

## Algunas observaciones sobre los textos de «Moros y Cristianos» en México y Centroamérica.

En la *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920), de don Ramón María del Valle Inclán, dice el Maese Lotario:

„... más no merece entrar en un palacio  
mi retablo de moros y cristianos.

y le responde don Facundo:

Por tu retablo yo no diera un pito,  
pues soy devoto de las nueve hermanas;  
pero el Rey, mi señor, es un bendito  
y le encantan las farsas chabacanas<sup>1</sup>.

Moros y Cristianos: ¿literatura despreciada para los necios? Un crítico norteamericano describe a los Moros y Cristianos así (1981):

The popular and semi-popular plays on the *moros y cristianos* theme are certainly among the least attractive verbal artifacts of Hispanic folk culture. They are generally humorless, crudely written, verbose and bombastic, historically inaccurate, culturally anachronistic, stereotype-laden, and they reinforce execrable prejudices<sup>2</sup>.

Admitiendo alguna verdad —aunque bien poca— en estos dos anatemas, aventuramos sin embargo algunas observaciones sobre el tema. Concedemos que les falta a los textos de las morismas la gracia inocente de las *Pastorelas* y el impacto dramático de los *dramas de Pasión*. Su interés es otro. Son una manifestación curiosa, y aún viva en nuestros días, de

<sup>1</sup> RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN: *Tablado de Marionetas: para educación de príncipes. Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (Madrid, Aguilar, 1970), pp. 29-30.

<sup>2</sup> MICHAEL J. DOUDOROFF, «Moros y Cristianos», in *Zacatecas: Text of a Mexican Folk Play*. Collected by Juan B. Rael, edited, with an Introduction by M. J. D. (Arkansas, Amadeo Concha Press, 1981), p. v.

los más variados afluentes y procesos de aculturación en el suelo latinoamericano y que quedan sin aclarar todavía en muchísimos aspectos. Robert Ricard, primer investigador del fenómeno de los «Moros y Cristianos» en México, define estas danzas tradicionales así:

... Stripped of all adventitious elements, the *morismas* are built about a very simple theme, essentially a mock combat, with dialogue, supposed to represent a battle between Moors and Christians, who are divided into two groups of opposing dancers<sup>3</sup>.

Las actuales danzas de «Moros y Cristianos» son bailes dramatizados que se representan por los campesinos mestizos en los días del Santo Patrón, u otras fiestas sagradas o profanas. Dos grupos de danzantes (de seis a veinticuatro), jerárquicamente ordenados, realizan una acción dramática, cuya característica es el esquema fijo de tres partes: *desafíos* (o embajadas) —*gran batalla* (en que la parte pagana es vencida)— *desenlace*, el cual comprende el bautismo o la muerte de los vencidos, y a veces, el destino de su «leader», el rey moro<sup>4</sup>. Variantes del esquema pueden ser: una emboscada (trazada por los moros) o el cautiverio de algunos cristianos que más tarde serán liberados. También pueden ocurrir el combate por un castillo y el robo de una santa imagen.

Las alusiones históricas en las danzas están diluidas y pueden referirse sólo a los nombres de los protagonistas. Los paganos son «moros» «turcos» o «africanos»; los cristianos: «castellanos» o «romanos». Hay una coreografía acompañada de música, no siempre hay simulacros (de machetes), pero sí más o menos largas partes de *diálogo*. A este último quisiera referirme.

Existe ya una enorme bibliografía sobre las danzas (descripciones, estudios sociológicos, etc.), sin que se haya podido delinear claramente la descendencia de los bailes, —desde sus primeras manifestaciones, inmediatamente después de la Conquista, cuando fueron introducidos por los españoles como *torneos*, *cabalgatas* o *mascaradas* (en forma de pantomimas<sup>5</sup>) hasta la muy variada gama del presente. En esta podemos distinguir *cuatro formas*: 1) bailes con restos de diálogo, 2) los así llamados *retos* o *coloquios*, 3) danzas dramatizadas de mediana extensión (ca. 1.600 versos) y 4) bailes con una acción dramática muy larga (de unos 6.000 versos),

<sup>3</sup> ROBERT RICARD: *The Spiritual Conquest of Mexico*, trans. Lesley Byrd Simpson (Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1966), p. 185; también su importante artículo: «Contribution à l'étude des fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique», *JSA*, 24 (1932).

<sup>4</sup> Hay varios bailes con un «entierro del moro» en México.

<sup>5</sup> Cf. ARTURO WARMAN GRYJ, *La danza de Moros y Cristianos* (México, Sep-setenta, 1972), p. 103 ss.

destinados a ser representados en varios días<sup>6</sup>. ¿De dónde provienen los diálogos a veces muy sofisticados sobre temas religiosos? Sabido es que están relacionados con el *teatro misionero* de las órdenes mendicantes de la Colonia. Pero, ¿cuándo confluyeron estas dos ramas: las *cabalgatas* de moros y cristianos (sin texto) con los *largos textos*, hoy conservados en las «relaciones» de los danzantes?

<sup>6</sup> Se le agradece a RENÉ ACUÑA el que haya incorporado a su trabajo: *El teatro popular en Hispanoamérica: Una bibliografía anotada* (México, UNAM, 1979) datos valiosos sobre textos de Moros y Cristianos tanto en Hispanoamérica como en España. FERNANDO HORCASITAS también enumera varios textos publicados en México y Centroamérica (aunque sin comentario) en «Problemas de la distribución de Moros y Cristianos en Mesoamérica», *XIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, Tegucigalpa, Honduras, 23-29 de junio de 1975 (México, 1976) 14, núm. 1, 213-233. Respecto de su catálogo de textos impresos (228-229) dice: «algunos sólo constan de unas cuantas líneas» (229).

Para tratar de dar una *clasificación aproximada* distinguiremos a continuación entre los textos de estructura sencilla, aunque de extensión variada, como los *retos* o *coloquios*; los textos de estructuración mayor o los bailes con una acción complicada (como los *Doce Pares* o la *Historia de Fernando y Alamar*). Ejemplos de estos tipos serían:

1. *El reto*:

FERNANDO HORCASITAS, «El Reto Chico de San Vicente de Chicoloapan, México», *Gedenkschrift Walter Lehmann I, Indiana*, núm 6 (Berlín, Gebr. Mann, 1980), 95-106.

HORCASITAS caracteriza el reto como género literario que consta de una discusión entre un infiel y un cristiano, que se citan después para la batalla, de un diálogo durante la batalla y de la derrota de los paganos. Textos mexicanos de esta índole son: «Reto de un Lucifer y San Miguel y un indio» (1922), «Reto de un moro y un cristiano» (1922), «Reto de caballería de los Reyes Moros» (de próxima aparición en Berlín), «Loa de Moros y Cristianos guatemalteca» (1960). El baile publicado por HORCASITAS tiene unos 300 versos y cuenta con tres personajes. Remitimos a un texto similar español, «Coloquio entre un moro y un cristiano sobre la pureza de María, etc.» que editó Joan Amades en *Las Danzas de Moros y Cristianos*. «Etnología Valenciana», núm. 4 (Valencia, 1966). Según Amades circulaban abundantemente pliegos sueltos sobre este asunto por España, de modo que podemos relacionar este tipo de *reto mexicano* tal vez con la literatura de cordel religiosa de la Península Ibérica.

2. *Bailes de mayor estructuración*:

MICHAEL DOUDOROFF: «*Moros y Cristianos*» in *Zacatecas: Text of a Mexican Folk Play* (véase nota 2).

En este texto, muy cuidadosamente editado, de unos 1.700 versos, intervienen: Felipe II, Juan de Austria y un comandante —el sultán Selim Olivasa, la sultana Josefina, Argel Osmán y un capitán Granados. A la acción bélica se mezclan el robo de la imagen de San Juan Bautista y un relato sobre la decapitación de éste. En el asunto hay ciertas analogías con la gran fiesta de Moros y Cristianos de Zacatecas (antes de 1910) descrita por Frances Toor en *A Treasury of Mexican Folkways* (New York, Crown Publishers, 1947).

3. *Bailes de trama complicada y larga*:

A este tipo pertenecen las largas «relaciones» como las de los *Doce Pares*, de varios miles de versos, previstas para representarse dos o tres días. Representan un elenco de catorce o más actores y una trama complicada, según se explicará después con motivo de la «Historia de Fernando y Alamar», de Ahuatempan, Puebla (copia de 1949).

Para futuras investigaciones tal vez no sea inútil recordar la *clasificación* de las *morismas españolas* que nos ha dado MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, y que distingue entre: a) la *embajada de Levante*, b) el *drama popular de Andalucía* y c) el *coloquio* o *dance* de Alto Aragón («Aspectos folclóricos y literarios de la Fiesta de Moros y Cristianos en España», *PMLA*, 78 [1963], 476-491). Es muy posible que los *Moros y Cristianos* de Mesoamérica hayan adaptado también rasgos de estos tres tipos, pero combinándolos de modos diversos e independientes.

La gran fiesta de Tlaxcala de 1539, organizada por los franciscanos y los tlaxcaltecos para representar la «Conquista de Jerusalén» era una pantomima, en la cual se cambiaban mensajes y cartas diplomáticas entre Carlos V y el Papa, se pronunciaban oraciones y tres alocuciones por tres ángeles. En los relatos posteriores de los siglos XVI y XVII, «moros y cristianos» significa: escaramuzas de engalonados jinetes en honor de un acto religioso o profano en las ciudades. Parece que la inserción de *textos* en estos torneos no nace antes del siglo XVIII. Arturo Warman Gryj<sup>7</sup> cita el relato de cómo festejó el pueblo Orizaba en 1774 su elevación al rango de villa. Repetimos la cita:

En medio de su centro (es decir de la plaza) se colocó un elevado castillo de tres cuerpos (...). Finalizada esta (i.e. la loa), se destacó de la comitiva un soberbio y feroz turco, insultando atrevido y arrogante al campo de los españoles emplazándoles a pública campaña para otro día, lisongeándose jactancioso de que oscurecería a las glorias de Carlos Tercero y regocijo de sus vasallos, a que respondió *en metro* otro nada menos valiente español, admitiendo con gran complacencia el desafío...(Warman, p. 113).

Warman acentúa lo nuevo de la escena, porque en documentos anteriores, leemos que el Gran Turco en su castillo sólo saluda al capitán español, mientras que éste se quita cortésmente la gorra. No había diálogo<sup>8</sup>. Pero en Orizaba existe ya el tipo del *reto* (desafío) con embajadas, como las conocemos hoy, con bravuconadas (*boasting*) y la invitación al combate (en los textos de hoy: invariablemente «a las seis»).

Sin embargo, desde esta breve documentación hay un largo camino hasta los textos actuales, tan enmarañados, con sus abigarradas alusiones históricas, la mezcla anacrónica de los personajes, sus diferentes estratos lingüísticos y sus elementos catequizantes. Remitimos otra vez a Michael Doudoroff, que escribe en 1981:

As a general Phenomenon, the moros y cristianos fiestas have been carefully described, and their cultural functions are well understood. The texts themselves, however, are little studied, and many questions remain concerning their origins, manner of composition, transmission and diffusion. (Doudoroff, p. v)

A igual conclusión llegó el meritorio antropólogo mexicano, Fernan-

<sup>7</sup> WARMAN, pp. 113-114.

<sup>8</sup> WARMAN, p. 107.

do Horcasitas, cuando en un coloquio sobre la difusión de los *Moros y Cristianos*, en 1975, decía:

Nuestra necesidad básica es la obtención y publicación de descripciones y textos de esta danza dialogada<sup>9</sup>.

Sobre estos *textos* versarán las siguientes palabras, por más incompletas, fragmentarias y conjeturales que sean.

Frances Gillmor ha mostrado, en 1943, cómo cualquier tema histórico puede ser moldeado según el esquema de Moros y Cristianos, aunque la lógica histórica sufra, siempre que se observe la trama dualista entre los presumidos «buenos» y los «malos»<sup>10</sup>. De esto tenemos un curioso ejemplo de Guatemala, donde en 1796 unos *maestros* quisieron arreglar, o ya habían arreglado una *comedia de santo*, «La Conversión de San Pablo» como «baile de moros». El texto de esta comedia barroca tardía nos ha sido conservado y fue publicado por Harvey L. Johnson en 1950<sup>11</sup>. Lo interesantísimo es que este mismo texto, con mínimas modificaciones, pudo recogerse en 1960 en el pueblo Rabinal de Guatemala de una «relación» de un maestro indígena. Ya en el texto barroco, el apóstol Saulo (Pablo) había figurado como «rey de los moros», mientras que Ananías, judío, era «rey de los cristianos». La versión de 1960 ya había integrado completamente a la tradición de la morisma la *comedia de santo*, incorporando un verdadero «desafío» de Saulo a los cristianos, de lo que hablaremos más adelante.

Según Robert Ricard (1932, ver nota 3), los textos de los Moros y Cristianos mexicanos derivaban de las *crónicas* españolas, del *romancero*, de asuntos de la *reconquista* y de *novelas de caballería*. Con excepción de Centroamérica, donde hay más variación, permanece válido este su juicio.

¿Cómo aparece hoy día esta temática en las danzas? A. Warman Gryj distingue tres grandes ciclos:

1. El de Santiago (o conquista de Jerusalén).
2. El de Los Doce Pares.
3. El de la reconquista (según él: «menos documentado»)<sup>12</sup>.

Examinando estos asuntos «literarios-históricos» y los textos, se nos

<sup>9</sup> FERNANDO HORCASITAS: *Problemas de la distribución de Moros y Cristianos en Mesoamérica*, p. 299.

<sup>10</sup> FRANCES GILLMOR: «The Dance Dramas of Mexican Villages», *Univ. of Arizona Bulletin, Humanities Bulletin*, 14, núm. 2 (1943), 5-28.

<sup>11</sup> HARVEY L. JOHNSON: *La historia de la Comberción de San Pablo: drama guatemalteco del siglo XVIII*, NRFH, 4, núm. 2 (1950), 115-160. Cf. también GISELA BEUTLER: «La conversión de San Pablo: Thema eines 'baile de Moros y Cristianos' in Guatemala», en *Iberoamérica. Homenaje a G. Siebenman*, I (Latainamerika Studien, 13, Univ. Erlangen-Nürnberg), München, 1983, 49-76.

<sup>12</sup> WARMAN, pp. 141-144.

esclarecen algunos de los problemas de la transmisión de los diálogos, o lo problemático de la misma.

### EL PRIMER CICLO

En las danzas actuales salen los personajes de *Santiago, Pilatos, Caín* (Gallín), *Zabario* y otros. «La destrucción de Jerusalén (por el emperador romano Tito en el año 70) era un tema literario muy difundido en la Edad Media europea, como lo muestra la prosa «Vindicta Salvatoris»; una versión española apareció en 1490<sup>13</sup>. El interés del asunto se actualizó enormemente con las cruzadas y la dominación turca. La materia fue tratada en una novela de cordel<sup>14</sup>, reeditada en España en 1815 (!), en los romances, en los *autos* del siglo XVI y el teatro español del Siglo de Oro<sup>15</sup>. Parece que el tema de Jerusalén fue introducido con fines catequizantes entre la población indígena mexicana por los misioneros, y en lengua indígena<sup>16</sup>. Recordemos el «Auto en lengua mexicana (anónimo) escrito con letra de fines del siglo XVII», titulado «Destrucción de Jerusalén», que publicó en 1907 Francisco del Paso y Troncoso<sup>17</sup>, y que sigue muy fiel a la novela medieval sobre el tema.

Huellas de este asunto las hallamos en la danza «Los Alchileos» (1922)<sup>18</sup>, en náhuatl, del valle de Teotihuacán, y en la primera danza publicada por Frances Gillmor<sup>19</sup>, que, según su dicción florida, parece haber tenido un original en mexicano. Según Warman (p. 146) el ciclo de Santiago está hoy difundido sobre todo entre la población indígena. Santiago y Pilatos además son los protagonistas de innumerables bailes, sin diálogo alguno. Es posible que hayan circulado antiguamente versiones dramatizadas de la «Destrucción / o Conquista de Jerusalén», en que San-

<sup>13</sup> MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL: *Jerusalén, el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos* (Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, 1972), pp. 26-34.

<sup>14</sup> La novela caballeresca *La destrucción de Jerusalem*, puede leerse en ADOLFO BONILLA y SAN MARTÍN, *Libros de Caballerías*, BAE, II (Madrid, 1908, 379-401 (*Extravagantes*). Leo Rouanet poseía un ejemplar de una *Historia verdadera de la lamentable destrucción de Jerusalén y triste desolación del pueblo judaico*, etc. (Sevilla, Viuda de Vázquez y Compañía, 1815), citado según Lida de Malkiel, p. 29.

<sup>15</sup> Cf. Durán, núms. 454 y 455. Cf. LÉO ROUANET, *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI* (Macon, 1901), núm. XXX.

<sup>16</sup> RICARD: *The Spiritual Conquest of Mexico*, p. 206.

<sup>17</sup> FRANCISCO DEL PASO Y TRONCOSO (trad.): *Destrucción de Jerusalén. Auto en lengua mexicana (anónimo) escrito con letra de fines del siglo XVII* (Forence, 1907).

<sup>18</sup> «Los Alchileos» en: *La población del valle de Teotihuacán*, II (México, 1922) 329-330.

<sup>19</sup> FRANCES GILLMOR: «Spanish Texts of Three Dance Dramas from Mexican Villages», *Univ. of Arizona Bulletin, Humanities Bulletin*, 13, núm. 4 (1942), 7-40 (Los moros y los cristianos).

tiago, como proto-apóstol, sustituía al emperador Tito. Y posiblemente de este ciclo, en que se enfrentan romanos y judíos, data también la clasificación de «romanos» por los cristianos en los bailes en general. Sin embargo, aunque podemos señalar posibles fuentes, nos faltan los eslabones directos, para explicar los textos actuales.

## EL SEGUNDO CICLO

Muy al contrario ocurre aquí. Para las danzas tituladas «Las Doce / u Ocho / o Seis, etc. Pares» o «Historia de Carlomagno» poseemos la fuente escrita, directa y accesible todavía hoy, que es la novela popular «Historia del Emperador Carlo-Magno y de los Doce Pares de Francia, etc.», traducida al español de fuentes latinas y francesas por Nicolás de Piamonte en 1525. Esta popularísima novela de cordel, leída durante tres siglos en todo el ámbito hispánico, se vende todavía en los quioscos de México D. F. Agradecemos un buen estudio sobre el particular a Yolando Pino Saavedra (1966)<sup>20</sup>. Las danzas de Moros y Cristianos aprovechan los capítulos que describen la guerra de Carlo-Magno contra el almirante Balán y las peripecias de su hija Floripes con los Doce Pares. En los textos de danza pululan las citas de este antiguo libro tomadas de sus diálogos directos y pintorescos.

## EL TERCER CICLO (DE LA RECONQUISTA)

Está, según Warman, «poco documentado» (p. 141). Lo menciona, sin embargo, Vicente T. Mendoza<sup>21</sup>. Afortunadamente podemos ofrecer más detalles, a base de un texto entero, que hemos recogido en Puebla (México) en 1967 en dos versiones<sup>22</sup>. En lo siguiente presentaremos muestras

<sup>20</sup> YOLANDO PINO SAAVEDRA: «La historia de Carlomagno y de los Doce Pares en Chile», *Folklore Américas*, 26, núm. 2 (1966), 1-29. Véase también GISELA BEUTLER, «Floripes, la princesa pagana, en los bailes de «Moros y Cristianos» de México. Algunas observaciones sobre las fuentes literarias», *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 20 (volumen publicado con motivo del aniversario de Erwin Walter Palm, de próxima aparición).

<sup>21</sup> VICENTE T. MENDOZA: «La danza durante la colonia en México», *Tradición: Revista peruana de Cultura*, 7, núms. (19)-20 (Cuzco, 1957), 10-18.

<sup>22</sup> El texto fue recogido durante mi estancia en México facilitada por la Fundación Alemana para la Investigación Científica (Deutsche Forschungsgemeinschaft), dentro del Proyecto México, en 1967. Cf. GISELA BEUTLER, *La historia de Fernando y Alamar: Contribución al estudio de las danzas de Moros y Cristianos en Puebla, México* (El Proyecto México de la Fundación Alemana para la Investigación Científica, XIX, Stuttgart, 1984).

de la versión de Ahuatempan, Pue., que consta de casi 6.000 versos y tiene tres partes: 1. *Desafío* (embajadas); 2. *Gran batalla*; 3. *La muerte de Alamar*. Los personajes (doce en total) indican claramente el fondo histórico de la reconquista: los cristianos —el rey Fernando, Gonzalo de Castilla, Conde Lara, etc.—; los moros —el rey Alamar, su hijo Osmán, su sobrino Almanzor, Igolante, etc.—. Las reminiscencias históricas de esta pieza son muy vagas y se refieren a la reconquista del antiguo reino español por los moros de Africa. La acción dramática consiste en embajadas esquemáticas, diálogos catequizantes, el cautiverio de tres cristianos, el combate por un castillo, la derrota de los moros y un largo episodio sobre el destino del rey moro Alamar y de su muerte. Al fin, la corona del imperio cristiano se traslada al sucesor, Gonzalo de Castilla.

### ANÁLISIS DEL TEXTO

La «Historia de Fernando y Alamar», escrita en un libro de contaduría, se puede considerar como típica de las danzas actuales de Puebla. El *metro* básico es el octosílabo rimado o asonantado, pero defectuosamente (verso de romance, pareados, cuartetas, quintillas o décimas). Algunas interpolaciones recientes están en endecasílabos o dodecasílabos (el metro del corrido). Se notan claramente varias influencias estilísticas:

a) De la *poesía tradicional mexicana* (p. ej. las «despedidas»), vocabulario de la canción sentimental y el modelo de algunas décimas.

b) Hay evidentes huellas del *teatro barroco* hispánico: las bravuconadas hiperbólicas, que amenazan con trastornar el cosmos entero como muestra de la propia valentía<sup>23</sup>. De la *comedia* proviene el uso de las «voces del cielo», o sea, una canción premonitoria (anónima), cantada originalmente detrás del escenario. La escena inicial, el alarde militar, con versos como estos:

¡Alto, famoso escuadrón,  
Del imperio mahometano!  
Ya se acerca von valor  
Todo el Ejército romano! (vv. 1-4)

tiene también antecedentes en la comedia barroca de la Península.

c) De la impronta del *romancero español* hablaremos más tarde.

<sup>23</sup> Abundan frases como éstas: *Almanzor*: «Que soy ardiente cometa, / Soy una arrogante fiera, / Soy un mar emborrascado, / Que haré bramar la tierra / Con la fuerza de mi espada» (vv. 2083-2087). Varias veces se menciona el «Mangibelo» (Mongibelo=Etna).



## EL LENGUAJE Y ESTILO

El lenguaje de la «Historia de Fernando y Alamar», gramaticalmente no siempre correcto, tiene una dicción sencilla, a veces coloquial y rural, con giros patéticos o sentimentales y a veces con un tono poético un poco nebuloso. Gran parte del diálogo lo ocupan fórmulas estereotipadas, como aclamaciones bélicas, etc. Hay cambios bruscos entre el nivel lingüístico, desde el saludo amistoso hasta la amenaza. El *rey cristiano*, por ej. ordena guardar las puertas del castillo con estas palabras:

Lara, querido amigo,  
 Anda a resguardar esa puerta:  
 Si algún pagano porfiare,  
 Derríbale la cabeza  
 Darle la muerte mejor  
 Para honor de mi grandeza.  
*Lara:* Tú me lo mandas, Señor,  
 Me voy con violencia presta. (vv. 3.340-3.347).

Pero hay también escenas poéticas, en un tono directo y sencillo. En un episodio característico, relata el embajador cristiano *Gonzalo* a su rey *Fernando* las peripecias de su fallada embajada ante el rey moro. Tuvo que luchar con los tres guardas del palacio. La asonancia de los pareados está bien conservada. Lo referido ocurrió poco antes *realiter*, a unos pocos metros de distancia del mismo rey cristiano, —pero en la ficción, éste espera el informe de su mensajero.

*Gonzalo:* Señor, me fui (con) violencia  
 Y llegué adonde está una torre.  
 Estaban resguardando el punto,  
 Estaban cuidando el orden.

Gonzalo cambia su puesto con el primer soldado, para que éste pueda dar la noticia de su llegada al segundo.

A la otra guardia avisó;  
 Al rey avisarle fueron.

La respuesta es negativa:

Me dijo que me haría un favor  
 Y que volviera yo,  
 Que no había para mí entrada.  
 Metimos mano a la espada:

Al momento lo vencí.  
 Mi camino proseguí... (vv.3279-3295).

Gonzalo vence «al momento» a otros dos soldados, y el tercer guarda lo deja pasar:

Luego me dijo a mí:  
 —Subiremos al palacio.  
 Nos fuimos los dos al paso.  
 —Dios te guarde, le dije al Rey.  
 Luego se (e)nojó y me dijo:  
 —¿Quién es ese que nombras tú?  
 Le dije que es el Criador.  
 Me dijo que quería saber  
 Mi nombre. Se lo negué.  
 Luego le dije la embajada... (3305-3315).

En el estrato lingüístico tradicional de la danza hay, como en casi todos los bailes de esta índole, *modernismos* que tocan sobre todo el ambiente militar. Al lado de las armas antiguas, como «este acero brillante», o «esta espada cortadora», «esa espada constante» o bien «esa espada durandal», figuran un parque militar y comandos militares modernísimos.

#### TEMÁTICA RELIGIOSA

El elemento catequizante de nuestra danza se muestra en varias canciones a la Virgen, en una discusión prolija entre el rey Alamar y su hijo Osmán, ya convertido al cristianismo (reminiscencia de la novela de *Piromonte*), y en el sermón de un sacerdote, aunque medio burlesco, al final del baile.

#### REMODELACIÓN DEL ROL TRADICIONAL DEL REY PAGANO

Tal vez lo más curioso en la danza de Ahuatempan es la modernización del papel tradicional del rey moro *Alamar*. Este, vencidos sus soldados, se encuentra solo en el campo de batalla. La impresión melancólica de su largo parlamento se refuerza por los toques de música fúnebre. *Alamar* sepulta a sus muertos vasallos, no sin elogiar a cada uno. Motivo, ciertamente de invención reciente, y con analogías en la leyenda de los *Infantes de Lara* o la *Chanson de Roland*. Su hijo *Osmán* lo persuade, tras larga conversación, a hacerse bautizar también. Pero en la siguiente esce-

na de la abjuración, en presencia del sacerdote, *Alamar* sí acepta renunciar «a su corona», «a su espada», pero no a sus vasallos. Aunque éstos se hallen en los infiernos, persiste en su juramento de lealtad para con ellos. Fracasa el bautismo. *Alamar* se fuga otra vez, es capturado y luego ajusticiado. Este episodio procede, según el texto, «de otra historia». Significa, sin duda alguna, la tentativa de alterar el rol acostumbrado del príncipe moro y dignificarlo en el sentido un poco romántico de un señor feudal. Pero no es más que un episodio. Después sigue el texto original del baile, y *Alamar* acepta su rol como delincuente, como pecador del delito de *orgullo*, y se presenta como ejemplo de malhechor al público, al estilo de los corridos mexicanos de fusilamientos. Tenemos aquí un caso en el que parcialmente se modifica el modelo psicológico con respecto a los protagonistas del baile, donde los *moros* siempre son los malos.

### EL RETO

Evidentemente tradicional, por el contrario, resultan las escenas del *desafío*, que ocurren en numerosas danzas de Moros y Cristianos según un esquema preestablecido y que se remonta al *romancero* español. En nuestro baile el moro *Almanzor* desafía a los cristianos con estas palabras:

Que salga Gonzalo de Córdoba,  
 Que aquí lo espera Almanzor;  
 Que salga Aurelio y Crespín,  
 Que salga Aniano el traidor, etc. (vv. 2310-2313)

Este pasaje, en que cada adversario es designado por su propio nombre, es un tópico de las danzas que se remonta al romance morisco *El triunfo del Avemaría* (Cercada está Santa Fe / con mucho lienzo encerado, *Durán*, núm. 1121). En él retó el moro *Tarfe* a los caballeros cristianos de modo idéntico:

Salga uno, salgan dos,  
 Salgan tres, o salgan cuatro:  
 El alcaide de los Donceles  
 Salga, que es hombre afamado, etc.<sup>24</sup>.

Incluso en el ya mencionado baile sobre la *Conversión de San Pablo* de Rabinal (Guatemala) de 1960 están insertadas esas palabras del reto y

<sup>24</sup> AGUSTÍN DURÁN: *Romancero General*, II, BAE, 16 (Madrid, 1945), p. 128.

que no figuran en el original del siglo XVIII. *Saulo*, en su papel de rey *moro*, grita en el camino de Damasco:

¿Dónde estarán los cristianos,  
Los de aquesta infame escuela...?  
¿Dónde están los evangelistas,  
Los que predicán la secta?<sup>25</sup>.

### ANACRONISMOS

Las danzas de Moros y Cristianos suelen interpretarse en la investigación moderna como «conflictos interétnicos», o como la lucha entre las fuerzas del bien y del mal. La segunda explicación vale asimismo para todo drama religioso. ¿No rige la misma despreocupada mezcla de lugares geográficos y personajes históricos, pseudo-históricos o novelescos en los autos o auto sacramental españoles? Admitimos los errores en las danzas mexicanas producidas por ignorancia u olvido en la transmisión de los textos. Pero hay que recordar que Lope de Vega en el auto «La puente del mundo» usa el mismo asunto carolingio (o «caballeresco» por excelencia, como dice el mismo Lope) en sentido alegórico. Carlomagno representa a Dios, Los Doce Pares son los Doce Apóstoles, Cristo es el Caballero de la Cruz<sup>26</sup>. Sobre una falsilla dualista o antitética, pueden interpretarse así casi todos los sucesos de la historia mundial, sea profana o sacra.

### TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS

Es evidente que muchos de los textos hoy conservados son productos del siglo XIX, pero de fuentes más antiguas. María Soledad Carrasco Urgoiti supone que en España se hubiera formado una «comedia de moros y cristianos» tardía en el siglo XVIII<sup>27</sup>. Al mismo siglo nos remiten los pocos textos existentes antiguos de Mesoamérica. Falta todavía una labor constante, como, por ejemplo, la pesquisa en los archivos locales, en bi-

<sup>25</sup> ROSA MARÍA BARBA (ed.): *Ystoria de Moros de la Conbersión de San Pablo y espresan los nombres*. «Artis», 1 (Guatemala, 1960).

<sup>26</sup> FRAUKE GEWECKE: «Thematische Untersuchungen zu dem vor-calderonianischen Auto Sacramental», *Kölner Romanistische Arbeiten*, Neue Folge Heft 42 (Génève, Libr. Droz, 1974), 256 ss.

<sup>27</sup> MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI: «Aspectos folklóricos y literarios de la Fiesta de Moros y Cristianos en España», *PMLA*, 78 (1963), 490.

bliotecas, etc., para sacar a luz tal vez originales hasta ahora desconocidos. Comparados con los textos recientes de España, los mexicanos y centroamericanos son más arcaicos, por estar sometidos raras veces al proceso de modernización oficial.

#### TAREAS DE UNA INVESTIGACIÓN FUTURA

Ricard, en 1932, pidió un «inventario» de las representaciones de morismas de México. Ya en 1976, F. Horcasitas pudo formular sus hipótesis sobre la difusión de su «inventario» de Puebla; la tarea de hoy consistiría en *catalogar* los textos conocidos, o por conocer, y compararlos, según sus ciclos temáticos, alusiones históricas, fenómenos lingüísticos y sus estructuras, para obtener más claridad respecto del proceso de la transmisión y de sus fuentes, en este campo de folklore latinoamericano popular o semipopular, de más interés de lo que comúnmente se cree. Un objeto importante sería también rastrear las huellas del teatro misionero en lenguaje indígena, pues, como se sabe, el idioma de las misiones en México hasta bien entrado el siglo XVIII fue el indígena y no el español<sup>28</sup>.

Una observación final: los Moros y Cristianos, aunque de origen indudablemente español, no hubieran disfrutado de tal arraigo en Mesoamérica sin el substrato del teatro precolombino azteca y maya. Pocas son sus huellas hoy: perduran en ciertas formas coreográficas, en la administración ritual de ciertos grupos de danzantes<sup>29</sup> y tal vez en el ambiente ceremonioso y austero de las danzas en general.

Y nada más sobre el «retablo de moros y cristianos».

GISELA BEUTLER

*Freie Universität Berlin*

<sup>28</sup> SHIRLEY BRICE HEATH: *La política del lenguaje en México: de la Colonia a la Nación*. Instituto Nacional Indigenista (México, 1972), 78-93.

<sup>29</sup> IRA R. BUCHLER: «La organización ceremonial de una aldea mexicana», *América indígena*, 27, núm. 2 (1967), 237-263.