 1984, 1986, etcétera). Si bien no asistimos a la fiesta, durante nuestro trabajo de campo pudimos conseguir cierta información y fragmentos del texto que presentamos a continuación.⁴⁵

Esta Danza de Moros y Cristianos se dramatiza de manera similar a la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario*, como ya hemos visto.

Intervienen los siguientes personajes:

Moros	Cristianos
Valeriana	
Rey Deciderio	Rey Carlomagno
Rey Embajador	Rey Bernardo
Primer Moro	Iniguarista
Segundo Moro Serlin	Roldan
Tercer Moro Soliman	Reinaldo
Portero Moro	San Pedro
Las Pallas	Cardenal

Marcela Olivas describe el argumento de la obra que ella viera el año de 1996:⁴⁶

Una vez en el sitio, se ubican moros y cristianos a lados opuestos de la extensa planicie y en la parte central y de fondo, se ubica el pequeño altar de dos niveles. En la parte alta se ubica San Pedro y en la parte inferior, se ubica la reina Valeriana. El desarrollo de la obra consiste en diálogos por parte de cada bando, los que refieren a planes de acción para atacar al enemigo. Luego de ellos, se produce la lucha, que consiste en hacer perder la espada al contrincante, o quebrarla. Cuantas más espadas se quiebren, es mayor el augurio para buenos tiempos.

He aquí algunos fragmentos de *El Cerco de Roma* que dicen de la importancia de sus orígenes:

Canto Moro

Vamos turcos toletanos
que hoy la gran monica
para el campo de cristianos
a rreducirlos en Ceniza.

Sovervios muros de Roma
arrinados y desechos
al pasar por allos cumbres
que tocais con la puerta del cielo
O famosos antiteatros
solemnisados del tiempo.

* * * * *

¡O no soy quien Cisolia
soy de aman te pecho
no conosco Dios Alguno
mi Dios propio es mi rremedio

y para que me conocais
me llaman el rrey Deciderio

* * * * *

Canto Moro

atado en la palma está
el rromagno cardenal
delen socorro a los rreyes
que ya va a esperar

Responden todos los actores Cristianos

Viva Francia y su manosca
Y a la marina llegar por punto
a la barca

* * * * *

(Este es otro pasaje en que Valeriana y Deciderio conversan.
Él le confiesa su amor y ella le pide que suelte a Cardenal.)
Canto Cristiano:

Varbara necia canalla
falta del ley atencion
no te conste por ventura
que es fuerte el braso español

Valeriana:

Que precio por el me pides

Deciderio:

no los caballos del mar
ni las montañas te alivia
Esa hercoles llega a cortar
hizo un precio moderado
que para mí es su vivir

Valeriana

pide y seras otorgado

Deciderio

Un rayo de ese sol vivo
mas manso y menos airado
mas que tu libertad
si a la imaginación atrae
querer no es gran bajesa
oborrecer cualidades bien
Yo aficionado y tierno
Yo tan rrendido humano
cóbrase el amor en bano
que en ti es mortal eterno
dies mil dolares de oro
pido por su rescate

Valeriana da una trompada y enseguida se va

dárelas?

Al final de la obra los pares se animan a ir a pelear para defender Roma (Roldan, Iniguarista y Reynaldo) y dice Reynaldo al final:

Es tan grande mi idalgida
que ago yo la sangre mia
y aunque me habeis mormurado
Inbicto rey Carlomagno
por Dios todos te pedimos
que nos hechas presto
el agua del santo Bautismo

Los moros van arrodillarse ante el rey
Canto Cristiano

que gusto que tenemos
de verles de bautizar
ceremos tus padrinos
cesa cesa de llorar

Bernardo

Asi en el nombre del padre
como en el nombre del hijo
y del espirito Santo
Miguel yo te Bautizo

Iniguarista

Como famoso Bernardo
nada de este triunfo alcanzas
que hoy Carlo y Leoncio
entran triunfando a Roma
sus cabezas coronadas
de mitos laureles
que de los antiguos compiones
fueron gloria los pasados

Bernardo

O famoso Iniguarista
 nada de estas alavanzas
 aguardan en balasos
 a francia España en el mundo
 mientras Carlo y Leoncio
 entran en Roma triunfando
 un rey moro enterremos
 y están con triunfo del alma
 levanta la noble cabeza
 coronada de victoria
 pues si el cielo le diste
 ¿no es de menos dar la tierra ?

Fin

Despedida

aqui estamos todos
 tus devotos esperan ya tu bendición
 A Dios A Dios
 Virgencita del Rosario

Nuestro redentor
 si nos presta la vida
 hasta el año somos oída

Maicillo

Y para mayor aplauso
 de este festivo día
 gosemos por conclusión
 cantando mil alegrías

Desde lejos soy venido
 como la luna
 para selebrar a la virgen
 el 7 de octubre del santo Rosario

Celebrando los tres días
de octubre con la
devoción que
hemos tenido

Sigue la ceremonia del Bautismo y culmina la fiesta con la paz y la alegría recobradas.

Esta presentación parcial de la danza de moros y cristianos es todo lo que hemos podido recobrar desde que supimos de la fiesta. En 1980 fuimos a Huamantanga, pero *El Cerco de Roma* no se pudo representar por falta de medios. En 1981, el propietario del manuscrito nos dio permiso para copiarlo parcialmente. Como se puede observar, necesitaríamos tener el texto en su integridad para poderlo interpretar, porque con la repetición del texto de generación en generación, las palabras han ido cambiando de significado.

Cuenta Ricardo Palma que, según la crónica de Córdoba y Urrutia (cf. Anexo 2), fueron los padres mercedarios quienes evangelizaron Huamantanga hacia finales del siglo XVI. Es posible pensar entonces que fueron ellos mismos quienes trajeron las danzas de moros y cristianos en que Carlomagno y Garcilazo son los protagonistas con el propósito de dar al pueblo un espectáculo de masas que entretuviera y adoctrinara a los indígenas.

7.2. Pampacocha (Canta, Lima)

Comunidad vecina de Huamantanga, ubicada en los cerros de enfrente, o sea, en la margen derecha del río Chillón, a 3.358 metros de altura, entre los cerros Anaika y Cullpe. Este pueblo pertenece al distrito de Santa Rosa de Quives, de la provincia de Canta (departamento de Lima). Según el Censo de 1960, tenía 316 habitantes y 93 personas emigradas a Lima.

La antropóloga María Angélica Ruiz estudia esta fiesta a partir de 1965. En 1968 publica su tesis de bachiller en la Pontificia Universidad Católica del Perú.⁴⁷ La representación se realiza todos los años el 14 de septiembre en honor del Señor del Auxilio. La obra se titula la «invención» o *La Historia de Carlomagno*. He aquí un resumen del argumento a partir de la presentación que hace la autora:

Hacia las doce del día 14 de setiembre, el almirante Balán da la orden de ponerse en marcha, con todo su séquito van en busca de Fierabrás, a quien encuentran en el patio de su casa, caracoleando con su caballo. Incorporada la figura del gigante Fierabrás, el grupo se dirige hacia la plaza acompañado por el canto de las pallas que dicen:

Por adelante la calle
 por esa calle derecho
 entre medio de esa calle
 hay un pagano que viene

A las dos de la tarde irrumpe en la plaza «por el lado del campamento moro» Fierabrás, quien da una vuelta en su fogoso caballo simulando una larga correría y se apea a descansar al pie del monte, y provoca al Emperador Carlomagno a que pelee con él; Oliveros sorprende a Fierabrás hablando de este modo, y se hace pasar por su escudero, de nombre Guarín, y a su vez lo provoca e invita a pelear con él. Fierabrás ve que Guarín (que es en realidad Oliveros) tiene el cuerpo llagado y le indica que en el arzón de la silla de su caballo hay un bálsamo mágico, ganado en Jerusalén, que cura milagrosamente las heridas. Oliveros se niega a probar el brebaje y lo incita a que pelee: ¡Levántate, pagano! Fierabrás se levanta convencido de que, al ver su tamaño, su contrincante se amedrentará. Como no consigue espantarlo, le pide que lo ayude a armar y, entretanto, solicita noticias de Oliveros y Roldán, los dos famosos Pares de Francia. Fierabrás se coloca sus espadas Baptisto y Grabán. Oliveros tiene las suyas Altaclara y Flamberge.

Una vez armado Fierabrás, se encomienda a sus dioses, toma la lanza en su mano y de un ligero salto, monta en su caballo.

Ambos se preparan para medir fuerzas y asumen posiciones propias de una «justa medieval», se alejan unos doce metros, enfrentan sus caballos y miden sus fuerzas. Ambos enristran las lanzas, galopan al encuentro golpeándose duramente y regresan a sus respectivos lugares. Vuelven a repetir el encuentro dos y tres veces, hasta que Fierabrás quiebra la lanza de Oliveros, quien ya se ha identificado como tal, y comienza a combatir con espadas. Mantienen las mismas posiciones del comienzo de la batalla y periódicamente se acercan a luchar. Cada vez que galopan al encuentro, los sonos marciales de la banda de música los acompañan y la participación del pueblo es intensa: aprueban, aplauden, protestan si no se combate siguiendo la costumbre, ambos son hábiles en el manejo de las armas y en el dominio del caballo. El combate se intensifica y Fierabrás da un fuerte golpe a su contrincante: como le ve demudado por el dolor, vuelve a ofrecerle el bálsamo: «—No quiero, Fierabrás, vencerte por virtud del bálsamo, sino con espada cortante y con buenas armas muy lucidas, como caballero».

Estas actitudes de reciedumbre son muy aplaudidas por los espectadores. Entretanto, Fierabrás y Oliveros se hieren cruelmente, abollan sus lanzas, rompen bridas y estribos de sus monturas e intentan convertirse mutuamente a sus religiones.

Las pallas irrumpen con su canto acompañadas por arpa y violín:

Fierabrás de Alejandría
 Procúrate defender

Con esa tola ensangrentada
 Con esa tola ensangrentada

Jillahuayayahuaya
 Jillahuayayahuaya

Fierabrás y Oliveros siguen en dura batalla hasta que Oliveros recibe un fuerte golpe en el pecho, quien en lastimosos versos implora la ayuda de Carlomagno, de Roldán, de los Pares de Francia y del «justo y misericordioso Dios».

Entonces, Oliveros accede a tomar el bálsamo mágico, él que cura inmediatamente sus heridas. Luego rompe la botella que contiene la pócima y la arroja al río ante el asombro y las recriminaciones de Fierabrás. Repuesto totalmente vuelven a la lucha, ahora a pie, y Oliveros hiere de muerte al gigante Fierabrás. Este pide convertirse al cristianismo, solicitando bautismo urgente. Oliveros lo carga en su caballo y lo lleva al campamento cristiano, desde donde Carlomagno ha seguido su triunfo. Entretanto, algunos Pares de Francia que venían en su auxilio, tienen que hacer frente a los turcos en el puente de Mantible, quienes los toman prisioneros y los llevan al campamento moro del almirante Balán. Enterado de lo acontecido a su hijo, Balán domina su arrebato y, en vez de matarlos, los pone bajo la custodia de Brutamonte, el carcelero, para ofrecerlos a cambio de Fierabrás.

Guy de Borgoña, Geraldo de Nondier y Ricarte de Normandía se encuentran entre los prisioneros. Al caer la noche, la dama Floripes, famosa por su hermosura, se acerca a Brutamonte y le exige las llaves de la prisión. Entra a conocer a los Pares de Francia, de cuyas hazañas tanto oyerá hablar. Les lleva alimentos. Floripes queda enamorada de Guy de Borgoña y decide ayudar a los cristianos a escapar. Comete doble traición porque burla las órdenes de su padre y abjura de su religión. Al amanecer, abandona el campamento con los Pares de Francia.

Después de larga jornada, se encuentran con el séquito de Carlomagno, quien bendice a Floripes por haber salvado a sus Pares. El cura Turpín la bautiza y consagra su matrimonio con Guy de Borgoña. Luego empiezan los actores, autoridades, y, por último, el pueblo en general a bailar el Maicillo, danza que festeja el triunfo del cristianismo sobre el paganismo.

Nótese cómo se da el episodio de la osadía de Oliveros para enfrentarse al gigante Fierabrás, quien hasta lo invita a ayudarlo a armarse. Este episodio se repite en *La Relación del Ave María* de Huamantanga.

7.3. San Lucas de Colán (Paita, Piura)

Otra Danza de Moros y Cristianos se festeja en el pueblo de San Lucas de Colán, de la provincia de Paita, en el departamento de Piura, los días 24, 25, 26 y 27 de

octubre de cada año en honor de la Virgen de las Mercedes. El tercer día por la tarde tiene lugar la representación, según testimonio de Rogger Ravines.⁴⁸

En la obra aparecen los siguientes personajes:

Moros	Cristianos
Barba Roja, Rey Moro (Primer Capitán de Nizama)	Bernardo del Carpio, Emperador Cristiano (Primer Capitán de Colán)
Mustafá, Rey Moro (Primer Capitán de Camacho)	Segismundo, Emperador Cristiano (Primer Capitán de Huaura)
Solimán, Embajador (Segundo Capitán de Nizama)	Segismundo II, Embajador (Segundo Capitán de Colán)
Sortibrán, Embajador (Segundo Capitán de Camacho)	Regner, Embajador (Segundo Capitán de Huaura)
	Arzobispo

Cuarenta a sesenta personajes secundarios o «compañeros» conforman la tropa de los cuatro capitanes.

Cuenta el autor del artículo el argumento de la obra:

La batalla se inicia cuando Barba Roja envía a Solimán a la tienda de Bernardo del Carpio. Entonces los capitanes moros y cristianos se encaminan hacia el centro de la plaza iniciándose pequeños diálogos entre Bernardo del Carpio y Barba Roja, Segismundo y Mustafá. Se produce un choque cuerpo a cuerpo entre los cuatro capitanes, quedando derrotados los moros. La lucha se generaliza entre las cuatro caballerías.

Derrotados, los moros se rinden. Barba Roja y Mustafá piden ser bautizados, siguiéndoles su tropa. En el Bautizo, Bernardo del Carpio, padrino de Barba Roja, le impone el nombre de José Mercedes, mientras que Mustafá, ahijado de Segismundo, recibe el de Manuel del Sacramento. [...]

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

Como se observa, algunos personajes (Solimán, Bernardo y Arzobispo) son similares a los de *El Cerco de Roma*.

Asimismo, vemos representadas en la pieza cuatro localidades con sus ejércitos: Nizama, Colán, Camacho y Huaura. El autor de la investigación incluye el texto de la obra y describe la dramatización con gran realismo.

7.4. Virú (Trujillo, La Libertad)

En la ciudad de Virú, situada a 40 km al sur de Trujillo, cada año se celebra una gran fiesta entre el 10 y el 15 de diciembre como manifestación de la devoción a la Virgen de los Dolores o de los Siete Puñales, y del Señor Crucificado. Nosotros asistimos a la de 1981.⁴⁹

En 1981, cuando asistimos a la fiesta, los virureños nos informaron que no dramatizaban más la danza de moros y cristianos: hacía unos quince años que la persona encargada de la obra había muerto. Esto nos impidió saber cómo había cambiado la obra colonial de la que hablaba Jiménez Borja en el apartado anterior. Sin embargo, el 14 de diciembre desfilaron las siguientes comparsas:

La banda de los Incaicos (vestidos de cuzqueños);

La banda de los Apaches (vestidos como Pieles Rojas americanos);

La banda de los Diablos Rojos (que cuenta con diablos, diablitos y diablasas, todos vestidos con vistosos trajes rojos);

La banda de los Diablos Azules (con vestimenta similar a la de los Diablos Rojos, pero en azul, y a quienes los rojos acusan de ser apócrifos);

La banda de los Gitanos (hombres y mujeres vestidos de gitanos); y, por último,

La banda de David y Goliat, que es la que más nos interesa porque está relacionada con *El Ave María del Rosario* de Huamantanga por la leyenda de David y Goliat. Los virureños afirman que los dos personajes provienen de su antigua celebración de *Carlomagno y los Doce Pares de Francia*.

Sus personajes son los siguientes:

Moros

Cristianos

Efraús

Hernán

Carlomagno (o el Rey)

Un Angelito

Goliat

David

Un Oso

Un Elefante

Soldados

Las comparsas desfilaron una detrás de la otra. Cada una de ellas contaba con unas veinte personas disfrazadas y enmascaradas con prolijidad, realismo y expresividad muy lograda.

El desfile de comparsas es similar al de las grandes representaciones, como la de Alcoy en el Levante de España. Se trata de un vestigio de las grandes fiestas de moros y cristianos de la Colonia.

7.5. Décimas de Moros y Cristianos en Cañete (Cañete, Lima)

En su libro sobre *La Décima en el Perú*, Nicomedes Santa Cruz se asombra de la existencia de décimas sobre este tema, porque estas glosas exigen una cultura que pareciera estar fuera del alcance de nuestros poetas populares. Cita las décimas que Jorge Matos Mar y Jorge Carbajal recogen de *Erasmus, Yanacón del valle de Chancay*.⁵⁰

Salió de puente Mantible
 Godofredo y su escudero
 Viendo muerto al rey Clavero
 Pegó de gritos terribles;
 Como el paso era imposible
 Lo echó a buscar todo el día,
 Ahi vino una gran compañía
 Relumbrando sus aceros,
 Persiguiendo al caballero
Cuando salió de Turquía.

Carlomagno afligido
 Estuvo por sus caballeros,
 Y Pregner por Olivero
 Estuvo muy confundido.
 El cristiano aparecido
 Le dijo al Emperador:
 «Estas noticias, señor,
 De que los turcos son tantos»
 Guidado por un siervo blanco
Traspasó el Trafalgar.

El iniciador de esta representación fue Guillermo Solano, un negro de Cañete, quien viaja y se instala en Huaral, en el pueblo de Caqui, y contaba que en su tierra se representaban moros y cristianos. Apoyado por Pedro Recavarren, el patrón de la hacienda, «Solano trajo de Cañete un cuaderno grande, con pasta de cuero en donde estaban las canciones de la *Danza de moros y cristianos*», hacia el año 1922. Si relacionamos lo que hemos contado sobre las fiestas de la Colonia en el valle de Lurín con la celebración que acabamos de describir en el valle de Cañete, podemos deducir que hay una continuidad en la dramatización de la danza de moros y cristianos en la zona.

Los personajes eran los siguientes:

Moros

Rey Moro, Almanzor
Embajador, Solimán
Embajador
Dos Porteros
Tres Guerreros

Cristianos

Rey Cristiano
Embajador, Conde de Saldaña
Embajador
Dos Centinelas
Tres Vasallos

La Princesa Jimena

El argumento cuenta, según Matos Mar y Carbajal, que en el campo cristiano había una cruz que el Rey moro quería conquistar para dominar a los cristianos. El Rey cristiano dice que no perderá la cruz y así batallan hasta que vence el rey cristiano y bautizan al rey moro delante de la cruz.

Un guitarrista acompañaba a los dos bandos y cantaban a todo pecho; una costurera venía de Lima y confeccionaba disfraces con lentejuelas y bordados. Con dos meses de anterioridad se ensayaba versos impronunciables e ininteligibles que decían lo contrario a la triste realidad de los peones de la hacienda:

Quisiera desengañarme
Con el mentado Olivero,
Con el príncipe Escudero
y con el tal Duque Nayme.

El día 16 de julio se representaba en la cancha de fútbol esta comedia de moros y cristianos, con la entusiasta participación de un grupo de muchachos entre 18 y 20 años con buena voz y cierto talento histriónico.

8. CONCLUSIONES

Todo lo que hemos expuesto prueba fehacientemente que en el Perú de hoy todavía se dramatizan danzas de moros y cristianos. No debemos asombrarnos por la riqueza de nuestra sabiduría popular que ha sabido preservar, recreando durante siglos la herencia de los primeros doctrineros españoles. He aquí la gran pregunta: ¿por qué una obra de teatro traída por los españoles durante la Colonia con el propósito de evangelizar ha sobrevivido hasta nuestros días, en un pueblo lejano como Huamantanga?

Existen varias respuestas. Una primera sería la que dan los estudiosos del hombre andino: sostienen que durante la Colonia los indios representaron las danzas de moros y cristianos, porque encontraron que constituían una forma de expre-

sión que ellos conocían desde tiempos de incanato, donde tenían una vida rica en ceremonias. Una segunda respuesta es que los indios durante la Colonia y los campesinos en la actualidad, al estar sometidos a un sistema político y económico que los oprime y explota, encuentran en estas batallas rituales una forma de resistencia para protestar por su situación de vencidos.⁵¹

La última respuesta es la hipótesis de algunos historiadores que asimilan la danza de moros y cristianos a un rito en que se representaría una utopía. Al dramatizarse la batalla entre cristianos y moros se estaría expresando, en realidad, un sentimiento muy fuerte que habita en el campesino indio: al cabo de una sangrienta guerra, en la que él es vencedor y vencido, necesita concebir un desenlace feliz. El proceso de mestizaje entre indios y españoles (que comienza desde la llegada misma de los conquistadores, y cuya prueba es el otro Garcilaso, es decir, el Inca Garcilaso de la Vega) está representado en la reconciliación entre los dos pueblos en el Maicillo, danza final de nuestra fiesta de la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario* en la que bailan juntos cristianos y moros, intercambiando sombreros y tocados, acompañados por las Pallas y la Virgen María, como una representación de la utopía.⁵²

9. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Capmany, Aurelio. «El Baile y la Danza». En F. Carreras Candi (dir.), *Folklore y costumbres de España*, 2 vols., Barcelona: Alberto Martín, 1924, t. II, p. 384, citado en Warman, Arturo. *La Danza de Moros y Cristianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985, p. 15.
2. Muñoz Renedo, Carmen. *La Representación de «Moros y Cristianos» de Zújar. Cautiverio y rescate de Nuestra Señora de la Cabeza de Zújar*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1972, p. 11.
3. Aubrun, Charles. «La Chronique de Miguel Lucas de Iranzo, I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne». *Bulletin Hispanique*, vol. XLIV, 1935, pp. 40-60. París.
4. Lázaro Carreter, Fernando. *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia, 1984, p. 10.
5. *Colección de Cánones de la Iglesia Española*, 1859, citado en Caro Baroja, Julio. *El estío festivo*. Madrid: Taurus, 1984, pp. 106-107.
6. Alfonso el Sabio. *Partida I, ley 34, tit. VI*, citado en Lázaro Carreter, Fernando. *Op. cit.*, p. 37.
7. *Diccionario de la lengua castellana*, t. II, 1729, p. 128b, citado en Caro Baroja, Julio. *Op. cit.*, p. 226.
8. Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*.... Edición de Martín de Riquer, p. 219b, citado en Caro Baroja, Julio. *Op. cit.*, p. 226.

9. Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Memoria para el arreglo de la noticia de espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Biblioteca de Autores Españoles t. LXVI, Madrid: Rivadeneyra, 1858, pp. 482-483.
10. Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana*. Madrid: Turner, 1977, p. 442b.
11. *Diccionario de la lengua española*, 1737, p. 99b, citado en Caro Baroja, Julio. *Op. cit.*, p. 111.
12. Alarco, Rosa. *Los Negritos de Huánuco*. Lima: Instituto Riva-Agüero, 1989. p. 61; Lázaro Carreter, Fernando. *Op. cit.*, p. 42.
13. Vilar, Pierre. *Histoire de l'Espagne*. París: PUF, 1986, pp. 9 y ss.
14. Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, vol. II. París: Armand Colin, 1985, pp. 11-19; 200-212.
15. Caro Baroja, Julio. *Los Moriscos del Reino de Granada*. Madrid: Ediciones Istmo, 1976, pp. 169-170.
16. *Ibidem*, p. 57.
17. Cardillac, Luis. *Moriscos y Cristianos: un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 85.
18. Braudel, Ferdinand. *Op. cit.*, pp. 200-212.
19. *Primera Crónica General de España*, edición de Menéndez y Pelayo, citado en Ricard, Robert. «Les fêtes des Moros y Cristianos au Mexique». *Journal de la société des americanistes*, t. 24, fasc. 1, 1932, p. 73.
20. Pérez de Hita, Ginés. *Las Guerras Civiles de Granada*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. III. Madrid: Rivadeneyra, 1944.
21. Warman, Arturo. *Op. cit.*, pp. 16-18.
22. *Ibidem*, pp. 22-23.
23. *Ibidem*, p. 18.
24. *Ibidem*, p. 20.
25. *Ibidem*, p. 26.
26. Alenda y Mira, Jenaro. *Fiestas y Solemnidades*. Madrid: (s.e.), 1902, pp 89-91, citado en Warman, Arturo. *Op. cit.*, p. 32.
27. *Ibidem*.
28. Muñoz Renedo, Carmen. *Op. cit.*, p. 13.
29. Carrasco, María Soledad. «La fête des maures et des chrétiens en Espagne: Histoire, Religion et Théâtre». *Cultures*, vol. III, n.º 1, 1976, p. 102. París.
30. Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote*. II Parte, cap. XXVI.
31. Warman, Arturo. *Op. cit.*, pp. 37-38.
32. *Ibidem*, pp. 39-42.
33. Carrasco, María Soledad. *Op. cit.*, p. 104.
34. Warman, Arturo. *Op. cit.*, pp. 55 y ss.
35. Jiménez Borja, Arturo. «Coreografía Colonial (1)». *Mar del Sur*, año II, n.º7, septiembre-octubre, 1949, 31-32. Lima.

36. *Ibidem*, p. 33.
37. *Ibidem*, pp. 34-37.
38. *Ibidem*, p. 36.
39. Jiménez Borja, Arturo, «Coreografía Colonial (2)». *Mar del Sur*, año II, n.º 8, noviembre-diciembre, 1949, pp. 16-18. Lima.
40. *Ibidem*.
41. Warman, Arturo. *Op. cit.*, p. 100.
42. Muñoz Renedo, Carmen. *Op. cit.*, p. 19.
43. Tristán, Flora. *Pérégrinations d'une paria*. París: Indigo-Côté Femmes, 1999, pp. 175-177 (traducción nuestra).
44. Notas de nuestros viajes en 1982 y 1996.
45. Notas de nuestros viajes de 1979 a 1981.
46. Notas del viaje de Marcela Olivas a Huamantanga en 1996.
47. Ruiz, María Angélica. «Carlomagno y los Doce Pares de Francia en la Comunidad Pampacocha Yaso». Tesis de bachillerato en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1978.
48. Ravines, Rogger. «Moros y Cristianos en Colán». *Boletín de Lima*, n.º 56, marzo de 1988, pp. 41-52.
49. Notas de nuestro viaje a Virú en diciembre de 1981.
50. Santa Cruz, Nicomedes. *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982, pp. 72-75. (Cita a Matos Mar, Jorge y Jorge H. Carbajal, *Erasmus, Yanacón del valle de Chancay*, pp. 49-58.)
51. Wachtel, Nathan. *La vision de vaincus: Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole*. París: Gallimard, 1971.
52. Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1986, pp. 71-72.

CAPÍTULO 9

EL FUTURO ATLAS FOLCLÓRICO DEL PERÚ

Mi propósito con la presente obra es abrir un derrotero para estudiar la fiesta de moros y cristianos y, si fuera posible, registrarla para conservar y proteger este riquísimo patrimonio inmaterial de la cultura peruana. Existía entre nosotros la costumbre de ir a «huaquear», animados muchos por la curiosidad sobre nuestro pasado. Ahora que esta actividad ha sido proscrita por ley a fin de evitar la destrucción de nuestro patrimonio material, invitamos a nuestros compatriotas a asistir a las fiestas de nuestros pueblos, donde se mantienen vivas tradiciones como la del *Ave María del Rosario* de Huamantanga. De este modo vamos a promoverla y evitar que desaparezca, contribuyendo con personas valientes como el señor Eusebio Oropeza, su familia, los habitantes del barrio de Shihual y de la Villa de Huamantanga que, a pesar de la crisis por la que atraviesa nuestro país, no han desmayado en sus esfuerzos y sacrificios para celebrar la fiesta de la Virgen del Rosario con la representación de la *Relación de la Historia del... Ave María del Rosario*.

El proyecto del *Atlas Folclórico del Perú* es muy importante. Debe conciliarse con el *Atlas Lingüístico*, puesto que trazando las zonas dialectales del español en el Perú podrá levantarse el mapa de las zonas en que se representa la fiesta de moros y cristianos. Una vez que este proyecto cobre realidad, dispondremos de una base de datos que nos suministre los lugares donde se representan esta y otras fiestas, tales como el baile del último inca, la crucifixión de Jesucristo, etcétera.

Con el tiempo se encontrarán más romances, obras de teatro, versos, oraciones y otros elementos provenientes de la tradición del Romancero en nuestra danza de moros y cristianos. Igualmente, se podrá estudiar el área de su expansión y la de las otras fiestas de moros y cristianos en el Perú. También se podrá saber si los motivos de algunas representaciones se hallan en las de localidades vecinas o lejanas, y si se puede construir una cadena de motivos que se dé en varias danzas de moros y cristianos. Por último, se podrá saber si hay alguna relación entre *La danza del Inca* y los *moros y cristianos* y, como diría don Ramón Menéndez Pidal, si se han «contaminado» entre ellas. Los estudios teóricos sobre el romance realizados por

este investigador han sido la base de nuestro estudio, junto con los estudios sobre el teatro español de María Soledad Carrasco.

El hecho de que el texto haya sido repetido por varias generaciones de transmisores o actores de manera completamente libre, la ausencia de signos de puntuación, de separación de escenas y actos, y, por último, hasta las faltas de ortografía que han llevado a cambiar las palabras como lo vemos tantas veces en el texto, nos lleva a afirmar que estamos ante una obra abierta por excelencia. Mientras que la Relación de la Historia del... *Ave María del Rosario* o *Garcilazo* se siga representando, será un texto inacabado, abierto a la invención del poeta popular.

EPÍLOGO

La Villa de Huamantanga fue fundada y adoctrinada en la segunda mitad del siglo XVI. En 1600 se construye un suntuoso templo al Todopoderoso Señor de Huamantanga, famoso por sus milagros. La fortuna sonríe al pueblo que se vuelve muy conocido por sus crucecitas de madera de huarango y sus papas que eran las favoritas en la Ciudad de los Reyes, según nos cuenta para evitar el olvido, don Ricardo Palma.

En el siglo XIX empieza la decadencia de nuestra villa: en 1821 fue saqueada por los españoles, en 1870 el templo fue destruido por un incendio ocasionado por un descuido; cuando ocurre la guerra con Chile fue despojada de sus últimas riquezas que fueron donadas para comprar armas que nunca se vieron. El patrimonio material de Huamantanga fue, pues, considerablemente disminuido.

Pero la devoción al Todopoderoso Señor de Huamantanga y a los santos patronos (la Virgen del Rosario, San Francisco y San Miguel) quedó intacta, así como la representación de la *Relación de la Historia... del Ave María del Rosario* y de *El Cerco de Roma*. No pudieron destruir su patrimonio inmaterial, única riqueza verdadera salvaguardada para la humanidad.

Anexo 1

LA TRADICIÓN DEL SEÑOR DE HUAMANTANGA*

Entre los años 1580 y 1590, los vecinos de Huamantanga, que habían sido evangelizados por los conquistadores españoles, comisionaron a dos comuneros para que, trasladándose a Lima, contrataran los servicios de un albañil, un escultor y un carpintero. Habían construido una modesta capilla en el lugar que hoy llaman «Plaza vieja» y necesitaban un artífice para que les hiciera un crucifijo tal como les habían insinuado los padres mercedarios. Ese crucifijo debía ser colocado en la iglesia.

Los huamantanguinos no ofrecieron resistencia al nuevo credo, que predicaba fray Juan Bautista del Santísimo Sacramento, doctrinario de la región.

Y los comisionados, cumpliendo el mandato, se dirigieron por camino largo y escabroso hacia la Ciudad de los Reyes. La religión de los conquistadores imponía sacrificios y era necesario afrontarlos para satisfacer las necesidades del espíritu.

Llegaron al portachuelo de Puruchuco y, avanzando un kilómetro más allá, advirtieron que por la quebrada eriaza de Socos, se acercaba a la cuesta un viajero que montaba en un caballo blanco.

- ¿Quién será?
- ¿Quién será aquel viajero en paraje solitario y a caballo blanco?
- ¿Acaso un encomendero?

Una ráfaga de fe y esperanza cruzó la mente de aquellos indígenas y así avanzaron hasta dar al encuentro al viajero de caballo blanco en el punto donde se bifurca el camino de herradura que conduce a Quipan y Puruchuco siguiendo dos quebradas paralelas.

* Tradición publicada por primera vez en *Homenaje Patriótico: Coronel José Mariano Villegas*. Canta: s. e., 1938, pp. 108-114.

Publicada nuevamente en Casana R., Teodoro, *Restos arqueológicos de la provincia de Canta y de la provincia de Huaral*. Lima: Imprenta Leoncio Prado, 1978, pp. 199-204.

El viajero se adelantó a preguntarles:

—¿A dónde váis, hijos?

Esta frase afectiva fue como un rayo de luz que iluminó el corazón de los comisionados y uno de ellos respondió:

—Vamos a buscar un albañil, un escultor y un carpintero para nuestra iglesia.

Y «el solitario caminante» dijo:

—Yo voy en busca de trabajo a Huamantanga, porque soy albañil, escultor y carpintero.

Uno de los comisionados creyó en las palabras del artífice y se propuso regresar con él; pero el otro dudó y prosiguió su camino. Anduvo tres o cuatro cuadras más adelante y, como tocado por una fuerza sobrenatural, comprendió que debía regresar en compañía del viajero cuyas palabras le habían inspirado duda creyendo que se trataba del engaño de un encomendero o de un sujeto peligroso.

El sol era abrasador.

En aquellos lugares no había ni una gota de agua.

¿Cómo amortiguar los efectos de la sed?

El «divino viajero» quiso dar prueba de su poder para redimir a aquellas almas pusilánimes y con voz paternal dijo a los «indios» comisionados que ya eran sus compañeros en aquella soledad.

—Id y bebed. Allí hay agua...

Aquellos hombres vacilaban aún porque sabían que en esos páramos no había agua; pero quedaron asombrados cuando se acercaron al sitio indicado por el «viajero misterioso» y encontraron como un espejo biselado una fuente de agua cristalina.

¿Cómo había brotado este elemento en un sitio tan árido que, a las doce del día, se convierte en un pedazo de trópico?

No podía ser otra cosa que un milagro.

Aquella fuente subsiste y es conocida en la actualidad con el nombre de «Puquio de Socos».

Mientras los «indios» saciaban su sed y daban de beber a sus acémilas para emprender el regreso por la empinada cuesta, el viajero de rostro encendido se internó en el montal y fabricó una cruz de madera verde y muy dura que los aborígenes llaman «huarango». Este árbol tiene el corazón rojo y abunda mucho

en aquella quebrada teniendo un frondoso ramaje que brinda su sombra consoladora al viajero o peregrino.

La cruz fue colocada sobre una peña de piedras como recuerdo del feliz encuentro y desde aquella época el lugar se denomina Cruz Verde. Allí empieza la cuesta con un camino escabroso en forma de espiral.

Ya no existe la cruz bendita.

Ya no existe la cruz verde.

Pero existe su recuerdo y perdura su culto con la misma fe y con la misma devoción de las grandes e históricas peregrinaciones al santuario de Huamantanga.

La cruz de «huarango» fue sustituida, según rezan las crónicas añosas y hoy todavía se yergue con sus brazos de amor y redención sobre una montaña de piedras que fueron colocadas allí, una a una, por los peregrinos de cuatro siglos.

Los tres viajeros subieron lentamente la cuesta hasta una pequeña meseta donde se detuvieron a descansar. Los rayos solares no amortiguaban sus rigores todavía, pero no quedaba otro remedio que soportar sus efectos.

La sombra de un árbol era necesaria para que fuera menos pesada la tregua del viaje.

¡Otro prodigio!

Un árbol de otoño, que no tenía ni una hoja, se cubrió luego de un hermoso ramaje y brindó su sombra a los viajeros.

Ese árbol milagroso es conocido con el nombre de «El Taro». Los años lo rinden, pero sus brotes perpetúan la tradición.

Un cronista virreinal dice: «Ese árbol se agostaba antes de la aparición del Señor de Huamantanga y después se mantuvo siempre frondoso como para perennizar el milagro».

No hay viajero que obligadamente, no se detenga allí, a su sombra, para tener un breve descanso antes de continuar la segunda jornada de la cuesta.

La lumbre solar se pierde ya en la lejanía de aquellos riscos y los viajeros dominan la cumbre. Llegan al lugar desde donde los comisionados divisaron al hombre que creían encomendero y el que más dudó le dice: Señor, desde aquí lo vimos que avanzaba hacia la cuesta. Y pensamos: ¿será un encomendero?

El compañero de viaje quiere perpetuar aquel recuerdo y nuevamente asombra a los «indios» fabricando tres cruces que enclava en la cima.

Esas tres cruces simbolizan el viaje de los tres protagonistas de la tradición del Señor de Huamantanga.

El nombre se conserva a través de los siglos.

El lugar se llama Tres Cruces. Y hay que advertir que solo en aquella región crece un arbusto cuyas ramas tienen forma de cruz, como aparece en la fotografía de esta crónica. El arbusto es considerado como un signo milagroso y ha sido trasplantado a otros puntos para fomentar una pequeña industria de crucecitas naturales con el objeto de recabar limosnas que destinan los «mayordomos» al culto de la venerable imagen del Señor de Huamantanga.

La oscuridad de la noche hizo pensar a los comisionados que debían quedarse a dormir, haciendo pascana, en el Portachuelo de Puruchuco, no tanto por ellos, que estaban acostumbrados a caminar por caminos escarpados, sino por el «maestro» que los acompañaba; pero luego «les dió el alcance un joven de rostro angelical», quien se prestó a servirles de guía, habiéndoles manifestado que el camino estaba libre y que podían continuar viajando sin temor a ningún peligro. Y desapareció... era un ángel.

Más tarde, cuando la historia del viaje embargó la atención de las autoridades eclesiásticas de la metrópoli, se mandó colocar en aquel «portachuelo» una cruz, que se denomina hasta hoy: Cruz Grande.

Así continuó el viaje hacia Huamantanga.

La multitud recibió a los viajeros con explosiones de alborozo.

No falta, empero, una brisa de escepticismo.

Las autoridades comunales prepararon el alojamiento del artífice en una choza que habían levantado, rústicamente, en el mismo lugar en que hoy se yergue majestuoso e histórico el Santuario de Huamantanga.

Lo raro era que nadie sabía cómo se llamaba el «maestro» ni nadie se explicaba por qué se había empeñado en trabajar solo, a puerta cerrada y sin probar los alimentos, que le alcanzaban por la ventana de la choza.

Los naturales de aquel pueblo querían tener un crucifijo para la humilde iglesia que habían construido, pero que requería ornamentación.

El escultor trabajaba infundiendo respeto y confianza aún entre los más incrédulos, a quienes anunció que su trabajo estaría concluido en el «mes de las flores».

Y cumplió su promesa.

El día tres de mayo se dieron cuenta los huamantanguinos que había cesado todo ruido en el taller de trabajo del escultor. ¿Qué cosa ocurría?

El artífice había desaparecido como también su caballo blanco que comía en los pastales contiguos a la pila del pueblo.

La comunidad tuvo una reunión y quiso comprobar la desaparición del «maestro». Rompió la puerta de la choza y cual no sería su asombro cuando encontró en ella las vajillas, unas sobre otras, con los alimentos que le proporcionaban para su sustento.

El había desaparecido dejando una obra maravillosa: Un hermoso crucifijo como aquellas célebres esculturas del Redentor del Mundo que mandaba Carlos V a sus dominios de ultramar.

Los indígenas se sintieron conmovidos ante la efigie del Salvador y, considerando que el escultor les cobraría un precio exorbitante, resolvieron venderlo a los pobladores de Ama, que perteneció a la encomienda de Gonzalo Pizarro.

Se inició la procesión hacia el indicado pueblo, que dista cinco leguas, más o menos, de Huamantanga; pero al llegar a Pischcocoto, se desencadenó una recia tempestad con truenos, rayos, granizo... que obligó a los vendedores a regresar al pueblo con el Crucifijo. No bien se inició el regreso cuando cesó la tempestad y apareció en el horizonte azulado un sol espléndido y consolador.

El crucifijo fue colocado aquel día en la iglesia, pero amaneció en la choza que sirvió de aposento al artífice.

Los indígenas no alcanzaban a explicar lo que había ocurrido con la aparición del crucifijo en la choza del «solitario caminante» y entonces acordaron llevar la noticia a Lima. La comisión fue encomendada a los mismos indígenas que acompañaron al artífice desde Socos hasta Huamantanga.

El Virrey, el Arzobispo y el Cabildo juzgaron que se trataba de un milagro y mandaron a sus subalternos para que informaran acerca de lo que acontecía en el «privilegiado pueblo de Huamantanga».

Una caravana de frailes llegó a Huamantanga y de acuerdo con los naturales se convino en llevar a Lima la efigie.

Se hicieron los preparativos para el traslado, pero luego se comprobó que la imagen no debía salir de aquel pueblo cuya fe ardía como una inmensa llamarada en cada corazón. El crucifijo fué sacado, sin embargo, en procesión con rumbo a la Ciudad de los Reyes y, cuando la muchedumbre llegaba al lugar nombrado «Pampacruz», la tempestad se desató con lenguas sangrantes de fuego y granizo y no hubo más remedio que volver al pueblo. Solo así vino una calma apacible y las muchedumbres comprobaron que el Mártir del Gólgota había querido concederles el privilegio de su aparición para que sean verdaderos apóstoles de su religión una y santa.

En el mismo lugar donde estuvo la choza del artífice se levantó un templo grandioso con todas las riquezas del estilo renacentista y allí, desde entonces, se viene tributando ininterrumpidamente culto fervoroso al Señor de Huamantanga.

Visitar el Santuario de Huamantanga es como visitar la Iglesia de San Pedro de Roma.

El templo se quemó en 1870 y, reedificado, constituye el monumento más elocuente de la fe de aquel pueblo cuya vida y cuya historia es una vida de trabajo y una historia de heroísmo.

Anexo 2 HUAMANTANGA*

(15..)

Este pueblo, cuna del ilustre cosmógrafo mayor del Perú, doctor don José Gabriel Moreno, se halla situado en la cima de un cerro de empinadísima cuesta. Dista de Canta cinco o seis leguas de endiablado camino.

En Huamantanga se venera un crucifijo muy milagroso, cuya fiesta se celebraba anualmente el 3 de mayo con extraordinaria pompa y magnificencia. Concurrían de todos los pueblos de la provincia en romería hasta 1855, de dos a tres mil almas, y por lo menos un centenar de devotos que iban desde Lima. Los gastos de la fiesta se hacían con erogaciones voluntarias de los fieles, y contribuía en no poco el mayordomo que era siempre algún rico hacendado de la provincia. El que lo fue en 1813 llevó el fausto hasta haber forrado con una lámina de plata el altar mayor.

Después de la batalla de la Palma en 1855, empezó la decadencia de Huamantanga.

Son innumerables los prodigios que se cuentan de esa efigie. Su capilla fue erigida por los padres de la Merced por los años de 1600 a 1602.

Según el cronista Córdova y Urrutia, la constante e inalterable tradición que se tiene de este Señor Crucificado es que, a fines del siglo XVI, los habitantes del pueblecito enviaron a Lima un comisionado para comprar o hacer fabricar una imagen de Cristo en la cruz; pero habiendo llegado al lugar llamado *Taro*, a tres leguas de Huamantanga, se encontró con dos individuos que dijeron ser escultores y que se comprometieron a hacer la efigie, con la condición de que nadie fuese a visitarlos e interrumpirlos en la choza en que se aposentaran, que les diesen las herramientas y materiales que indicaron, que terminada la obra les pagasen lo que creyesen justo y que los alimentos se los pusieran en la puerta a la madrugada. A

* Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Aguilar, 1956, pp. 225-227.

los ocho días desaparecieron los caballos de los viajeros, y recelando los vecinos haber sido burlados por apócrifos escultores, penetraron en la choza y encontraron la imagen concluida, quedando tanto más absortos cuanto que los materiales que proporcionaron existían intactos, así como los víveres. No cabía para ellos duda de que la efigie era obra de ángeles y no de humanos escultores.

En la vecindad de la choza brotan unos arbustos, de cuya madera, que es muy amarilla, se labran unas crucecitas llamadas del Señor de Huamantanga, y que en la fiesta de mayo obtienen los fieles por un real de limosna para el culto religioso en la capilla.

Todo devoto que iba de Lima traía crucecitas, como recuerdo, a las familias amigas.

La efigie era de la misma composición, pasta o material, que empleaban en Nápoles los escultores llamados *cartapistas*, a quienes ocupó mucho el emperador Carlos V en que trabajasen imágenes de santos para el Perú y para México.

Cuando la guerra de Independencia, a fines de 1821, en la retirada del general Canterac para la sierra, fue saqueado e incendiado el pueblo de Huamantanga y también el de Puruchuco, porque los vecinos, que eran partidarios del general San Martín y de la causa patriota, habían emigrado. La capilla del Señor de Huamantanga fue lo único que ordenó Canterac se salvase del saqueo e incendio. Algo más: Canterac había hecho en 1818 a la capilla un regalo valioso.

Puruchuco y Huamantanga eran pueblos que proveían de papas al vecindario de Lima, el cual las consideraba superiores a las producidas en otros lugares de serranía. A las de Puruchuco las distinguían con el nombre de *papa-lucha*, y a las de Huamantanga con el de *papa-changa*.

Es tradicional que al recibirse en Lima, a fines de septiembre de 1821, noticia de la destrucción de ambos pueblos por los soldados del rey, se cantara en los barrios de Cocharcas y de Malambo la siguiente copla:

Ni más Puruchuco,
Ni más Huamantanga,
Ni más papa-lucha,
Ni más papa-changa.

Hoy mismo se oye como refrán entre la gente criolla de Lima, esta frase: «Ni más Puruchuco, ni más Huamantanga», para expresar que ha roto uno definitivamente relaciones con tal o cual persona.

Cuentan de Huamantanga que vivió en el pueblo una beata, fallecida en olor de santidad, la cual conjuraba a las brujas haciendo con los dedos una señal de la cruz y diciendo:

Oca, toca,
grillos en tus pies
y freno en tu boca.

Refieren de la misma santurróna que, arrodillada ante la santa efigie exclamaba: «¡Señor, Señor! No permitas que muera yo en cuaresma, para que en día de vigilia no coman de mi carne los gusanos». Agregan que la oyó Dios, porque habiendo caído gravemente enferma en semana Santa, la concedió vida hasta el martes de Pascua.

En 1870 la capilla de Huamantanga fue destruida por un incendio ocasionado por descuido del sacristán, salvándose sólo la cruz de que pendía la efigie del Cristo. Esto ha influido mucho en que la antigua devoción decaiga, pues cree el pueblo que el Cristo nuevo es menos milagroso que el antiguo. También el altar fue reconstruido hace veinte años.

En exvotos o milagros de plata y oro, custodia, cálices, candelabros y alhajas poseía ese santuario un capital aproximado de cincuenta mil soles, del que fue despojado para que *los niños* de Chile (que en Huamantanga fusilaron al Comandante Villegas y a los veinte soldados que lo acompañaban), no se apoderasen de él. Si se utilizó o no para combatir al enemigo, lo ignoramos.

Todo lo que se puede asegurar es... que el caudalito se evaporó.

Anexo 3

UN CAMARÓN*

Entre los diversos papeles que forman el legajo o códice 456 del Archivo Nacional hay un pliego que contiene la copia de un recurso presentado al muy noble Cabildo de Lima el 30 de junio de 1802, apelando una sentencia pronunciada por el regidor juez de espectáculos. Tan original es el asunto que nos da tela para hilvanar esta tradicioncita.

Era la tarde de San Pedro Apóstol, y gran concurso de jugadores ocupaba el coliseo de gallos situado entonces en la plazuela de Santa Catalina y en la vecindad del cuartel de artillería, cuya construcción se principiaba.

No hay público más abigarrado que concurre a la *cancha*. El gallero es un tipo digno de especial estudio, y acaso un día lo exhibía nuestra pluma.

Afortunadamente, la afición empieza a decaer, y ya no se codean en el Circo generales y magistrados con zapateros y rufianes, como sucedía hasta los años 1860. Por entonces hubo un gallero bautizado, por lo ridículo y grotesco de su estampa, con el apodo de *Chauchilla*, el cual dejó a su muerte un legado de cien mil duros en favor de los pobres y de los hospitales de Lima.

Se trataba de una pelea de siete jugadas a navaja, y el gallo destinado para defender la cuarta parte por uno de los partidos era un *malatobo*, bien laminado y de excelente registro, famoso en los anales del circo por haber pisado a la cancha cinco veces en lo corrido del año y salido siempre incólume después de despachar a sus rivales. Ese gallo era el Cid de los de la familia de cresta y espolones.

El dueño del *malatobo* no consintió nunca que otro individuo sino él en persona amarrase la navaja a su gallo, cosa propia de un verdadero aficionado y tolerada por el reglamento del coliseo.

Aquella tarde el *malatobo* iba a habérselas con un *ajiseco* claro, machetón, de pata culebreadora, vencedor en cuatro lidias. Era un adversario digno del Cid.

* Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Aguilar, 1956, pp. 808-809.

Careados los gallos, ambos se remontaron a la altura de una vara sin supeditarse en el vuelo: tomaron tierra, y el *ajiseco* se le prendió a la mecha al *malatobo*; este zafó con malicia arrastrando el ala izquierda, y mientras el *ajiseco* culebreaba en vago, su contrario le clavó la navaja hasta el *su único hijo*.

La batalla duró veintidós segundos, y nadie habría osado poner en duda el triunfo del *malatobo* si un muchacho no hubiera gritado: «¡Camarón! ¡Camarón! ¡Camarón!»

En el tecnicismo gallístico *camarón* significa *trampa*.

Era el caso que, enredado en las plumas del cuello y roto por los esfuerzos de la lucha, arrastraba el *malatobo* un delgado cordoncito al cual estaba atada una crucecita de Guamantanga.

Anualmente había por aquellos tiempos una concurrida romería religiosa al pueblecito de Guamantanga, distante quince leguas de Lima, donde se tributa culto a una efigie del Señor, tenido, en concepto del devoto pueblo, por muy milagrosa. Los romeros regresaban de su peregrinación trayendo una crucecitas de media pulgada, primorosamente labradas, de la madera de un árbol cerca del cual está situada la capilla. Las crucecitas, que son de un color amarillo subido, eran bendecidas por el cura el día de la fiesta y, a guisa de reliquias, obsequiadas a los fieles que contribuían con limosnas para el divino culto.

Todo limeño que emprendía la peregrinación regresaba a la ciudad con un cargamento de cruces para la parentela y las amiguitas. No había buena moza que, colgada al cuello y pendiente de un cordoncito de oro, no luciese su crucecita de Guamantanga. Esta costumbre es la que nos pinta el gran poeta cómico Manuel Ascencio Segura, poniendo en boca de galancete estos versos:

¡Por Cristo que nos dió luz,
qué cuello tan soberano!
Deja que bese la cruz,
Que yo también soy cristiano.

La gritería que se alzó en el circo fue atroz. Algunos de los partidarios del difunto se vieron, garrote levantado, sobre el dueño del *malatobo* quien, cargando con su gallo, corrió a refugiarse al lado del regidor, juez de la lidia.

Los partidarios del *ajiseco* sostuvieron que el *malatobo* no había jugado limpio; pues no debía la victoria a su ñeque o pujanza, sino al amuleto o reliquia que lo hacía invencible.

El regidor convino en que adornar un gallo con crucecita de Guamantanga equivalía a recurrir a malas artes, y que había algo de hechicería, conjuro e irreverencia. Por ende, declaró tablas la pelea, y envió a la cárcel al dueño del gallo.

Si el Cabildo confirmó o revocó el fallo de su regidor, ni lo dice el manuscrito ni hemos tenido espacio ni voluntad para averiguarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCO LARRABURE, Rosa. *Los Negritos de Huánuco*, (separata). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Museo de Arte Popular, 1975, pp. 55-95.
- ALENDAY MIRA, Jenaro. *Fiestas y solemnidades*. Madrid: s.e., 1902.
- AMADES, Joan. *Las Danzas de moros y cristianos*. Valencia: Instituto de Estudios Ibéricos, 1966.
- AUBRUN, Charles. «La Chronique de Miguel Lucas de Iranzo», I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne». *Bulletin Hispanique*, t. XLIV, 1935, pp. 40-60. París.
- BARCELO VERDÚ, Joaquín, «Las Embajadas en las fiestas de Moros y Cristianos». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XXIV, 1968. Madrid.
- BARRIONUEVO, José B. *Moros y Cristianos en La Alpujarra (Recopilación)*. Madrid: s. e., 1964.
- BATAILLON, Marcel. «Por un inventario de las fiestas de Moros y Cristianos: otro toque de atención». *Mar del Sur*, año II, n.º 8, noviembre-diciembre, 1949, pp. 1-10. Lima.
- BÉNICHOU, Paul. *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid: Gredos, 1968.
- BERENGUER BARCELO, Julio. *Historia de los moros y cristianos de Alcoy*. Alcoy: s.e., 1974.
- BEUTLER, Gisela. *La historia de Alamar: contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México)*. Stuttgart: F. Steiner Verlag Wiesbaden, 1984.
- BOLLÈME, Geneviève. *La Bible bleue*. París: Flammarion, 1975.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cavallhadas de Pirenópolis: um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás*. Goiania: Oriente, 1974.
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*. 2 vols. París: Armand Colin, 1985.
- BRÉMOND, Claude. «Comment concevoir un index des motifs». *Le Bulletin*, n.º 16 «Le Motif en Ethnolittérature», 1980, pp. 15-29. Besançon: Groupe de Recherches Sémio-linguistiques-EHESS, CNRS.

- . *Logique du récit*. París: Seuil, 1973.
- . *Le Romancero Ibérique: genèse, architecture et fonctions*. Coloquio organizado por La Ecole des Hautes Études en ciencias sociales y la Casa Velázquez con el concurso de CNRS. Madrid, del 9 al 11 de mayo de 1991.
- BRUGAROLA, Martín. «Moros y Cristianos ante el castillo de Maqueda». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XI, 1955. Madrid.
- CÁCERES VALDERRAMA, Milena. *Analyse des motifs de la Danse des Maures et des Chrétiens*. Tesis doctoral de tercer ciclo, 2 vols., París: Ecole des Hautes Etudes en ciencias sociales (EHESS), 1987.
- CAILLOIS, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- CARDILLAC, Louis. *Moriscos y Cristianos: un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- CARO BAROJA, Julio. *Los moriscos del reino de Granada*. Madrid: Ediciones Istmo, 1976.
- . *El estío festivo: fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus, 1984.
- CARRASCO URGOITI, Maria Soledad. «La fête des Maures et des Chrétiens en Espagne: Histoire, religion et théâtre». *Cultures*, vol. III, n° 1, 1976, pp. 94-122. París.
- . *El moro de Granada en la literatura. (Del Siglo XV al XIX)*. Granada: Universidad de Granada, 1989. Estudio Preliminar por Juan Martínez Ruiz Facsímil de la edición de 1956.
- . *El moro retador y el moro amigo. (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- CARVALHO NETO, Paulo de. «“La Rúa”: Una danza dramática de Moros y Cristianos en el folklore paraguayo». *Journal de la société des américanistes*, [Sobretiro: *Miscellanea Paul Rivet*], 1958, pp. 617-644. México.
- CASANA R., Teodoro. *Restos arqueológicos de la provincia de Canta y de la provincia de Huaral*. Lima: Imprenta Leoncio Prado, 1978.
- CASE, Thomas E. *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993.
- CATALÁN, Diego. «El “Motivo” y la “Variación” en la transmisión tradicional del Romancero», *Bulletin Hispanique*, vol. LXI, n.º 2-3, 1959, pp. 149-182.
- . «Cercada está Santa Fé». En *Siete Siglos de Romancero*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 100-132.
- . *Arte Poética del Romancero Oral*. 2 vols. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar, 1979.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid, 1932.
- COSERIU, Eugenio. «La Geografía Lingüística». *Revista de la Facultad de Humanidades*, n.º 14, 1955. Montevideo.

- COURTÈS, J. «La “lettre” dans le conte populaire merveilleux français». *Documents*, n.º 9, 1979; n.º 10, 1979; n.º 14, 1980. Besançon: Centre National de la Recherche Scientifique.
- . «Le motif selon S. Thompson». *Le Bulletin*, n.º 16, «Le Motif en Ethnolittérature», 1980, pp. 3-14. Besançon: Groupe de Recherches Sémio-linguistiques-EHESS, CNRS.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana*. Madrid: Turner, 1977.
- DÉBAX, Michèlle. *Romancero*. Madrid: Alhambra, 1982.
- DEVOCIONARIO, CATECISMO, CANCIONERO*. Lima: Ed. Salesiana, 1996.
- DÍEZ BORQUE, Jose María; Ronald SURTZ y otros. *Historia del teatro en España*, t. I. Madrid: Taurus, 1984.
- DRAMÁTICOS POSTERIORES A LOPE DE VEGA*. Biblioteca de Autores Españoles, n.º 107, t. XLIX. Madrid: Rivadeneyra, 1959. (Apuntes de Don Ramón de Mesonero Romanos.)
- DURÁN, Agustín. *Romancero General o Colección de Romances anteriores al s. XVII*. Biblioteca de Autores Españoles, t. X y XI. Madrid: Rivadeneyra, 1945.
- ENCINA, Juan del. *Teatro (segunda producción dramática)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982 (Colección Clásicos.)
- EPISODIOS CAUDETANOS: DRAMA HISTÓRICO EN TRES ACTOS Y EN VERSO*. Caudete: Comparsa de Mirenos, 1984.
- FANSLER, D. S. «Metrical romances in the Philippines». *Journal of American Folklore*, XXIX, 1954.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. «La Muerte del Inca. Dos versiones de un mito ashaninca». *Anthropologica*, año II, n.º 2, 1984, pp. 201-208. Lima.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Europa y el País de los Incas: La Utopía Andina*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1986.
- . *Buscando un Inca: identidad y utopía en los andes*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1986.
- FOSTER, George M., *Culture and Conquest: America's Spanish Heritage*. Nueva York: Wenner-Gren. Foundation for Anthropological Research, 1960.
- FROLDI, Reinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: s.e., 1973.
- GARCÍA ESCOBAR, Carlos René. *El Español. Danzas de moros y cristianos en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1990.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José (ed.). *Pensar La Alpujarra*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996.

- GRIMA, CERVANTES, Juan. *La Fiesta de Moros y Cristianos en la villa de Carboneras*. Almería: Ayuntamiento de Carboneras, 1993. (Precedida de una noticia histórica por Ramón Cala y López y Miguel Flores González-Grano de Oro. Edición facsímil y estudio preliminar de Juan Grima Cervantes.)
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI, 1980.
- GUASTAVINO GALLENT, Guillermo. *Las Fiestas de Moros y Cristianos y su problemática*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1969.
- HECHOS DEL CONDESTABLE DON MIGUEL LUCAS DE IRANZO. Madrid: Espasa-Calpe, 1940 (Colección de Crónicas Españolas, vol. III.).
- HESSE, Juan y Juan O. VALENCIA, *El teatro anterior a Lope*. Madrid: Alcalá, 1971.
- HISTORIA Y FUENTE ORAL, n.º 14. «Por una historia sin objetivos». Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.
- HOENERBACH, Wilhelm. *Studien zum 'Mauren und Christen'-Festspiel in Andalusien*. Walldorf-Hessen: Verlag für Orientkunde, 1975.
- HOMENAJE PATRIÓTICO: CORONEL JOSÉ MARIANO VILLEGAS. Canta. s.e., 1938.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- INSTITUTO RIVA-AGÜERO. *Archivo de Música Tradicional Andina: Catálogo. Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina*. Lima: Instituto Riva-Agüero, 1995.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo. «Coreografía Colonial (1)». *Mar del Sur*, año II, n.º 7, 1949, pp. 31-41. Lima.
- . «Coreografía Colonial (2)». *Mar del Sur*, año II, n.º 8, 1949, pp. 11-29. Lima.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Memoria para el arreglo de la noticia de espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Colección Biblioteca de Autores Españoles, t.º LXVI. Madrid: Rivadeneyra, 1858, pp. 482-483.
- KAPSOLI, Wilfredo. «La Muerte del Inca en las danzas populares y la Relación de Pomabamba». *Tierra Adentro*, n.º 3, 1985, pp. 139-176. Lima.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, *El Dance Aragonés y las representaciones de Moros y Cristianos: contribución al estudio del teatro popular*. Tetuán: Editora Marroquí, 1952.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia, 1984.
- LEONARD, Irving. «El Conquistador Español». *Mar del Sur*, año 1, n.º 5, 1949, pp. 1-11. Lima.
- LOHMAN VILLENA, Guillermo. *El Arte dramático en Lima*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945.
- LOPE DE VEGA, Felix. «Los hechos de Gracilazo». En *Obras dramáticas*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 214. Madrid: Rivadeneyra, 1959.

- . «El cerco de Santa Fé». En *Obras dramáticas*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 214. Madrid: Rivadeneyra, 1959.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, 1962.
- LUCERO-WHITE LEA, Aurora. «Los Moros y Cristianos». *Literary Folklore of the Hispanic South West*, 1953, pp. 107-112. San Antonio, Texas.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar. *Trujillo del Perú*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- MAS, Albert. *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*. 2 vols. París: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1967.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.). *Flor Nueva de Romances Viejos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1967.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Estudios sobre el Romancero». En *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón; Diego CATALÁN y Álvaro GALMÉS. «Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad». *Revista de Filología Española*, Añejo LX, 1954. Madrid.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. «Tratado de los Romances Viejos». *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Santander: s. e., 1944
- . «Observaciones Preliminares». En Lope de Vega, Félix. *Obras Dramáticas*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 214. Madrid: Rivadeneyra, 1959, pp. 34-51.
- . «Prólogo». En «Un Ingenio de la Corte». *El triunfo del Ave María*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. III. Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- MENESES MORALES, Teodoro. *La Muerte de Atahualpa (Drama Quechua de Autor Anónimo)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.
- MERIMÉE, H. *L'Art dramatique à Valencia*. Toulouse: s.e., 1913.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP (Ediciones de la da Universidad de São Paulo), 1993.
- MOLHO, Maurice. «Lo popular en la literatura española». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XXXIII, 1977, Cuadernos 1.º, 2.º, 3.º y 4.º. Madrid.
- . Inversión y engaste de inversión: notas sobre la estructura del Cantar del Mío Cid, *Travaux de l'Université*, (Université de Toulouse-Le Mirail), n.º XVI, 1980, pp. 193-208.
- MOROS Y CRISTIANOS, ALCOY: FIESTAS DE SAN JORGE*, Alcoy: s.e., 1986.
- MOROS Y CRISTIANOS ALCOY: FIESTAS DE SAN JORGE*, Alcoy: s.e., 1996.
- MUÑOZ RENEDO, Carmen. *La representación de «Moros y Cristianos» de Zújar. Cautiverio y rescate de Nuestra Señora de la Cabeza de Zújar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

- OLIVEIRA DE BONFIL, Alicia. *La tradición oral sobre Cuahatemoc*. México: UNAM, 1980.
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Aguilar, 1956.
- PÉREZ BELTRÁ, Luis. *Embajadas de los moros y cristianos de Novelda*. Novelda: Caja de Ahorros de Novelda, 1972.
- PÉREZ DE HITA, Ginés. *Guerras Civiles de Granada*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. III. Madrid: Rivadeneyra, 1944.
- PINTO V., Héctor Abraham. *Moros y cristianos en Chiquimula de la Sierra*. Guatemala: Departamento General de Cultura y Bellas Artes, Ministerio de Educación, 1983.
- «POESÍA ABORIGEN Y TRADICIONAL POPULAR». En *Poesía Peruana. Antología General*, t. 1. Lima: Edubanco, 1984.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*. París: Seuil, 1970.
- QUEVEDO, Francisco. *El Buscón*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- RAVINES, Rogger. «Moros y Cristianos en Colán». *Boletín de Lima*, n.º 56, 1988, pp. 41-52.
- RICARD, Robert, «Les fêtes des Moros y Cristianos au Mexique». *Journal de la société des americanistes*, nouvelle série, t. 24, fasc. 1, 1932, pp. 51-84. París.
- . «Otra contribución a las fiestas de Moros y Cristianos». En *Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata*. México. 1953, pp. 871-879.
- RITES ET TRADITIONS DE HUAROCHIRI: MANUSCRIT QUECHUA DU DÉBUT DE 17ÈME SIÈCLE*. París: L'Harmattan, 1980.
- RUIZ, María Angélica. «Carlomagno y los Doce Pares de Francia en la Comunidad Pampacocha Yaso». Tesis de bachillerato en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1978.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, t. 1. Madrid: Cátedra, 1981.
- SÁNCHEZ, María Ángeles. *Guía de fiestas populares de España*, Madrid: Viajar, 1982.
- SANTA CRUZ, Nicomedes. *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982.
- SERRANO, Simón (O.C.). «Origen de las fiestas de Moros y Cristianos». En *Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*, Alicante: Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1976, pp. 533-557.
- TABOADA, Jesús. «Moros y Cristianos en tierras de Laza (Orense)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XI, 1955. Madrid.
- TEATRO QUECHUA COLONIAL*. Lima: Edubanco, 1983.
- TRISTÁN, Flora. *Pérégrinations d'un paria*. París: Indigo Côté-femmes éditions, 1999.
- UN INGENIO DE LA CORTE. *El Triunfo del Ave María: comedia famosa de moros y cristianos*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. III. Madrid: Rivadeneyra, 1860.

- . *El Triunfo del Ave María: comedia famosa de moros y cristianos*. Prólogo de don Francisco de Paula Valladar. Granada: El Defensor de Granada, 1909.
- VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- . *Literatura dramática española*. Barcelona: Labor, 1950.
- VARIOS AUTORES. *Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, Villena, 1974*. Alicante: Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1976.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *Nuestro Romancero*. Segunda Serie. Clásicos Peruanos. Lima, s.e., 1958
- VILAR, Pierre. *Histoire de l'Espagne*. París: PUF, 1986.
- WACHTEL, Nathan. *La vision de vaincus: Les indiens du Pérou devant la conquête espagnole*. París: Gallimard, 1971.
- WEIGER, John G. *Hacia la comedia de los Valencianos a Lope*. Colección Ensayos de Lingüística y Crítica Literaria. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.
- . *The Valencian Dramatists of Spains' Golden Age*. Boston: Twayne Publishers, 1876.
- WOLF, Fernando José y Conrado HOFFMAN (eds.). *Primavera y Flor de Romances*, 2 vols. Berlín: Asher, 1956.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. París: Seuil, 1972.
- . *Introduction a la poésie orale*. París: Seuil, 1983.
- . *La lettre et la voix. De la littérature orale*. París: Seuil, 1983.



Garcilazo frente a la reina Isabel



Moche Tarfe y Garcilazo representados (por Teodoro y Eusebio Orupeza
octubre, 1985)



Camino hacia la villa de Huamantanga

