

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**CARLOMAGNO EN LOS ANDES. PALIMPSESTO Y EVANGELIZACIÓN EN LA FIESTA DE
MOROS Y CRISTIANOS DE CANTA**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA**

AUTOR

RAUF SAUD NEME SÁNCHEZ

ASESOR:

DR. JOSÉ ANTONIO ALADINO RODRÍGUEZ GARRIDO

DICIEMBRE, 2020

Resumen

La presente investigación tiene como objeto de estudio la representación de *Carlomagno y los doce pares de Francia*, fiesta de moros y cristianos de la comunidad andina de Quipán en Canta. Sostenemos que actualmente la fiesta de moros y cristianos es una forma teatral que funciona como un palimpsesto sobre el que se han ido sobreescribiendo, producto de operaciones de apropiación y transformación, imaginarios o representaciones que están asociados con la historia local. Debido a esta historicidad, es posible demostrar que mediante su escenificación aún se conservan las huellas o ecos de una tradición de espectáculos teatrales tardomedievales que se implantaron en América como parte de un programa instructivo que vino con la evangelización de las Indias. Así, la pregunta sobre por qué se introdujeron las fiestas de moros y cristianos en Canta se responde a partir de la identificación de esta fiesta como una forma teatral relacionada a los intereses del teatro evangelizador y cuya función inicialmente en el caso de las doctrinas de indios de la región de Canta respondería a la necesidad de consolidar el proceso evangelizador en la región frente a los remanentes de idolatría que aún persistían en esta zona. Finalmente, la actualidad de la representación nos lleva a abrir interrogantes sobre por qué ha sobrevivido y, aunque paradójico, por qué también se está perdiendo. De esta manera es posible también sostener que la dramatización que se realiza en Quipán está articulando elementos que van más allá del campo de la teatralidad y relaciona categorías como memoria cultural colectiva y saber social que se reproducen en cada representación.

Índice

Introducción	4
I. La reconstrucción de la fiesta de Carlomagno y los doce pares de Francia en el pueblo de Quipán	15
1.1. ¿Fiestas o danzas? La denominación “fiesta de moros y cristianos”	16
1.2. Canta y el mapa de las fiestas de moros y cristianos	25
1.3. Quipán: situación geográfica y la experiencia del trabajo de campo	33
1.4. El marco de la fiesta religiosa y popular	37
II. La fiesta de moros y cristianos y el palimpsesto: <i>La Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia</i>	42
2.1. El palimpsesto textual: el cuaderno de Quipán	43
2.2. Noticias sobre la novela de Piamonte	47
2.3. La introducción de Piamonte en América	52
2.4. La introducción de Piamonte en las comunidades de Canta	54
2.5. La tranposición y el cuaderno de Quipán	57
III. El palimpsesto escénico: la representación de <i>Carlomagno</i> en Quipán	83
3.1. Primera capa: las huellas medievales en el uso del espacio en la representación de <i>Carlomagno</i>	84
3.2. Segunda capa: el pasado prehispánico y el imaginario colonial	97
3.3. Tercera capa: los cristianos patriotas y los elementos republicanos	120
IV. La fiesta de moros y cristianos y la evangelización de Canta	125
4.1. La <i>Historia de Carlomagno</i> y la experiencia evangelizadora	127
4.2. La evangelización de Canta y los procesos de extirpación de idolatrías	137
4.3. Consolidación de la evangelización mediante la fiesta de moros y cristianos	159
V. Epílogo: el presente de la fiesta y nuevas aproximaciones	176
5.1. Las fiestas de moros y cristianos como un fenómeno performativo	177
5.2. Los rituales importados: la historia como performance en la fiesta de moros y cristianos	180
Conclusiones	191
Bibliografía	195

Introducción

Aníbal Campos se coloca con dificultad el traje del moro Fierabrás, príncipe de Alejandría. Se ciñe una espada y retoca su cabeza con un casco de utilería. A pesar de su vejez, trata de imitar el porte de un hombre elevado al advertir que es fotografiado. Comenta con cierta locuacidad que conoce bien los diálogos del caballero cristiano Oliveros, uno de los *doce pares de Francia*, pero este año le ha tocado interpretar al moro. Para demostrarlo recita de memoria fragmentos de *Carlomagno*, pero es interrumpido por los petardos que resuenan afuera y cuyo eco rebota entre la franja de cerros de la serranía de Canta donde se ubica el pequeño pueblo de Quipán. La banda de música que acompaña a la procesión se aproxima con el sonido de sus vientos y percusión, hoy es el día central de la fiesta de San Pedro y San Pablo, patronos de esta comunidad. Su contendor, Oliveros, está preparado y en la parte posterior de su escudo acomoda el texto que le corresponde para no olvidar sus fragmentos. Les pido al moro y al cristiano que se coloquen para una última fotografía en el local comunal. Ellos prefieren ubicarse al frente de un enorme cuadro, que un pintor local ha realizado a manera de un tríptico de la memoria de hechos que han prestigiado a la comunidad de Quipán. En este cuadro se puede observar hacia la izquierda a los hombres notables del pueblo; al centro, el ingreso del general Andrés Avelino Cáceres durante la invasión chilena; y a la derecha la tradicional danza de *Los abuelitos de Quipán* (figura 1). Son casi las tres de la tarde. La plaza recibe a sus primeros visitantes. Fierabrás ingresa al espacio de la representación para ocupar su posición bajo un árbol, cuya sombra le servirá de descanso antes del enfrentamiento con Oliveros. Yo también me ubico junto con los comuneros y sus familiares en una de las zonas laterales del cuadrilátero que funciona como espacio escénico. Soy un observador más de una dramatización que rememora un imaginario de guerra y conversión. Es la fiesta de moros y cristianos. Es *Carlomagno* en los Andes.

Asistí a la fiesta de moros y cristianos de Quipán el 29 de junio del año 2016. Aquella tarde se representó una ficción caballeresca muy popular en varios pueblos de América, la *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia*, cuya fuente más conocida y difundida es una novela del mismo nombre escrita por Nicolás de Piamonte en 1521. Mientras esperaba el inicio de las acciones, los comuneros me relataban que antes estas dramatizaciones eran

masivas y participaba casi toda la comunidad durante los tres días centrales de la fiesta. Además un detalle llamativo para la memoria de los pobladores era la espectacularidad de las entradas a caballo, como el elemento más vistoso de la fiesta, pues los jinetes eran capaces de recrear las peleas entre los doce pares de Carlomagno y los moros del Almirante Balán. Lamentablemente, durante nuestra visita la realización de esta dramatización fue parcial y breve debido a la ausencia de posibles actores entre los comuneros que pudieran representar los demás papeles. Esta situación confirma lo que ha venido ocurriendo en otras comunidades de la provincia de Canta: la progresiva desaparición de una rica herencia teatral, tal como ha ocurrido en el pueblo de Pampacocha, cuya fiesta de moros y cristianos solo se puede conocer por la investigación realizada a finales de los años 60 por la antropóloga María Angélica Ruiz¹.



Fig. 1 - Oliveros y Fierabrás en el local comunal de Quipán (fotografía de Mariam Aranda, 2016).

¹ Por ello, resultan valiosos los esfuerzos actuales de la Dra. Milena Cáceres, investigadora que dirige el grupo de *Tradición Oral* del Instituto Riva Agüero, por documentar las fiestas de moros y cristianos que aún se realizan en las comunidades rurales de nuestro país. Este trabajo es el resultado de las visitas de campo que realicé como parte de este grupo de investigación y que me ha permitido experimentar también las dificultades que representa el recojo de información, muchas veces fragmentaria, sobre las posibles localidades en la serranía de Lima donde se representaban fiestas de moros y cristianos.

En el Perú, la fiesta de moros y cristianos es una representación teatral tradicional de procedencia colonial que ha logrado sobrevivir en comunidades rurales de diversas zonas del país como San Lucas de Colán en Piura, Nepeña en Ancash y, sobre todo, en los pueblos asentados en la provincia de Canta, como Huamantanga y Quipán, a no muchos kilómetros de la capital de Lima. En España, lugar de donde procede originalmente, la fiesta de moros y cristianos celebra la reconquista de los territorios ocupados por los califatos árabes y es un espectáculo que en la actualidad articula tres tipos de fiesta: la patronal o religiosa; la militar que puede incluir el alarde de armas; y la histórica, en donde se plantean las tradicionales embajadas de moros y cristianos de origen tardomedieval (Domene Verdú 2015: 18-21). En América, durante los primeros años de la Conquista, estos espectáculos se importaron como parte de la cultura del conquistador, pero fueron redirigidos por los intereses de las órdenes religiosas en los pueblos colonizados para representar festivamente el triunfo militar de los cristianos y la conversión de los enemigos. Posteriormente, la participación activa de los grupos indígenas facilitó la apropiación de estos espectáculos y su consecuente mantenimiento, por lo que en la actualidad la fiesta de moros y cristianos es parte del patrimonio cultural de muchas comunidades rurales andinas, además de ser una actividad que propicia nuevos significados, la cohesión social y las relaciones comunales, y así nos quedó constancia en nuestra experiencia vivida en Quipán y en Huamantanga.

La provincia de Canta es una zona en los Andes de Lima que ha presentado una regular actividad de danzas populares y dramatizaciones teatrales orales². Estas últimas, como la fiesta de moros y cristianos, tienen lugar durante la celebración de la fiesta patronal de la comunidad y son enteramente realizadas por los campesinos siguiendo un modelo heredado por sus antepasados³ y asimilado dentro de sus tradiciones locales. Por estas condiciones, ha despertado el continuo interés de los antropólogos y folkloristas por registrar y estudiar estas manifestaciones de lo que denominan parte del teatro popular.

² Denominación que emplea Milena Cáceres (2001) para referirse a las manifestaciones teatrales que se han conservado gracias al fenómeno de la oralidad, como son las fiestas de moros y cristianos y las dramatizaciones sobre el ciclo de la muerte del inca.

³ Es muy común escuchar en el trabajo de campo que los pobladores se refieran a su fiesta como muy antigua, pero se desconoce el tiempo en el cual surgió. Debido a esta relativa antigüedad, los pobladores creen en ocasiones que su fiesta fue anterior a la que se representa en otros pueblos. Esta parece ser una constante común y una consecuencia derivada de las condiciones de apropiación que es muy frecuente en el folklore popular, como señala María Soledad Carrasco Urgotti (1996).

Los primeros trabajos en esta región datan de principios de los años 60. Dentro de este conjunto, podemos reseñar las papeletas recuperadas de Alejandro Vivanco Guerra⁴ (1963), quien registró especialmente las fiestas comunales que se realizaban en el valle de Chancay; luego el estudio de María Angélica Ruiz, “Doce Pares de Francia en el ande peruano” (1969-70), sobre la comunidad de Pampacocha, único testimonio de las fiestas de moros y cristianos en esta comunidad. Contemporáneamente, tenemos los diversos artículos que realizó Luis Cajavilca sobre moros y cristianos en Nepeña y Canta; la investigación del antropólogo Bernardino Ramírez, *Moros y cristianos en Huamantanga-Canta: herencia colonial y tradición popular* (2000); y el estudio etnomusical de Manuel Ráez, *Dioses de las quebradas : fiestas y rituales en la Sierra alta de Lima* (2005). Por otra parte, desde el campo de la filología, los dos estudios de Milena Cáceres Valderrama, *La fiesta de moros y cristianos en el Perú* (2001, 2005) y *El Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia. La fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú* (2018) han sido significativos para rastrear la herencia del teatro del Siglo de Oro español en los textos que se escenifican en las comunidades de Canta. Así, a partir del análisis filológico de los cuadernos de los comuneros, la autora ha podido llegar a la conclusión de que aún se conservan fragmentos de textos refundidos de comedias de Lope de Vega y Vélez de Guevara dispersos en los cuadernos de los campesinos que dramatizan la fiesta de moros y cristianos en Huamantanga.

Sin embargo, a pesar de la detallada información que arrojan los trabajos etnográficos sobre la realización de la fiesta en esta provincia, hasta el momento no se cuenta con un registro o documentación que permita fijar de manera más precisa el tiempo en que fueron implantadas estas representaciones en la provincia de Canta y solo se puede especular sobre posibles momentos de aparición⁵. Aquí cabe señalar que esta carencia de

⁴ Este destacado antropólogo era discípulo de la escuela iniciada por José María Arguedas. Interesado en el folklore y las tradiciones orales, especialmente en la música festiva tradicional, realizó diversas visitas a las comunidades y caseríos asentados en el valle de Chancay. La información recogida en sus trabajos de campo quedó hasta cierto punto olvidada luego de su muerte. Juan Javier Rivera Andía es quien se ha encargado de sistematizar esta información en una cuidada edición titulada *Una etnografía olvidada en los Andes: el valle de Chancay (Perú) en 1963*.

⁵ Asimismo, el origen remoto de la fiesta de moros y cristianos en Canta se ha convertido en una afirmación de la identidad local, y así lo comprobamos en el trabajo de campo que realizamos en el año 2016 durante la fiesta de San Pedro y San Pablo en Quipán. Los hombres de esta comunidad coincidían en que ellos habían recibido la dramatización de *Carlomagno* de sus antepasados y por ello la continuidad de la representación estaba estrechamente vinculada con el mantenimiento de su tradición y memoria. Así se puede decir que esta ha sido absorbida por el folklore popular y la cultura oral, por lo que en su realización actual existen marcas de

documentación sobre la historicidad de esta fiesta es un hecho compartido también con los estudios realizados sobre moros y cristianos en México y Centroamérica. Beatriz Aracil Varón explica que la falta de “documentos” se debe básicamente al carácter marginal que se le ha atribuido a este espectáculo por los sectores letrados. Esta marginalidad reside, por un lado, en que las dramatizaciones de moros y cristianos están asociadas con los sectores populares, quienes son sus principales cultores y, por otro, en su dependencia del contexto festivo religioso que ha determinado también su circunstancia (Aracil Varón 2006: 6). Se puede entonces colegir que la poca importancia que recibieron estos espectáculos como fenómeno a documentar condujera a estas lagunas que los estudios tratan de reconstruir. En esa línea, la pregunta por la historicidad de la fiesta de moros y cristianos sigue siendo un asunto pertinente en varios sentidos: primero, porque nos obliga a reflexionar sobre las razones que determinaron la introducción de dichas formas teatrales en estas localidades de los Andes y qué programa existía detrás de la selección de los textos que se emplearon como base de las dramatizaciones. Segundo, porque es una manifestación que nos permite complementar el trazo de una historia del teatro iniciada en la colonia y que ha evolucionado al margen del fenómeno teatral de los centros urbanos. Tercero, porque es una forma teatral que ha sobrevivido asimilada dentro de las festividades religiosas y que ha sido “apropiada” por la comunidad. Así se puede decir que esta ha sido absorbida por el folklore popular y la cultura oral, ya que en su realización actual existen marcas de apropiación y transformación que han permitido su subsistencia, tal como lo comprobamos en el trabajo de campo que realizamos en el año 2016 durante la fiesta de San Pedro y San Pablo en Quipán. Cuarto, porque esta historicidad resulta también más significativa en el momento en que estas representaciones del teatro oral poco a poco están desapareciendo, producto también de los cambios que ha generado la modernidad mediante los flujos migratorios del campo a la ciudad, la desaparición de la cultura oral expresada en la teatralización y recitación, y probablemente la arcaización de un fenómeno que ha facilitado un desplazamiento hacia otras manifestaciones populares que pueden vincular mejor el sentido de identidad de la comunidad.

apropiación y transformación que han permitido su subsistencia.

Hipótesis de la investigación

Considerando este panorama de estudios dedicados al estudio del fenómeno de la fiesta de moros y cristianos, la presente investigación tiene como objeto de estudio la representación de la *Historia de Carlomagno* o *Los doce pares de Francia* en la comunidad andina de Quipán en Canta. Sostenemos que actualmente la fiesta de moros y cristianos es una forma teatral que funciona como un palimpsesto sobre el que se han ido sobreescribiendo, producto de operaciones de apropiación y transformación, imaginarios o representaciones que están asociados con la historia local. A partir de esta hipótesis es posible derivar dos líneas de análisis sobre este palimpsesto: la primera examina la dimensión histórica de la escenificación y concluye que en la fiesta de moros y cristianos en Canta se conservan las huellas o ecos de una tradición de espectáculos teatrales tardomedievales que se implantaron en América como parte de un programa instructivo que vino con la evangelización de las Indias. Así, la pregunta sobre por qué se introdujeron las fiestas de moros y cristianos en Canta se responde a partir de la identificación de esta fiesta como una forma teatral heredada del teatro evangelizador y cuya función inicialmente en el caso de las doctrinas de indios de la región de Canta respondería a la necesidad de consolidar el proceso evangelizador en la región frente a los remanentes de idolatría que aún persistían en esta zona. En ese sentido, la difusión de la representación dramática de la *Historia de Carlomagno* o *Los doce pares de Francia* en esta zona de Canta se explicaría porque contribuía escénicamente a mostrar un argumento donde el enfrentamiento entre cristianos e infieles afirma el valor de la conversión como garantía de paz social, lo cual sería explicable también en una región que a finales del siglo XVII era vigilada por las diversas causas de hechicería e idolatría llevadas contra los indios. La segunda línea de análisis se centra en la actualidad de la representación y nos lleva a abrir interrogantes sobre por qué han sobrevivido estas escenificaciones y, aunque resulte paradójico, por qué también se están perdiendo. Para nuestros objetivos, esta parte requiere evaluar el presente de la fiesta de la *Historia de Carlomagno* a partir de las categorías que han surgido desde la teoría de la performance. La justificación del empleo de este enfoque deriva de comprender la dramatización de la fiesta de moros y cristianos en Canta como un objeto que va más allá del campo de la teatralidad y relaciona categorías como memoria cultural colectiva y saber social que se reproducen en cada representación y

que dependen en gran medida del valor que la comunidad le atribuye. Así, el campo de la performance permite vincular y problematizar aspectos que a diferencia del teatro se hallan fuera del espacio simbólico de la representación. En ese sentido, la fiesta de moros y cristianos de Canta como un acto performativo realizado por la comunidad permite una unión entre la dramatización y la realidad donde se pueden canalizar autorrepresentaciones y sentidos de identidad de una colectividad.

Diseño metodológico

Para cumplir con estos objetivos, esta investigación empleó principalmente dos metodologías de trabajo. Por un lado, se hizo evidente la necesidad de recurrir a la observación etnográfica de la fiesta como parte del diseño metodológico, por lo que se realizó una visita a Quipán y Huamantanga en el año 2016 junto con el grupo de investigación de *Tradición Oral* dirigido por la Dra. Milena Cáceres Valderrama. En este trabajo de campo se trazaron cuatro objetivos básicos: a) identificar y registrar el marco de la realización de la fiesta; b) acceder a la fuente textual que utilizan los pobladores para la escenificación de la pieza *Los doce pares de Francia* o también conocido como *Carlomagno*; c) rastrear los antecedentes del texto y la representación mediante entrevistas con las autoridades o personas más antiguas del lugar; y d) documentar y presenciar la representación de *Carlomagno*. Las herramientas empleadas para el recojo de información de esta representación fueron la toma de notas, fotografías, videos y entrevistas. Nos preocupamos durante la visita en registrar especialmente los espacios de la fiesta, el recorrido procesional, el lugar de la escenificación y parte de la representación que realizaron los pobladores.

Por otro lado, la segunda metodología empleada fue el análisis de la dimensión textual y escénica del palimpsesto de la fiesta de moros y cristianos en Quipán. Así consideramos para el caso textual un análisis comparativo del cuaderno que conservan los pobladores para la dramatización de su fiesta y la novela de caballerías *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia* de Nicolás de Piamonte de donde procede el argumento de su fiesta. Para estudiar las relaciones entre ambos textos recurrimos a la propuesta teórica de Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*

(1989). Desde nuestro punto de vista, mediante el empleo de la noción de hipertextualidad⁶ de Genette, podemos sostener teóricamente que en el cuaderno de Quipán se realiza una operación de transmodelización (el paso de un texto narrativo a dramático). Dicha operación ha sido una práctica común, recurrente y muy empleada en el teatro más canónico, cuyo ejemplo más prestigioso en este caso puede ser *La puente de Mantible* de Calderón de la Barca (1626-1627), que también parte del argumento de la novela de Piamonte para la creación de una comedia de tema caballeresco.

En el análisis de la dimensión de la representación, reconstruimos específicamente los aspectos escénicos de estas dramatizaciones para examinar dos espacios temporales que confluyen en este palimpsesto. Primero, desde una perspectiva histórica, abordamos la introducción de la fiesta de moros y cristianos como parte de la herencia de los espectáculos tardomedievales que llegaron a América dentro del programa del teatro evangelizador y, por ende, estas representaciones complementaron la actividad propagandística que se realizó en la zona de Canta durante el proceso de evangelización y extirpación de idolatrías. Segundo, desde una perspectiva performativa, observamos como producto de esta implantación surgió un fenómeno de apropiación por parte de las comunidades indígenas que empezaron a sobrescribir en el tiempo su propia concepción de la fiesta, a tal punto que en la actualidad hallamos involucradas no solo las huellas del pasado colonial, sino también la memoria de la historia local de la comunidad que se reescribe constantemente en cada acto de repetición de la fiesta.

Finalmente, aunque no menos importante, para nuestra investigación también escogemos denominar estas dramatizaciones que se escenifican en pueblos como Quipán y Huamantanga como “fiestas de moros y cristianos”. La razón de esta elección es reconocer que esta festividad popular se puede conceptualizar como una modalidad americana de lo hispánico, término empleado por Marcel Bataillon para referirse al fenómeno de apropiación por parte de los grupos indígenas, pero que no se divorcia de su hispanidad. Para Bataillon, el mantenimiento de estas fiestas en el contexto indígena puede dar cuenta no solo de los intereses propagandísticos durante el proceso de evangelización americano,

⁶ El hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más)” (1989: 17) y para entender esta relación, Genette precisa que “la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (1989: 19).

sino también la manera en cómo han sido asimiladas estas formas de hispanidad por los sectores no-europeos de la población (Bataillon 1995: 197).

Considerar a la fiesta de moros y cristianos una modalidad americana de lo hispánico tiene mayor sentido en el hecho de que nuestra intención es establecer una línea de continuidad entre el teatro evangelizador que surgió inicialmente en Nueva España y cómo este pudo haber sobrevivido asimilado dentro de las fiestas de moros y cristianos que aún se representan en las serranías de Lima. Por ello creemos que hasta el momento los diversos estudios sobre las fiestas de moros y cristianos en Canta han afirmado su origen evangelizador, pero no han examinado las estrategias simbólicas que existen detrás de estas fiestas en los contextos en que se implantaron, incluso cómo podrían haber funcionado en el contexto de la campaña contra las idolatrías que emprendieron los visitantes en esta región del ande de Lima.

Estructura y objetivos de cada capítulo

En el primer capítulo, reconstruiremos la fiesta de moros y cristianos que se escenifica en la comunidad de Quipán, para ello desarrollaremos dos apartados. En el primero planteamos nuestra justificación sobre una línea de interpretación que emplearemos para abordar este fenómeno del teatro popular conocido como fiesta de moros y cristianos. En el segundo apartado contextualizamos la fiesta de moros y cristianos de Quipán, mediante la descripción y el análisis del marco de realización de *Carlomagno y los doce pares de Francia*.

En el segundo capítulo, a partir del concepto de palimpsesto, examinaremos las diversas capas entrelazadas de la fiesta de moros y cristianos desde el punto de vista textual. Para ello analizaremos el cuaderno de los comuneros que contiene el texto de *Carlomagno*. Este texto para nosotros es un ejemplo de la labor de apropiación que producto de la tradición han realizado los comuneros de Quipán de la novela de caballería *Historia del Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia*, cuya traducción realizó Nicolás de Piamonte.

En el tercer capítulo, abordaremos esta dramatización como un hecho teatral y emplearemos los instrumentos que nos ofrece la semiótica para examinar los signos relativos al espacio y al actor. Consideramos que a partir del análisis de estos signos en

específico es posible hallar un fenómeno de apropiación que las comunidades de Canta han realizado permanentemente mediante la reescritura y superposición de diversos imaginarios históricos. De este modo, al igual que en el palimpsesto textual, el palimpsesto escénico de la fiesta conserva capas que refieren a una tradición teatral medieval a partir del manejo del espacio, otra capa que corresponde a un imaginario colonial que se manifiesta a partir de signos asociados con el vestuario y objetos escénicos, y finalmente una tercera capa que corresponde a las variaciones en estos mismos signos, pero esta vez asociados a un pasado republicano prestigioso.

En el cuarto capítulo nos ocupamos de la introducción y difusión de las fiestas de moros y cristianos en esta región. Demostraremos que en la doctrina de Canta existieron las condiciones para la introducción de esta fiesta como parte del proyecto de evangelización y consolidación del cristianismo. El objetivo es sostener que los procesos llevados contra causas de hechicería e idolatría en Canta en la segunda mitad del siglo XVII crearon las condiciones para que la fiesta religiosa incluyera escenificaciones en donde se exalta el triunfo del cristianismo frente al paganismo. De esta manera las fiestas de moros y cristianos apuntaron a consolidar el proceso de evangelización mediante las estrategias de resignificación de las danzas indígenas y de los cultos prehispánicos al agua y a las huacas tutelares de los pueblos de Quipán y Huamantanga. Probaremos que la elección del ciclo de Carlomagno y los doce pares de Francia servía de manera conveniente en la difusión del mensaje de la conversión como una estrategia simbólica de garantía de orden social en las nacientes sociedades coloniales andinas. Así, como una especie de paralelo, si las historias recopiladas en el *Manuscrito de Huarochirí* nos ofrecen una idea de las acciones llevadas durante el proceso de extirpación de idolatrías en las doctrinas de indios en el valle del Rímac; en el caso del valle del Chillón también podríamos decir que la introducción de las fiestas de moros y cristianos evidencian en su teatralidad las acciones llevadas a cabo para la evangelización y la consolidación del cristianismo.

El quinto y último capítulo responde de un modo parcial la siguiente pregunta: ¿por qué sobrevivieron estas representaciones y por qué están en proceso de desaparición? Si bien este trabajo se preocupa en examinar las condiciones en que se introdujo esta fiesta, vale abrir la discusión sobre la permanencia de esta fiesta no en su valor como un fenómeno dramático sino como un acto de memoria colectiva cultural. Así en la actualidad la

representación de la Historia de Carlomagno es una tradición que identifica a esta comunidad pero que compite y va siendo desplazada por la danza de *Los abuelitos de Quipán*, en cuya realización no existe una dramatización con base textual sino que es enteramente performativa. Además, es significativo que la comunidad lograra que esta danza sea reconocida oficialmente por las instituciones como un producto cultural que los identifique. ¿Qué nos dice esto? ¿El desplazamiento es consecuencia también del retroceso de una comunidad letrada, más asociada con la representación de la Historia de Carlomagno? ¿O detrás de estos actos performativos también se movilizan pretensiones de los miembros de una comunidad y cuyo resultado sería el privilegio de una tradición popular en reemplazo de otra? Como señalamos estas son preguntas que todavía merecen discutirse, pero esperamos aquí abrir caminos para acercamientos futuros.

Finalmente, aspiramos mediante esta investigación darle un lugar visible a las comunidades andinas que como Quipán y Huamantanga siguen conservando y cultivando dramatizaciones que son ejemplos de un enorme pasado colonial andino que a pesar de los episodios de violencia de nuestra historia y el olvido sucedido por los cambios históricos vertiginosos e imprevistos, como el que vivimos hoy, todavía performativizan teatralmente la compleja formación de nuestra cultura.

La reconstrucción de la fiesta de *Carlomagno y los doce pares de Francia* en el pueblo de Quipán

Durante la fiesta de San Pedro y San Pablo, los campesinos del pueblo de Quipán pausan su jornada para renovar su relación con la religión y su comunidad. La reafirmación de estos lazos en varias comunidades campesinas de Canta se expresa muchas veces mediante la continuación de tradiciones que rememoran estos vínculos a través de las danzas, las herranzas, el rodeo, o la dramatización, por mencionar algunas. Precisamente los campesinos de esta comunidad se organizan para llevar a cabo la dramatización de una fiesta de moros y cristianos llamada *Carlomagno y los doce pares de Francia*, cuyo argumento procede de una ficción caballerescas del siglo XVI y que ha obtenido en el tiempo una gran popularidad y recepción en muchas zonas rurales del Perú y América.

Cuando asistimos a las fiestas de moros y cristianos que se realizan aún en las comunidades de Quipán y Huamantanga advertimos, además de la fuerte identificación que los campesinos tienen con la dramatización que escenifican, una confluencia de imaginarios que provenían de distintos marcos temporales y de diferentes narrativas articuladas en la fiesta. Desde un inicio nos planteamos varias interrogantes: ¿por qué se escenificaba aún una historia adaptada de una novela de caballerías del siglo XVI?, ¿por qué los pobladores han intervenido un argumento asociado con la reconquista europea?, ¿por qué empleaban una particular organización de los signos teatrales, que parece ser una constante entre esta y otras representaciones que se realizan en Canta? Así, era muy sugerente pensar que estábamos frente a un objeto provisto de múltiples capas y cuya particularidad estaba en manifestar la heterogeneidad de sus elementos.

El propósito de este capítulo es reconstruir la fiesta de moros y cristianos que se escenifica en la comunidad de Quipán, para ello desarrollaremos dos apartados. En el primero planteamos nuestra justificación sobre por qué llamamos “fiestas de moros y cristianos” a estas dramatizaciones que forman parte del teatro popular oral. En el segundo apartado contextualizamos la fiesta de moros y cristianos de Quipán, mediante la descripción y el análisis del marco de realización de *Carlomagno y los doce pares de Francia*.

1.1. ¿Fiestas o danzas? La denominación “fiesta de moros y cristianos”

¿Fiesta de moros y cristianos o danzas de moros y cristianos? En esta sección nos interesa justificar la denominación “fiesta de moros y cristianos” para referirnos al objeto de estudio de nuestra investigación. Esta elección responde sobre todo a una posición de carácter metodológico que asumimos frente a los diversos estudios que existen sobre este fenómeno del teatro popular oral. Así reconocemos que el empleo de “danza de moros y cristianos”, “fiesta de moros y cristianos”, “moros y cristianos” o “danzas de la conquista” se ha asumido en la bibliografía crítica indistintamente como formas sinónimas o, por el contrario, como maneras para diferenciar a estas dramatizaciones según criterios geográficos, culturales e ideológicos. Consecuentemente estos criterios han generado líneas de interpretación para la comprensión de la naturaleza y función de dichas representaciones. En esta investigación proponemos una postura de lectura a partir de la denominación “fiesta” que explicaremos a continuación.

En primer lugar, la fiesta de moros y cristianos puede definirse de manera general como una dramatización del reto entre moros y cristianos enmarcado dentro de un episodio vinculado al imaginario de la reconquista española e inserto a su vez en un contexto festivo religioso asociado al patrón local de la comunidad⁷. Desde nuestro punto de vista, la elección del término “fiesta” identifica el vínculo de estas piezas interpretadas por los campesinos de Canta dentro de un campo semiótico como es el ciclo festivo, y que constituye el folklore de estas comunidades. Por ello, se puede decir que son dramatizaciones que se producen en un marco “parateatral”, ya que su sentido teatral está asociado con su proyección en la fiesta, y en consecuencia se potencian otros elementos que resaltan “el carácter de ceremonia, rito, juego” (Díez Borque 1983: 54). Desprovisto de este marco, la representación quedaría reducida a una especie de imitación vacía de significado, ya que la fiesta altera “la función y el sentido de los elementos que integran el hecho teatral” (Díez Borque 1983: 54).

⁷ Esta definición es una síntesis de las propuestas de María Soledad Carrasco Urgoiti y Fernando Domene Verdú. Según Carrasco Urgoiti, las fiestas de moros y cristianos se pueden definir de la siguiente manera: “Puede decirse que se trata de una representación conmemorativa de la Reconquista, adscrita al ciclo de historia local del lugar donde se celebra, que forma parte de las fiestas del pueblo y guarda una cierta relación con el culto al santo Patrón”(1996:27). En el caso de Domene Verdú, las fiestas de moros y cristianos “se pueden definir, por tanto, como la representación popular de las luchas entre moros y cristianos de la historia de España que se celebra con motivos de la fiesta religiosa...” (2015:21).

En segundo lugar, el nombre de “fiesta de moros y cristianos” en la bibliografía crítica está asociado con el origen de esta fiesta en el medioevo español y cuya continuidad aún se puede comprobar en varias zonas del Levante español y en diversas partes de América y el mundo donde se extendió el imperio de los Austrias⁸. En ese sentido, el empleo de “fiestas de moros y cristianos” alude para nosotros a la continuidad de una tradición folklórica⁹ originada en España¹⁰, pero que se asimiló a sus nuevas circunstancias cuando fue importada a América durante la Conquista. Nos remitimos aquí a las ideas de Robert Ricard¹¹, para quien la fiesta de moros y cristianos era un fenómeno asociado en un principio con la reproducción de estas escenificaciones “por y para” los conquistadores, pero luego la masa indígena las asimiló como producto también de la labor de los misioneros (Ricard 2017: 241). La continuidad de esta fiesta de origen medieval y sus condiciones de apropiación en el continente americano nos permiten indagar por las funciones que se han ido superponiendo en esta fiesta y han permitido también su supervivencia en las comunidades rurales de la provincia de Canta.

En tercer lugar, en la bibliografía crítica sobre el tema de la fiesta de moros y cristianos en muchas ocasiones se ha empleado la denominación “danzas de moros y cristianos”. ¿Es equívoco llamarlo danzas? Para responder esta pregunta debemos remitirnos a dos aspectos: el elemento coreográfico común a la danza y la funcionalidad del término para referirse al encuentro de las danzas prehispánicas con la cultura del conquistador. Sobre el elemento coreográfico, nos remitiremos a la bibliografía crítica que

⁸ Como puede verificarse en Filipinas, Marruecos y las zonas que correspondían a los antiguos virreinos dependientes del imperio español en la península itálica.

⁹ Para precisar esta dimensión, Ronald Surtz refiere que la fiesta de moros y cristianos es una manifestación folklórica española asociada con el drama a partir del combate ritual. Se especula su origen medieval, a pesar de la ausencia de mayores testimonios; sin embargo, como plantea el medievalista, es posible ver su influjo en el juego de cañas, diversión aristocrática que tuvo como marco la fiesta de moros y cristianos. Hay un ejemplo representativo de un juego de cañas realizado durante una fiesta de moros y cristianos en Jaén en el año de 1463, el cual ha quedado documentado en los *Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* (1983: 148).

¹⁰ Aquí se pueden reseñar tres estudios importantes para el caso español. El primero es de Demetrio Brisset, *Fiestas de moros y cristianos en Granada* (1988), que aborda el fenómeno de estas representaciones populares en dicha región de España. El segundo es de María Soledad Carrasco Urgoitti, quien en *El moro retador y el moro amigo* (1996) estudia la difusión de los moros y cristianos en tres áreas en particular: el levante español, Andalucía y Aragón. El tercero y más reciente es de José Fernando Domene Verdú, *Las fiestas de moros y cristianos* (2015), quien analiza a partir de un material abundante las fiestas de moros y cristianos que actualmente se realizan en las comunidades valencianas.

¹¹ Este historiador francés se dedicó a estudiar el fenómeno de la evangelización en Nueva España y en este campo se interesó por las representaciones de la reconquista española que realizaban los indios en sus fiestas religiosas. Así se pueden destacar dos publicaciones suyas: el artículo “Contribution a l'étude des Fêtes de «Moros y Cristianos» au Mexique” (1932) y su monumental trabajo *La Conquista espiritual de México* (1947).

aborda el tema en el caso de México y Centroamérica, donde por cierto existe mucho material documental sobre estas representaciones, además de una mayor preocupación por el estudio del folklore indígena. En su fundamental estudio sobre la “danza de moros y cristianos” en México, Arturo Warman (1972) propone que esta manifestación popular comparte en su origen una misma naturaleza con otras formas coreográficas, debido a que deriva de un tronco común que son los combates fingidos (1972: 18). Asimismo, Gisela Beutler también emplea la denominación de danzas o “bailes” de moros y cristianos para referirse a los “*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...” (Beutler 1986: 222, el énfasis es nuestro). Esta hispanista alemana identifica la presencia del elemento coreográfico como predominante en otras variantes de moros y cristianos que “se ejecutan casi sin diálogos, donde solo los nombres de los danzantes apuntan a cierta trama como ocurre con los *bailes de Santiago* en México” (1997: 167). Otro caso interesante es el estudio realizado por Ítalo Morales sobre el ciclo carolingio en Guatemala a partir del análisis del *baile de Carlomagno y los doce pares de Francia*. Según este autor, en el folklore guatemalteco se emplea el término de “bailes” para referirse a estas manifestaciones de la tradición popular indígena¹² y reconoce el binomio baile-drama como sustancial a los moros y cristianos, razón que determina que los que participan de la tradición deben “bailar nueve días durante y después de la fiesta” (1988:2).

Parece más común en el caso de México y Centroamérica que las representaciones de moros y cristianos estén más asociadas con su naturaleza coreográfica, a diferencia del caso de Perú, como señala Beutler, “en las que predomina un carácter muy teatral y distinto del tipo actual de los bailes” (1983: 289). Este predominio de la dimensión dramática en el caso de los moros y cristianos en el Perú parece colegirse también del empleo de la denominación “fiesta”, “drama” de moros y cristianos o “drama folklórico”, que apunta a identificar una manifestación compleja en donde la dramatización implica la presencia de

¹² Aunque Morales también se muestra crítico al respecto del empleo de esta categoría, no por la naturaleza del baile como tal, sino porque en los pocos estudios que se han realizado sobre los moros y cristianos en su país la denominación de baile absorbe también otras manifestaciones populares: “A cualquier baile de tipo tradicional en que se empleen trajes y máscaras de morería, se le identifica sin discriminación por la generalidad (...) como bailes de moros, ya sea que se trate de los bailes del torito, del venado, la conquista o de los auténticos moros (y cristianos)” (Morales 1988:1).

personajes, una secuencialidad de acciones, un tiempo y un espacio de representación. Se pueden reseñar en esa dirección los trabajos de Pedro Gómez (1992), Milena Cáceres (2001, 2005, 2008, 2018), Manuel Ráez (2005) y Luis Millones y Renata Mayer (2017). En cambio, el empleo del término danza de moros y cristianos es recurrente en los trabajos de Bernardino Ramírez (2000, 2001) y Luis Cajavilca (2010, 2014). Aunque en el caso de este último, es evidente que alterna entre la utilización de la denominación fiesta y danza como una forma de sinonimia y no porque refiera a dos objetos distintos. Creemos que esta es la utilización más común en varios estudios críticos: alternar los términos de bailes, danzas y fiestas para designar a un mismo objeto.

Sobre la funcionalidad del término, creemos que llamar a estas representaciones “danzas” en el caso americano responde sobre todo al propósito de establecer una línea de continuidad entre las danzas prehispánicas y las que se implantaron durante la empresa evangelizadora con la cultura del conquistador. No olvidemos, como señala María Sten, que los tempranos conquistadores y misioneros hallaron a su llegada México en el XVI no solo una rica cultura material azteca expresada en formas arquitectónicas o en pinturas, sino también las llamativas danzas, las cuales lamentablemente interpretaron desde sus propias coordenadas culturales como manifestaciones de idolatría y paganismo (1990: 10). En ese sentido, cuando Warman analiza el caso de la difusión de la “danza de moros y cristianos” en México identifica como una hipótesis general -que podría replicarse en otra regiones- que esta danza es un fenómeno que evidencia las consecuencias de un proceso de aculturación¹³, el cual se inició con el contacto entre las festividades prehispánicas y el teatro evangelizador:

Fue precisamente en las formas coincidentes de las festividades prehispánicas con las de la cultura occidental donde los evangelizadores se apoyaron para forjar el cambio, aprovechando el hecho de que con solo ligeras alteraciones formales se podía sustituir la forma anterior por la de la

¹³ Aunque en la actualidad el concepto de aculturación ha sido superado por una nueva perspectiva en la teoría cultural que propone más bien la noción de hibridez, y que en el caso de América Latina ha tenido una mayor repercusión a partir de las propuestas teóricas e interdisciplinarias de Néstor García Canclini. Estos puntos los abordaremos en la última parte de esta investigación.

cultura de la conquista, lográndose al mismo tiempo una transformación radical en el contenido doctrinario. (1972: 83)

Estas ideas sobre la danza nos parecen relevantes y coincidimos en gran parte con ellas. No obstante, consideramos que emplear el término “fiesta” es reconocer un fenómeno dramático mayor y predominante. La fiesta, como señalamos anteriormente, permite la aparición de formas dramáticas o teatrales que son básicamente estos ejemplos de representaciones halladas y transmitidas en el folklore popular. No negamos la inclusión de episodios que son de naturaleza coreográfica, pues es cierto que la música y los cantos locales insertados dentro de la representación son también importantes, pero el plano que los absorbe es el de la dramatización.

Otra denominación muy empleada para referirse a estas dramatizaciones es “danza de la conquista”, la cual se asocia principalmente con el influyente estudio *La visión de los vencidos: los indios del Perú ante la conquista española (1530-1570)* de Nathan Wachtel (1976). El historiador francés emplea la denominación “danza de la Conquista” para referirse al teatro de vertiente oral que pertenece al folklore indígena, el cual rememora en su realización el fenómeno traumático de la conquista: “En México y Guatemala, así como en Perú existen piezas de teatro, a la vez recitadas, cantadas y danzadas, que hacen revivir los acontecimientos del tiempo de la Conquista (...) Sin duda, la fecha de estas piezas es incierta pero muchas veces parece muy antigua e incluso remontarse hasta el siglo XVI; dan testimonio de la conservación del pasado en la memoria colectiva de los indios” (1976: 31). Ejemplos de estas danzas son la *Danza de la Plumas* y la *Gran Conquista* en México; *Danza de la Conquista* en Guatemala; y *Tragedia de la muerte de Atahualpa* (1976: 63). Para Wachtel, dichas danzas se deben interpretar como recreaciones de la memoria que realizan los indígenas de su propia historia, y en donde manifiestan, por un lado, la ruptura de un orden con la llegada de los colonizadores europeos y, por otro, la continuidad del efecto traumático derivado de esa ruptura, la cual estaría inscrita en las estructuras mentales de estas comunidades (Wachtel 1976: 92). Haciendo una paréntesis necesario, aquí se puede observar que el sentido que emplea Wachtel para referirse a la *Tragedia de la muerte de Atahualpa* como una danza no alude a su composición coreográfica, sino básicamente a una denominación que quiere diferenciar estas tradiciones folklóricas del mundo rural que

rememoran el periodo de la Conquista de otras expresiones culturales que manan también de la tradición oral popular.

Esta concepción sobre la “visión de los vencidos” se ha convertido en una orientación a la cual se apela con bastante facilidad para abordar el fenómeno de las manifestaciones del teatro oral en América. Sin embargo, a pesar de que reconocemos varios aciertos y puntos en común con el método que emplea Wachtel —por ejemplo, el análisis regresivo del presente al pasado de un objeto del folklore popular o la importancia que le atribuye a la memoria colectiva para recrear el recuerdo y su conservación—, en el desarrollo de esta investigación nos distanciamos de algunas conclusiones a las que llega el historiador en su interpretación sobre “la visión de los vencidos”. Son dos de sus afirmaciones las que en particular nos interesa aquí comentar.

Primero, uno de los textos de los cuales parte para su propuesta interpretativa, *Tragedia de la muerte de Atahualpa*, carece de la antigüedad para ser considerado un texto colonial temprano escrito por alguna mano indígena. El problema, en resumen, es que el estudioso se confió de los datos aportados por Jesús Lara sobre un texto de la tragedia redactado en Chayanta en 1871. Wachtel asumió como fiable la información de Lara acerca de la antigüedad del testimonio y se convenció de que estaba frente a un ejemplo de una variante textual del siglo XVI: “...nos hallamos en presencia de una obra auténticamente indígena, compuesta en un quechua arcaico y cuya estructura recuerda incluso el teatro precolombino” (1976: 65). César Itier, especialista en el quechua andino colonial, ha puesto en entredicho tal antigüedad luego de una exhaustiva revisión filológica y lingüística. Para Itier, Lara realizó una falsificación de la tragedia a toda regla¹⁴: planteó el hallazgo de una copia de origen remoto y difícil de verificar, reconstruyó el texto a partir de los testimonios que conocía y se sirvió de su conocimiento de un quechua antiguo, pero que no encaja con otros testimonios del manejo de la lengua en ese tiempo y que la crítica tampoco advirtió por un desconocimiento en estos temas (2001: 119). Como luego concluye Itier, el texto de

¹⁴ ¿Qué interés existía por parte de Lara en elaborar esta cuidadosa falsificación? Según Itier, Lara había cargado las tintas desde su quehacer académico para defender “la ‘incandad’ de cuanto texto quechua de autor desconocido cayera en sus manos” (2001:119). Esta actividad era parte de la cruzada personal que había emprendido el estudioso boliviano por darle protagonismo a los grupos indígenas. Demostrar la existencia de una literatura quechua era darle no solo un prestigio a la lengua, sino que se convertía en un argumento para demostrar la grandeza de una cultura largo tiempo marginada. Así este contexto reivindicativo y las expectativas de cambio propiciadas por una literatura indigenista fueron el combustible ideal para que Lara presentara como original un texto construido con un quechua arcaico y artificial de la *tragedia de la muerte de Atahualpa* a partir de los testimonios existentes (Itier 2001:120).

Lara se podría considerar más bien como un ejemplo de la literatura quechua indigenista y su valor reside efectivamente en apreciarlo desde esta perspectiva. Esta demostración invalida parcialmente algunas afirmaciones sostenidas por Wachtel, puesto que el texto del cual parte para proponer su lectura sobre el trauma de la Colonia está afectado por el trasfondo contemporáneo y autorial de Lara y las pretensiones personales e ideológicas que este ha vinculado en la escritura del manuscrito.

Segundo, la propuesta de lectura que realiza Wachtel desde su hipótesis de la “visión de los vencidos” reduce la heterogeneidad de los imaginarios que pueden estar involucrados detrás de las representaciones teatrales orales. Esto porque su propuesta está dirigida a hilvanar una misma conclusión: “las fuentes propiamente indígenas han puesto de manifiesto un doble fenómeno: a la vez una ruptura (provocada por el acontecimiento de origen externo que es la llegada de los blancos) y una continuidad (la permanencia del traumatismo de la Conquista)” (1976: 92). En ese sentido, para Wachtel, la memoria colectiva que ha sido conservada por los pobladores en sus dramatizaciones populares reproduce continuamente ese imaginario del trauma a modo de compensación o de reacción, aunque los pobladores no estén propiamente advertidos o lo perciban (1976: 92). El problema de este enfoque, como señala Carlos García Bedoya, es asumir que existe un discurso homogéneo por el lado de “los vencidos” y libre de contradicciones, cuando probablemente es lo contrario y se pueda decir que estamos frente a la construcción de “memorias divergentes” (2017:40).

Esta “visión de los vencidos” expresada en la dramatización de la muerte del inca ha sido reevaluada a partir de la investigación de Marine Bruinaud en “Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»:¿una herencia de «moros y cristianos?»” (2012). Bruinaud no cuestiona la antigüedad de las representaciones, pero sí observa varias coincidencias textuales y escénicas que permiten establecer un fenómeno de contaminación en las representaciones de la muerte del inca con la fiesta de moros y cristianos que llegó con la Conquista. Estas relaciones permiten sostener la posibilidad de que estas muestras del “teatro indígena” sean en realidad derivaciones o variantes de los motivos presentes en los moros y cristianos. Además, como señala Bruinaud, “el hecho de que estén conformes con las normas literarias españolas medievales y que aparezcan en contextos cívico-religiosos supone que, en la época colonial, muy bien pudieron ser producciones destinadas

a la glorificación de la Corona y de Dios” (2012: 104-105). Por ello, para esta investigadora, dichas representaciones originalmente no expresaban ningún punto de vista de los vencidos (2012:105); por el contrario encajaban más bien con la función que le atribuyó la cultura del conquistador a la dramatización ritual de la fiesta de moros y cristianos, que es en esencia el triunfo mediante la guerra y la conversión del “otro”.

La generalización de las ideas de Wachtel ha alimentado en algunos casos una lectura monolítica para comprender estos fenómenos del teatro popular oral como formas de “resistencia” y desde esa perspectiva reformulan también su independencia cultural frente a su origen hispánico. Obviamente esta orientación responde más a las convicciones de los críticos que han mostrado cierta adversidad por cualquier forma de “hispanismo”, y por ello no observan que la memoria colectiva puede estar no solo reproduciendo sino también reelaborando sus imaginarios históricos, los que no necesariamente se ajustan a esa imagen cerrada de la dualidad de la colonia que acusan muchos enfoques.¹⁵

Existen otros enfoques más actuales y orientados al campo de la antropología que emplean el término “danzas de la conquista” con ciertos matices, a diferencia de la interpretación en una sola dirección que se desprende de la propuesta de Wachtel. Así tenemos el conjunto de aportes del antropólogo Demetrio Brisset sobre los moros y cristianos en América como formas ritualizadas de danzas de la conquista (1991, 1993, 2001 y 2009). Este investigador utiliza también el término “representaciones de conquista” para referirse a un conjunto de dramatizaciones cuyo motivo estructural es la “conquista”. Así, siguiendo este criterio se puede agrupar a los combates de moros y cristianos, las danzas de la conquista de América y las luchas entre grupos antagónicos¹⁶ (2001: 87). Además del estudio de Brisset, se puede reseñar el conjunto de trabajos reunidos por Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui en el volumen *Danzas de la Conquista*, en donde emplean igualmente como criterio “el motivo” para clasificar a estas representaciones. Según Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui, las actuales representaciones de moros y cristianos son una variedad más dentro

¹⁵ Esta dualidad se expresa de forma regular en algunos trabajos sobre las fiestas de moros y cristianos en Canta al abordar los fenómenos asociados con la cultura de la Conquista.

¹⁶ Por ejemplo, para Brisset, *La tragedia de la muerte de Atahualpa* es una “danza de la conquista” por un elemento ritual que permite entroncarlo con el precedente de un combate ritual prehispánico. A juicio de este último autor, no exento de discusión, señala que se pueden encontrar posibles nexos entre el esquema de conquista de esta dramatización con la danza de las *k'achampas*, o danza de los honderos, que simulan el enfrentamiento de dos bandos (2001:87).

de un corpus de danzas al que conviene referirse a partir de un elemento común como es “la conquista” y no por el tema que originalmente había sido empleado para identificar estas representaciones (1996: 12). La definición de “danzas de la conquista” responde en este caso a un marco metodológico que corresponde sobre todo a la etnología y sus conclusiones. Por ello, Bonfiglioli y Jáuregui se preocupan por comprender el “núcleo dancístico teatral” y los sistemas rituales involucrados, más allá de la perspectiva histórica de su origen (1996: 14). Desde nuestro punto de vista, la concepción del “motivo” que se desprende de estos enfoques resulta funcional para el análisis, sobre todo porque permite reconstruir estructuralmente la secuencia de la representación, como se podrá observar en el segundo capítulo de esta investigación.

Finalmente, para concluir este apartado, nuestra lectura sobre el fenómeno de la fiesta de moros y cristianos en la provincia de Canta no apunta a crear un divorcio del elemento hispánico y del elemento americano. Más bien sostenemos que bajo la denominación “fiesta de moros y cristianos” se puede continuar con la línea de trabajo emprendida por Marcel Bataillon para aludir a la herencia colonial que subyace en estas representaciones que han sobrevivido en el folklore popular de los pueblos americanos y que representan una “modalidad americana de lo hispánico”. Para este crítico, el mantenimiento de estas fiestas en el contexto indígena puede dar cuenta no solo de los intereses propagandísticos durante el proceso de evangelización americano, sino también la manera en cómo han sido asimiladas estas formas de hispanidad por los sectores no-europeos de la población (Bataillon 1995: 197). Esta asimilación nos permite también examinar las memorias conservadas, que son sin duda formas en que la comunidad va reconfigurando su historia y la manifiesta a través de estas dramatizaciones del teatro popular oral. Por ello, como examinaremos en varias partes de este trabajo, en el análisis de estas dramatizaciones que llegaron durante el proceso de Conquista se puede proponer una “historiografía performativa” que dialoga con su pasado. Esta es propiamente una idea de la desaparecida medievalista Claire Sponsler (2004), quien sostuvo que la cultura teatral medieval tuvo un segundo momento durante la conquista del Nuevo Mundo. Estos “rituales importados” han sobrevivido hasta la actualidad, pero son formas teatrales que van más allá de su carácter “literario” y que son en esencia performances rituales en donde “...the past is not over and done with, but instead remains a force within the present” (2004:7). Por lo

tanto, estamos frente a un objeto en constante “dramatización” de su memoria y no frente a una versión nostálgica de la historia.

1.2. Canta y el mapa de las fiestas de moros y cristianos

Canta es una de las diez provincias que conforman el departamento de Lima. Se ubica en la zona central y colinda por el norte con Huaral, por el sur con Huarochirí, por el oeste con Lima metropolitana y por el este con el departamento de Junín (figura 2). La provincia de Canta está integrada a su vez por siete distritos: Arahuyay, Canta, Huamantanga, Huaros, Lachaqui, San Buenaventura y Santa Rosa de Quives. Su capital de provincia es la ciudad que lleva su mismo nombre. De acuerdo con su ubicación geográfica, Canta es una provincia cuyo piso altitudinal más bajo corresponde a la región natural Yunga y el más alto a la región Puna. Es irrigada por la cuenca del río Chillón, siendo una fuente hídrica importante para los distritos ubicados en los pisos más bajos porque forma un valle muy fértil, como Santa Rosa de Quives, e incluso también para los distritos al norte de Lima metropolitana, como Carabaylo, Comas, y Puente Piedra que aún presentan zonas de cultivo. En las cuencas altas del valle se aprovecha el agua que se puede filtrar de las lluvias, empleando para ello técnicas ancestrales prehispánicas, como ocurre en el distrito de Huamantanga¹⁷.

A partir de las visitas emprendidas por el Grupo de Investigación de Tradición Oral del Instituto Riva Agüero y de los estudios realizados por Milena Cáceres (2001, 2005, 2008, 2018), Luis Cajavilca (2010, 2014), Manuel Ráez (2005) Bernardino Ramírez (2000), María Angélica Ruiz (1969-70) y Alejandro Vivanco Guerra (2012), es posible elaborar un mapa de fiestas de moros y cristianos en la provincia de Canta. Por ello, para efectos de un correspondiente contextualización, retomamos el proyecto iniciado por la investigadora Milena Cáceres sobre el mapa actual de la fiesta de moros y cristianos en el Perú, una cartografía que pretende documentar las representaciones de moros y cristianos que aún se realizan en el país y que deberían formar parte de un patrimonio cultural a preservar.

¹⁷ Esta técnica es conocida como el “mamanteo” y consiste en recolectar el agua de las lluvias mediante un sistema de acueductos que permiten la filtración del agua en determinados puntos; de esta manera el agua logra ser aprovechada por los manantiales que están en zonas más bajas y se evita la escasez en las temporadas secas (Morán, Villanueva y Varillas 2018: 27).

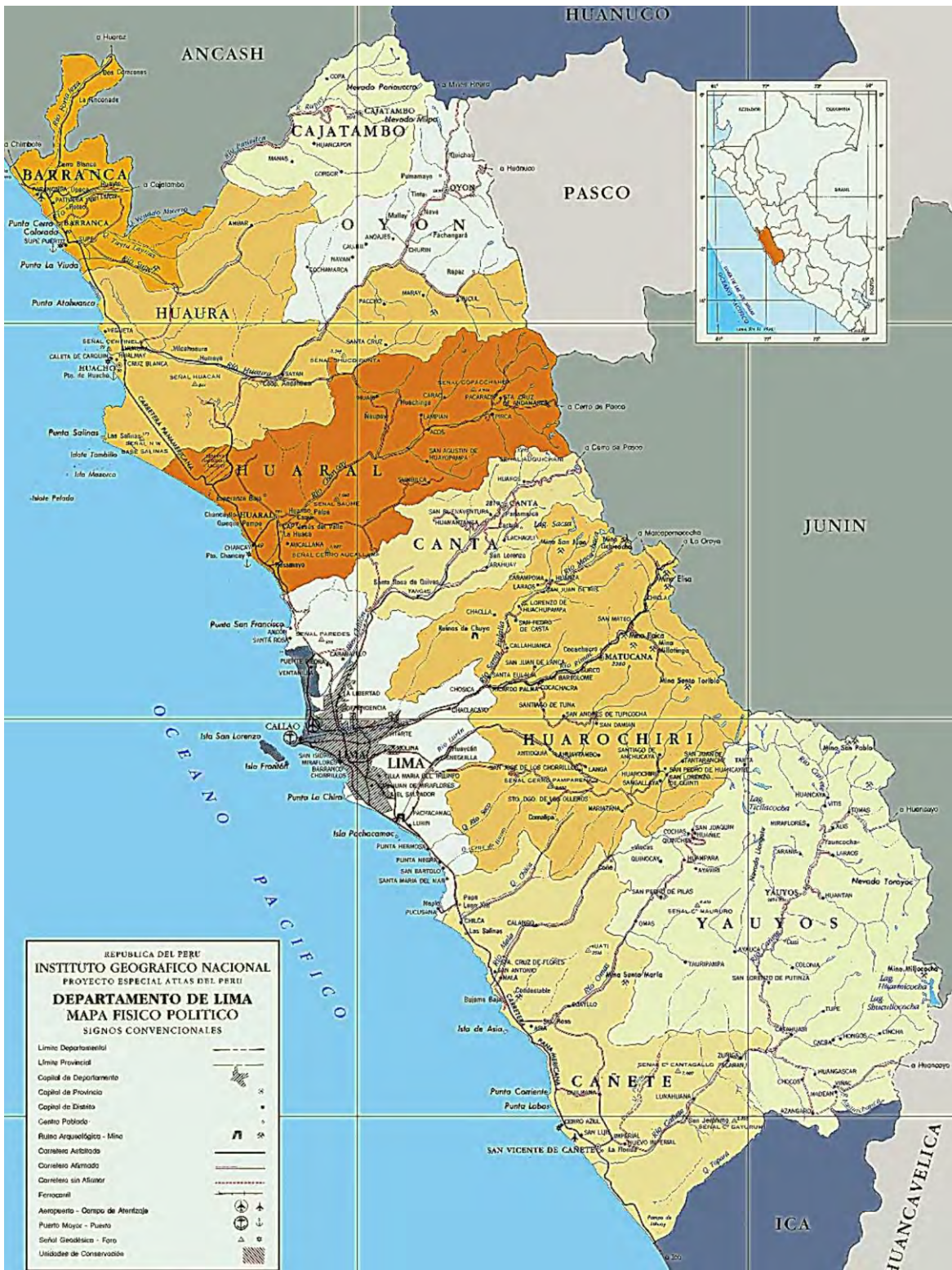


Fig. 2 - Mapa de la región de Lima y su división política

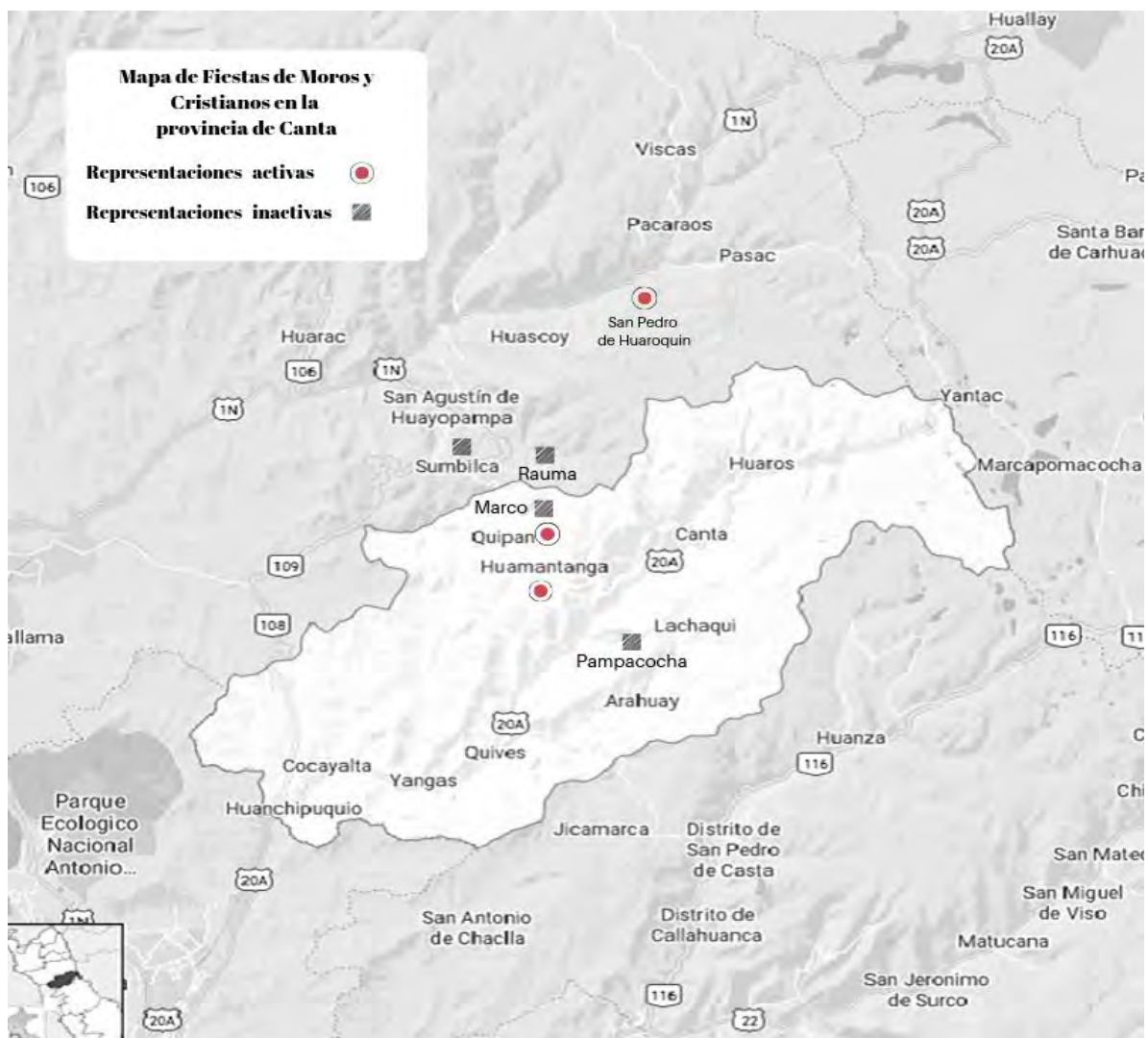


Fig. 3 - Mapa de fiestas de moros y cristianos en la provincia de Canta (elaboración propia)

Como se puede observar en la figura 3, la zona geográfica de las fiestas de moros y cristianos que hemos delimitado en este mapa incluye también a los pueblos adyacentes que pertenecen, según la división política actual, a la provincia de Huaral, como son Rauma, Sumbilca y San Pedro de Huaroc. Sin embargo, para explicar esta inclusión, es necesario repasar que, desde su creación como intendencia en 1782, la provincia de Canta ha visto recortado su territorio progresivamente. Como señala Meza y Buendía (2001), en dos ocasiones se modificaron los límites de la provincia: en 1856 parte de sus territorios fueron anexados a la provincia de Pasco y Yauli en Junín y en 1976, debido a los cambios administrativos realizados durante el gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez,

perdió ocho distritos que pasaron a integrar la nueva provincia de Huaral¹⁸. Así los pueblos de Rauma, Sumbilca y San Pedro de Huarochín fueron absorbidos por la nueva provincia, pero históricamente siempre han sido canteños.

En el mapa se puede diferenciar entre fiestas que aún están activas, es decir, que se presentan con regularidad (Quipán, Huamantanga y San Pedro de Huarochín) y las que están inactivas, en el sentido de que se tuvo noticias de la realización de fiestas de moros y cristianos en estas comunidades, pero en la actualidad no se representan (Marco, Pampacocha, Rauma y Sumbilca). El Grupo de Tradición Oral ha realizado hasta el momento un trabajo laborioso para corroborar la información que se iba recibiendo sobre la actividad de fiestas de moros y cristianos en esta zona. La investigación siempre ha partido de verificar *in situ* si las comunidades continúan representando moros y cristianos, registrar la realización de la representación y solicitar a los comuneros la posibilidad de acceder a los cuadernos que emplean para sus dramatizaciones. Con la información recabada por el Grupo de Tradición Oral y la revisión de los trabajos de Cáceres, Cajavilca, Ráez, Ramírez, Ruiz y Vivanco Guerra se puede armar el siguiente cuadro en donde se identifica la comunidad, la representación que se realiza y las fechas en las que acaecen sus fiestas y si presentan alguna actividad en la actualidad:

Comunidad	Marco festivo	Nombre de la dramatización	Fecha de realización	Actividad
Quipán	San Pedro y San Pablo (festividad patronal)	Historia de Carlomagno o los doce pares de Francia	29 y 30 de junio	Se continúa realizando. Visita en el año 2016. También se puede cotejar información

¹⁸ La provincia de Huaral se creó el 11 de mayo de 1976, mediante el decreto ley N. 21488, y los siguientes distritos canteños pasaron a la nueva provincia: 27 de Noviembre, Atavillos Alto, Atavillos Bajo, Lampián, Pacaraos, San Miguel de Acos, Santa Cruz de Andamarca y Sumbilca (Meza y Buendía 2001: 90-91).

				de visitas en Cajavilca y Ramírez.
Huamantanga	Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel (festividad patronal)	<input type="checkbox"/> El cerco de Roma <input type="checkbox"/> Relación del Ave María del Rosario o Garcilazo	7,8 y 9 de octubre (años pares) 7, 8 y 9 de octubre (años impares)	Se continúa realizando. La información de visitas se puede cotejar en la bibliografía de Cáceres, Cajavilca, Ráez y Ramírez.
Pampacocha	Exaltación de la Cruz (festividad patronal)	Historia de Carlomagno	14 de septiembre	Inactiva. Se conserva testimonio de una visita ¹⁹ en 1968 por María Angélica Ruiz

¹⁹ Por testimonio de visita nos referimos específicamente a la información de un trabajo de campo. En este caso los principales testimonios son los trabajos de campo de los antropólogos Alejandro Vivanco Guerra en 1963 y de María Angélica Ruiz en 1968.

San Pedro de Huarochín	<input type="checkbox"/> Limpia de acequias <input type="checkbox"/> San Pedro y San Pablo (festividad patronal)	Historia de Carlomagno	Mayo (segundo día de limpia de acequias) 29 de junio	Se continúa realizando (2017). Además se conserva un testimonio de visita en 1963 de Alejandro Vivanco Guerra.
San Cristóbal de Rauma	Virgen de la Asunción (festividad patronal)	Moros y cristianos, pero sin determinar	14-15 de agosto	Inactiva. No se conservan testimonios.
San Juan Bautista de Sumbilca	Sin determinar	Las pallas y Oliveros	24 de agosto	Inactiva. No se conservan testimonios.
Marco	Exaltación del Señor de la Agonía (festividad patronal)	Captura y muerte de Atahualpa	14 de septiembre	Sin determinar

Como se puede observar, la contigüidad geográfica de las comunidades en donde se han realizado fiestas de moros y cristianos permite sostener que es un fenómeno cultural generalizado en esta región (Cáceres 2005). Así, se puede identificar tres grupos de representaciones en este marco geográfico²⁰.

²⁰ Aquí requerimos precisar que esta división la planteamos solo como un indicador para organizar los temas predominantes al interior de las dramatizaciones en la zona de Canta.

El primero está compuesto por las dramatizaciones cuyo tema es *Carlomagno o Los doce pares de Francia*. Este primer grupo es el más extendido en la zona de Canta. Hubo representaciones en Pampacocha (1968), probablemente en Sumbilca (bajo el nombre de Oliveros²¹) y, en la actualidad, todavía se realiza en Quipán y San Pedro de Huarochín²² en las fechas del 29 y 30 de junio, fiestas de los patronos San Pedro y San Pablo.

El segundo grupo es mucho más reducido y se circunscribe a las dos representaciones que se realizan en Huamantanga en los días 7, 8 y 9 de octubre: *Ave María del Rosario o Garcilazo* y *El cerco de Roma*. La primera se representa los años impares y los encargados pertenecen al barrio de Shihual; en cambio, la segunda es representada los años pares y los responsables de la fiesta pertenecen al barrio de Anduy. Estas dos fiestas de moros y cristianos han sido sucesivamente estudiadas por los antropólogos Luis Cajavilca y Bernardino Ramírez, y la filóloga Milena Cáceres. En especial, cabe destacar el trabajo desarrollado por esta última investigadora²³, quien aborda la relación de los textos conservados en esta comunidad con herencias del romancero y piezas refundidas de comedias del teatro del Siglo de Oro español. Así mediante un exhaustivo trabajo de cotejo de los versos hallados en los cuadernos, Cáceres plantea que la primera fiesta puede provenir de la tradición oral de los romances y de una versión refundida de *El triunfo del Ave María*²⁴ (2008) y en el caso de la segunda, el texto procede de la comedia *El cerco de Roma por el rey Desiderio* (1604-1605) de Luis Vélez de Guevara²⁵ (2018).

²¹ Esta fiesta era probablemente una variante del ciclo de los doce pares de Francia, al que pertenecen las representaciones de Quipán, Pampacocha y San Pedro de Huarochín.

²² San Pedro de Huarochín se ubica en el distrito de Atavillos Alto, que pertenece hoy a la provincia de Huaral. El desaparecido antropólogo Alejandro Vivanco Guerra realizó un trabajo de campo en esta extensa zona del valle de Chancay en el año 1963, pero su registro de todas las fiestas quedó incompleto. Gracias a la información que consignó en sus libretas, las cuales han sido recuperadas y editadas por Javier Rivera Andía, se puede obtener un panorama de la rica tradición oral que ha existido en las comunidades andinas de esta región. Volveremos continuamente a la información proporcionada por este autor, pues nos parece una fuente que puede ayudarnos a establecer nexos comunes y contrastes entre los testimonios de fiestas de moros y cristianos en 1963 con las actuales representaciones.

²³ Las publicaciones de la Dra. Milena Cáceres se han dedicado a establecer una línea para la comprensión de la fiesta de moros y cristianos no solo como un fenómeno actual del folklore popular, sino también como un vestigio de una tradición teatral heredada de la colonia que aún se manifiesta en las comunidades rurales de Canta. Nuestra investigación es en gran parte deudor de su orientación metodológica y como se verá en los próximos capítulos hemos empleado algunos de sus instrumentos metodológicos para el análisis de la fiesta de moros y cristianos de Quipán.

²⁴ Sobre este texto, María Soledad Carrasco atribuye su autoría a la pluma de un “un ingenio de la corte” del siglo XVII. Este autor anónimo refunde la comedia *El cerco de Santa Fe* (1598) de Lope de Vega en una que lleva como título *El triunfo del Ave María y conquista de Granada*, pieza que para Carrasco “se acerca a las representaciones populares de moros y cristianos, pues se percibe en ella claramente el propósito de escribir una obra conmemorativa de la conquista de Granada...” (Carrasco 1996: 54). Por otro lado, Carrasco añade

El tercer grupo está compuesto por las representaciones de *La muerte del Inca*²⁶. Durante nuestra visita a Quipán, los pobladores nos comentaron que se realizaba una fiesta muy parecida a la suya en el pueblo de Marco, que también es un anexo del distrito de Huamantanga. La representación que se realiza en este anexo es la *Captura y muerte del inca Atahualpa* el 14 de septiembre, fecha dedicada a la celebración del Señor de la Exaltación²⁷. Según la propuesta de Milena Cáceres, el ciclo de la muerte del inca es otra de las formas de representaciones teatrales orales más extendidas en las comunidades andinas y es muy probable que pueda tener nexos en común con las fiestas de moros y cristianos a partir del análisis funcional de los motivos²⁸ (2001:44). Además, como señalamos anteriormente, Marine Bruinaud (2012) justifica con mayor solidez la hipótesis de *La muerte de Atahualpa* como una variante de moros y cristianos. Bruinaud sigue muy de cerca los hallazgos de César Itier sobre la falsificación de este texto, lo cual invalida el origen indígena de la pieza, y en cambio ve mayores coincidencias con el esquema estructural de la fiesta de moros y cristianos²⁹.

Visto el caso de estos tres grupos de fiestas podemos sostener que en estas zonas existió una fuerte actividad y diseminación de dramatizaciones como parte regular de las fiestas religiosas patronales. Su difusión en la zona solo se explica desde la participación de

que esta versión refundida fue la que se popularizó en el siglo XVII gracias a sus numerosas reimpressiones y al hecho de que se incorporara en las celebraciones que conmemoraban la recuperación de Granada (1996: 55).

²⁵ Según estableció la investigadora, por lo menos la mitad del texto contenido en el cuaderno de los pobladores de Huamantanga coincide con el texto original de la comedia de Luis Vélez de Guevara (2018:352).

²⁶ El ciclo de la muerte del inca Atahualpa ha recibido mucha atención por parte de los investigadores que se interesan por el estudio del teatro popular que se produce en las comunidades rurales andinas. Además del conocido trabajo de Nathan Wachtel, que comentamos apartados atrás, se pueden reseñar las publicaciones de Kapsoli (1985), Oleszkiewicz (1992) y Gómez García (1992), quienes estudian el corpus heterogéneo de los diversos testimonios recuperados de la teatralización de la muerte del inca. Igualmente, quien ha producido más ensayos al respecto es el antropólogo Luis Millones. En su libro *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino* (1992) condensa su interés por las representaciones teatrales dentro del eje campesino-comunal. Las conclusiones de su trabajo apuntan a identificar la apropiación y persistencia de elementos indígenas en las festividades patronales que se realizan en los Andes, y en especial el recuerdo del inca Atahualpa en las múltiples representaciones sobre su muerte.

²⁷ Llama la atención también que coincida en la fecha con la representación que se realiza aún en la comunidad de San Pedro de Pirca, que pertenece al distrito de Atavillos alto, en la provincia de Huaral.

²⁸ Este punto lo ampliaremos posteriormente, pero en resumen nos referimos al punto de vista metodológico que emplea la autora para identificar una estructura narrativa a partir de los postulados de Vladimir Propp y Menéndez Pidal.

²⁹ Aunque no es un tema que abordaremos suficientemente en esta investigación, el trabajo de Bruinaud abre nuevos caminos para analizar el ciclo de la muerte del Inca: identifica el sustrato de moros y cristianos existente en varias de estas representaciones y permite discutir si estas manifestaciones del teatro oral nacieron como una expresión escénica más que glorificaba la visión de los vencedores, y no de los vencidos (2012:107).

un actor esencial en ese proceso: la iglesia. En esa línea, los pueblos canteños en donde se han identificado fiestas de moros y cristianos fueron doctrinas de indios que estuvieron bajo la tutela de los mercedarios desde que se crearon las reducciones en la colonia. Como señala Manuel Ráez, se atribuye a esta orden la introducción de estas fiestas en el Perú:

Los mercedarios, una antigua orden militar y religiosa que llegó al Perú en 1534, será una de las primeras en promover las danzas de turcos e invenciones, en recuerdo de su antiguo objetivo caballeresco, que era rescatar cautivos cristianos que estaban bajo el poder moro, pero también como un método eficaz para el adoctrinamiento indígena. (2019: 152)

Que la labor evangelizadora de esta orden haya sido fundamental en la difusión de estas fiestas en la región de Canta es muy verosímil, a pesar de que no se cuente con suficiente información documental que pueda verificar la intervención directa de los mercedarios en la organización de estas representaciones o relaciones de fiesta que puedan darnos una idea de su realización en el tiempo de su introducción. Con lo que sí contamos es con documentos conservados en el Archivo Arzobispal de Lima (AAL) que refieren un especial interés de los visitadores en la región de Canta y las causas seguidas contra hechicerías e idolatrías en el curato de Huamantanga y el pueblo de San Pedro de Quipán a finales del XVII. En ese sentido, como desarrollaremos en los siguientes capítulos de esta investigación, es posible establecer nexos más claros entre la difusión de estas fiestas y los intereses propagandísticos de la Iglesia en estas nacientes sociedades coloniales andinas, y a la vez una activa participación de los sectores indígenas en su continuidad.

1.3. Quipán: situación geográfica y la experiencia del trabajo de campo

Quipán es uno de los muchos caseríos y pueblos que se encuentran en las cordilleras que atraviesan la provincia de Canta. Este es un anexo que pertenece al distrito de Huamantanga, se ubica dentro de los 11° 28' 19" de latitud y entre los 76° 46' 54" de longitud, a una altitud de 3502 m.s.n.m. en la región Suni. Este pueblo presenta un clima seco, con temperaturas bajas en la temporada de junio a octubre y precipitaciones de lluvia en los meses de verano. Estas condiciones geográficas han determinado también que sea un

pueblo dedicado principalmente al pastoreo de ganado, además de la agricultura. Su nombre originalmente fue San Pedro de Quipán y así aparece en los legajos del Archivo Arzobispal de Lima. Fue desde su creación en 1648 un reducto de indios y siempre estuvo vinculado como anexo al curato de Huamantanga, tal como se puede cotejar en el *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América* (1788) de Antonio de Alcedo. A principios del siglo XX se le atribuyó la denominación de “villa”³⁰, precisamente el 23 de noviembre de 1903 durante el gobierno de Manuel Candamo. Los pobladores han hecho suya esta denominación, pues se refieren constantemente a su pueblo como la villa³¹.

Para llegar a Quipán se debe tomar la carretera a Canta, que parte desde el Km. 22 en el distrito de Carabayllo, en la periferia norte de Lima. La carretera cruza los pueblos de Yangas y Quives, este último muy conocido por la peregrinación que realizan los fieles al santuario construido en honor a Santa Rosa de Lima. Luego la carretera atraviesa el pueblo de Yaso y se anuncian dos desvíos: uno que asciende hacia la margen derecha del río Chillón y comunica con los pueblos de Apio-Viscas, San Lorenzo y Pampacocha y otro que cruza el río hacia la margen izquierda y que comunica con los pueblos de San José, Huamantanga y los anexos como Quipán y Marco. Se asciende a Huamantanga por una trocha de tierra afirmada; la vía es escarpada, con curvas pronunciadas; en ocasiones se cruza por abras de agua que se depositan en el camino. Como Huamantanga es la capital de distrito, existe una mayor actividad comercial y de movimiento de personas, por lo que las agencias de transporte hacen una parada en este lugar o culminan aquí su recorrido. Son escasos los vehículos que continúan hacia Quipán o Marco, y los que brindan el servicio parten en la mañana y regresan por la tarde, debido a las condiciones de la carretera.

El anexo de Quipán está a media hora de camino de Huamantanga. Desde su ingreso se puede observar la cruz de Uncullirca y, recientemente, también hay un Cristo redentor ubicado sobre el cerro de Shoncomarka.

³⁰ La información se puede encontrar en la página web del Congreso de la República, como parte de los archivos digitalizados de la legislación del Perú: <http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/LeyesXIX/1903139.pdf>.

³¹ De igual modo, por la información que hemos recopilado, en los pueblos aledaños la denominación de “villa” es muy común y, desde la percepción de los pobladores, portadora de cierto prestigio. No faltaría razón pues la ciudad de Canta también es denominada como la “heroica villa” debido a su participación en las guerras de independencia y durante la resistencia contra la invasión chilena.



Fig. 4 - Vista del pueblo de Quipán donde se observa la cruz de Uncullirca (2016)



Fig. 5 - Vista del pueblo de Quipán sobre la ladera del cerro Shoncomarka (fotografía de Mariam Aranda, 2016)

La disposición urbanística de Quipán replica las características comunes de los pueblos de nuestra serranía peruana. Las calles son estrechas, con casas de adobe de dos plantas y pequeños balcones con ventanas y puertas falsas. Los techos soportan planchas de

calamina de metal, indispensables para evitar la filtración de las lluvias, las cuales se fijan sobre vigas de madera que están empotradas en la pared y sobresalen al exterior. La plaza se encuentra en el centro de la villa y presenta dos calles laterales. En ella se puede ubicar espacios significativos como la iglesia y el local comunal. La iglesia de Quipán es de una sola nave y presenta dos torres; su arquitectura es de origen colonial, pero se observan sucesivas restauraciones (fig.6). En su interior se conservan varios retablos y un altar en donde aparecen San Pedro y la Virgen de la Inmaculada Concepción, patrones del pueblo, quienes también aparecen en pinturas en el techo realizadas por pintores locales en fecha reciente. Además, como es común en muchas iglesias de estos pequeños pueblos, se pueden observar las fechas que corresponden a alguna restauración o donación realizada por algún benefactor o por las autoridades. Al costado de la iglesia, aparece el local comunal, una moderna edificación de tres pisos. Su función es servir como centro de reunión para las asambleas de la comunidad y también en su interior funciona la oficina de la autoridad local.



Fig. 6 - Iglesia matriz de Quipán (fotografía de Mariam Aranda, 2016)

Cuando realicé la visita al pueblo de Quipán en el año 2016, solo pudimos asistir a dos fechas de la fiesta de San Pedro y San Pablo, en los días 29 y 30 de junio. Los objetivos del trabajo de campo eran puntuales: recolectar información sobre las actividades que se

realizan durante la fiesta, acceder al texto que emplean los comuneros para la representación y, finalmente, registrar la representación de *Carlomagno* en esta comunidad, además de recabar noticias si aún había fiesta de moros y cristianos en otros anexos como Marco.

Previamente a nuestra visita, tuvimos que acercarnos al local comunal de la asociación de Quipán, que se encuentra en el distrito de San Martín de Porres a la altura de la Universidad Nacional de Ingeniería³² para explicar el proyecto de nuestra visita. La señora Beatriz Montano se comprometió a recibirnos y brindarnos alojamiento en la casa de su familia en la villa. Ella también estaba a cargo del comité que organizó la fiesta el año 2016 y, por ende, fue la intermediaria para reunirnos con las autoridades y mayordomos de la fiesta. Gracias a la mediación de la señora Montano pudimos acceder al texto que conservaba la comunidad para la representación de su fiesta de moros y cristianos. Igualmente, nos resultó también importante el testimonio que nos proporcionó el señor Aníbal Campos, familiar de la señora Montano, quien interpretó a Fierabrás durante el día de la representación. Igualmente, otro informante valioso fue Rubén Montano, quien nos entregó material fotográfico que incluimos en este texto. Las imágenes que nos cedió nos permiten tener una idea sobre la continuidad de algunos elementos escenográficos y la vestimenta que se emplea para la representación.

1.4. El marco de la fiesta religiosa y popular

Si examinamos la actualidad de las fiestas de moros y cristianos en Canta, estas se insertan en un contexto festivo tradicional o popular. Las fiestas tradicionales se conceptualizan por lo general como ocasiones en donde se viven circunstancias de ocio y diversión que permiten la solidaridad entre los miembros de una comunidad:

La fiesta es diversión casi siempre y es también ocasión de solidaridad social, unas veces manifestando de forma ostentosa y directa, las jerarquías internas

³² El centro comunal de Quipán en Lima se ubica a la altura de la intersección de la avenida Habich con Túpac Amaru, cerca de las instalaciones de la Universidad Nacional de Ingeniería. Este centro comunal es muy activo y está formado por los migrantes que se han asentado en un mayor porcentaje en los distritos de Carabaylo, Comas y San Martín de Porres. Desde aquí se coordinan las respectivas actividades festivas que se realizan tanto en la villa como en la ciudad. Una de sus iniciativas fue escenificar en San Martín de Porres partes de su fiesta de moros y cristianos en la vía pública.

de una sociedad, otras mediante la cohesión y, a la vez, competición que establece entre grupos, y otras, incluso, mediante la inversión y crítica del orden social, o el rechazo y a la vigilancia que este desarrolla., pero siempre sujetas ambas -inversión y crítica- a un tiempo y unos ritos... (Ladero 2004: 12).

Por otra parte, como señala Miguel Roiz, si se quiere abordar el fenómeno de la fiesta como un objeto de interpretación se debe entender su naturaleza como un sistema de signos que es capaz de articular “las formas y significados de diversos ritos, ceremonias, costumbres, tradiciones, relaciones, etc., en dos niveles, el de la interacción y el del contenido, vinculado al aprendizaje o la socialización” (citado en Ladero 2004: 12-13). De esta manera, según Roiz, es posible identificar las diversas dimensiones que la fiesta engloba, tanto como ceremonia o ritual o como juegos y diversiones (Ladero 2004: 12-13).

En el caso del contexto de Canta, tal como ocurre en España y en Centroamérica, las fiestas que sirven de marco para las representaciones de moros y cristianos están asociadas con las festividades religiosas del calendario católico y se ajustan dentro de un determinado tiempo festivo. Según Manuel Ráez, en los ciclos festivos andinos, el tiempo festivo se divide en tiempo de preparación, tiempo fuerte y de despedida. Los tiempos de preparación comprenden nueve días que se conocen como la novena; el tiempo fuerte corresponde al día central y el siguiente; y el tiempo de despedida es la octava, es decir ocho días luego de culminada la fiesta, pero que en Canta no se realiza (2015: 87). La representación de Carlomagno tanto en Pampacocha como en Quipán se realiza en las fechas del “tiempo fuerte”, que corresponden al santo patrón tutelar de la comunidad y donde se incluyen las dramatizaciones. En el caso de Pampacocha, según la documentación de María Angélica Ruiz (1969-1970), los comuneros celebran la fiesta del Señor del Auxilio y de la Ascensión de la Virgen los días 14 y 15 de septiembre. En Quipán, la fiesta glorifica al Santísimo y a los patronos tutelares San Pedro y San Pablo en los días 28, 29 y 30 de junio. En ambas fiestas, la representación de moros y cristianos es parte del recorrido procesional, luego de la misa de la mañana y las visitas a las autoridades. Para los comuneros se asume como una actividad más de la festividad, pero diferenciada por su teatralidad. Así, es un signo más dentro del marco religioso.

Por otro lado, la información sobre la realización de la fiesta y el fraccionamiento de la pieza es un punto por discutir sobre las representaciones de Quipán y Pampacocha. Nuestros informantes en Quipán nos señalaron que ellos solían escenificar la historia completa de Carlomagno durante los tres días que se realizaba la fiesta (28, 29 y 30 de junio). Esta información coincide también con los datos que María Angélica Ruiz recoge de los comuneros de Pampacocha: “La costumbre consistía en fraccionar ‘la historia’ en dos días, como los antiguos autos sacramentales: parte el día 14 hasta caer la noche y parte el día 15 que culminaba con el maicillo” (Ruiz 1969-70: 224). Sin embargo, es necesario observar que existe una lectura errada por parte de Ruiz sobre la atribución de una división de la pieza siguiendo el modelo de los autos sacramentales, ya que estos últimos no se fraccionaban. Creemos que el error está en confundir el tiempo de fiesta, que es más prolongado, con la representación del auto. Además, como se puede cotejar en Lohmann (1945), durante la segunda mitad del XVII, el Conde de Lemos impuso la costumbre de representar en el día central del Corpus un auto sacramental y otro en el día de la Octava, como ocurrió con la puesta de *La humildad coronada* y el auto *El gran teatro del Mundo*, ambas piezas de Calderón de la Barca (1945: 271). No es de extrañar pues que la idea de un fraccionamiento sea relativa como también señala Milena Cáceres (2001), ya que en el caso de las fiestas de moros y cristianos de Huamantanga se escenifica la misma danza en el ciclo de fechas de celebración (7, 8 y 9 de octubre). Asimismo, según la información que recopiló el antropólogo Alejandro Vivanco (1963) sobre los doce pares de Francia en la comunidad de San Pedro de Huarochín se señala que la dramatización se repite en la segunda fecha (29 y 30 de junio). Estos ajustes son el resultado de las adaptaciones que sufren estas fiestas de acuerdo con los nuevos intereses y motivos de los comuneros: el propósito en este caso es el perfeccionamiento de la representación en su repetición, antes que la aspiración de escenificar día por día la historia en su totalidad.

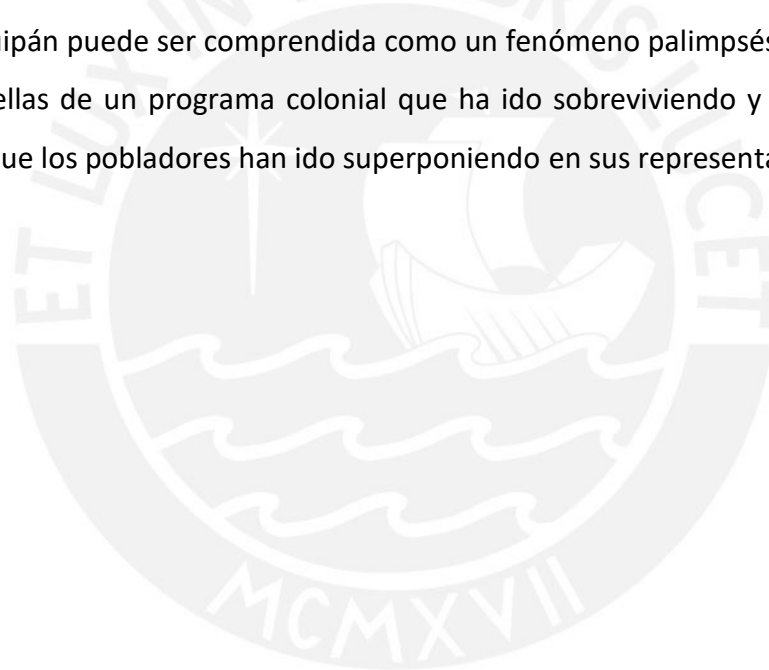
Durante nuestra visita, el día 29, día central, las actividades de la fiesta patronal empezaron con una llamada de la banda musical desde muy temprano. Los mayordomos, responsables e invitados se reunieron a las puertas de la iglesia que se encuentra en la plaza del pueblo para la misa en honor del apóstol San Pedro y luego realizaron el desplazamiento de la procesión por las calles. La familia del mayordomo y sus invitados paseaban bailando y portando los estandartes en donde figuraban los nombres de los mayordomos y de la

asociación comunal (fig. 5). Es común en estos recorridos la explosión de petardos mientras se camina a determinados lugares como son el cementerio y las casas donde se prepara el desayuno y el almuerzo. Luego, en el centro comunal pudimos presenciar los preparativos para la realización de la representación. Nos permitieron acceder a las fotocopias del texto que escenifican los pobladores, que de ahora en adelante llamaremos “el cuaderno de Quipán”. También observamos que habían conseguido partes de un árbol que emplearían para la dramatización, pues funciona para representar en el espacio escénico el lugar donde descansa el príncipe moro Fierabrás. Igualmente, nos mostraron los trajes que emplean los actores y que están cuidadosamente guardados en el local comunal. Por su manufactura eran trajes modernos; la utilería sí era rústica y elaborada por ellos mismos. Un grupo de niñas asistió al local en compañía de sus madres. Ellas representan a las pallas y vestían también sus trajes respectivos, además de llevar sobre sus cabezas una corona de flores rojas, amarillas y lilas. A las 3:00 p.m. se escenifica *Carlomagno* en la plaza del pueblo. Esta escenificación se intercala con las danzas que interpretan las pallas y culmina con un baile comunal, que es próximo también al final de la procesión en el interior de la iglesia.



Fig. 7 - Procesión de San Pedro por las calles del pueblo de Quipán (fotografía de Mariam Aranda, 2016)

Para concluir, se puede afirmar que Canta es una región que ha presentado una gran actividad de fiestas de moros y cristianos, muchas de ellas conectadas de alguna manera por los temas de sus dramatizaciones, como son el ciclo carolingio y las representaciones de la muerte del Inca. La presencia de estas escenificaciones nos lleva a pensar en la posible huella de un mensaje que se irradió en estas zonas a través del lenguaje simbólico de estos combates entre moros y cristianos. Pero para poder ingresar a observar las características de ese mensaje es necesario acceder al objeto desde dos vías: la textual y la escénica. Así, observaremos que la naturaleza de este objeto implica la revisión de dos materiales: los cuadernos de los comuneros y la representación. Ambos materiales nos ofrecen una misma dirección: que han sido continuamente intervenidos y reescritos, pero existe en el fondo un sustrato asociado con el marco religioso de la fiesta. Por ello, la dramatización de moros y cristianos en Quipán puede ser comprendida como un fenómeno palimpséstico, cuyas capas nos revelan huellas de un programa colonial que ha ido sobreviviendo y coexistiendo con otros sentidos que los pobladores han ido superponiendo en sus representaciones.



La fiesta de moros y cristianos y el palimpsesto:***La Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia***

La palabra palimpsesto proviene del griego *palimpsēstos*, que deriva del verbo “frotar”, “raspar”, y refiere a “los códices escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se eliminó mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto”(Escobar 2006: 16). Sin embargo, la palabra ha excedido su significado literal al punto de convertirse en una metáfora que sirve para explicar los procesos en donde se yuxtaponen, superponen o sobreimprimen diversas capas en un determinado objeto. En ese orden de las cosas, el palimpsesto es visto como un objeto transformado a partir de su acumulación y con múltiples presencias que se contaminan y se infiltran. Así sus alcances como metáfora han derivado en enfoques metodológicos y críticos que abarcan, además del estudio del fenómeno textual y literario, la historia del arte, la música, la arquitectura, la arqueología, la antropología, los estudios sobre la conducta, el urbanismo y las ciencias políticas. Ejemplo de estas tendencias es que el territorio pueda ser visto como un palimpsesto sobre el que los habitantes, como señala el historiador André Corboz, “nunca dejan de borrar y escribir en el viejo libro de los suelos” (2015: 203). Las ciudades también pueden ser configuradas como palimpsestos, donde se confronta la nostalgia de la tradición frente a la modernidad, y en el imaginario que la literatura produce en torno a ellas la ciudad está en permanente reescritura (Thomas 2010: 6). En el caso de la literatura, el palimpsesto tal como lo concibe Gerard Genette ha permitido sin duda profundizar en el fenómeno de la intertextualidad y todas las posibles relaciones que se pueden hallar entre los textos. Estos son solo algunos casos en donde podemos ver la capacidad que tiene esta metáfora para mudar y ofrecer lecturas novedosas.

En el análisis de la fiesta de moros y cristianos en Quipán, un concepto como el del palimpsesto nos resulta valioso, porque nos facilita una aproximación multidisciplinaria. De esta manera, se pueden examinar las diversas capas entrelazadas de la fiesta de moros y cristianos, las cuales amalgaman varias narrativas e imaginarios históricos, donde las huellas o rastros de las capas más profundas se resisten a desaparecer y afloran debajo de ese

conjunto de múltiples intervenciones. Asimismo, un concepto como el del palimpsesto nos permite metodológicamente cruzar todas las dimensiones de este objeto, en lo textual, lo festivo y lo escénico. Por otra parte, la naturaleza del palimpsesto, como lo plantea Alfred Thomas, manifiesta siempre una dialéctica entre memoria y olvido (2010:6). ¿Qué merece permanecer y qué puede ser borrado? Justamente este es un asunto que nos atañe de un modo particular pues creemos que la fiesta de moros y cristianos ha llegado a nosotros producto de operaciones de apropiación que se han dado en el tiempo, donde la comunidad ha sido agente en estas superposiciones y borramientos a partir de cómo ellos se sitúan en la historia que transmiten oralmente, la cual es permanentemente imaginada y reelaborada en la fiesta. Por último, como veremos con más detalle al final de este trabajo, el palimpsesto podría ser, según Daniel Cooper, un paradigma teórico que pueda explicar la construcción y representación de la identidad cultural a partir de las narrativas que están compitiendo en un objeto que es borrado de manera incompleta y sobrescrito de acuerdo a sus nuevas circunstancias (Cooper 1997: XVI).

2.1. El palimpsesto textual: el cuaderno de Quipán

El tema legendario de las hazañas de Carlomagno y sus doce pares de Francia es el argumento que reproducen varias de las fiestas de moros y cristianos en la región de Canta. La fuente de esta historia en el orbe castellano ha sido la novela *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia* de Nicolás de Piamonte. Esta novela apareció en 1521 y fue muy popular porque pertenecía a un género de novelas de caballería de rápido consumo, por lo que tuvo numerosas reimpresiones. Irving Leonard comprobó que llegó a América como parte de la cultura del conquistador (2006: 413). Desde su llegada ha circulado hasta la actualidad en las comunidades de Canta, como Quipán, Pampacocha, Huamantanga y San Pedro de Huarochín. Resulta interesante que el destino de la novela de Piamonte en América haya sido convertirse en fuente de representación dentro de las fiestas de moros y cristianos. Tal como señala José Durand: “Hay testimonios ciertos del XVIII para las formas escenificadas. Tales versos y representaciones cubren un área inmensa, que va desde Nuevo México y Puerto Rico hasta Chile y la Argentina (también alcanza las Filipinas y el Brasil) [...] sin embargo, queda por hacer un cuadro digno de tal amplitud” (Durand 1979: 160).

Durante nuestra visita, las autoridades comunales nos alcanzaron un conjunto de hojas sin ordenar que corresponden a las partes de personajes de la adaptación escénica de la novela de Piamonte. Estas hojas eran copias de un cuaderno que pertenecía a Juan García Delgadillo, quien había asumido la función de transcribir cada parte de los personajes con un título que señalaba a quién correspondía esos diálogos. Por la revisión que hicimos del material que nos entregaron, la transcripción había sido hecha a partir de un texto bastante moderno, ya que lo confrontamos con las ediciones más antiguas del libro de Piamonte (por ejemplo las de 1525, 1581, 1641) y hallamos que el lenguaje de los diálogos era muy similar al de ediciones contemporáneas³³. A esto se le suma que Aníbal Campos, nuestro informante, nos mostró una edición popular y de bajo costo de la novela de Piamonte. Es muy probable que libros de estas características circularan entre los pobladores de Quipán que deseaban contar con una copia personal de la novela.

En el siguiente cuadro ordenamos las partes de los personajes según las pocas marcas que ofrecían los cuadernos, como es el caso de la información que agregaba el transcriptor sobre el título de la parte de los personajes y la fecha de transcripción. Para completar el cuadro hemos incluido el número de diálogos de cada personaje³⁴.

Título de la parte de los personajes	Número de diálogos extraídos de la novela	Fecha de transcripción
Historia de Oliveros	53 parlamentos	22 de mayo de 2006
Historia de Roldán	48 parlamentos	27 de mayo de 2006
Historia del gran emperador Carlomagno	49 parlamentos	31 de mayo de 2006
Historia del duque Ricarte de	13 parlamentos	2 de junio de 2006

³³ En estas versiones más actuales del texto como es común se actualiza la ortografía y la puntuación según las normas de la época, pero lo que identificamos como particular en estas ediciones es el cambio o la supresión de expresiones, las cuales subrayamos en el fragmento del cuaderno que confrontamos a continuación:

a) Versión de la novela de Piamonte de 1525:

Osadamente fablas aunque eres pequeño de cuerpo; y si tomas mi consejo, tú te volverás y así prolongarás tu vida. Y si todavía porfías de facer armas conmigo, cumple que me digas tu nombre y la sangre de donde descienes. (II libro, cap. XVIII)

b) Versión del cuaderno de Quipán que sigue una versión más actual (mantenemos la grafía del cuaderno):

Osadamente hablas aunque eres pequeño de cuerpo si tomas mi consejo, *puedes volverte que asi alargaras la vida*, y si todavía porfías de hacer armas conmigo cumple que me digas tu nombre y la sangre de donde desiendes. (parte de Fierabrás del cuaderno de Quipán)

³⁴ Mantenemos la escritura de los nombres tal cual se presenta en el cuaderno de Quipán.

Normandía		
Historia del duque Guy de Borgoña que se casó con Floripes	23 parlamentos	5 de junio de 2006
Historia de Fierabrás, rey de Alejandría	42 parlamentos	6 de junio de 2006
Historia del almirante Balán	57 parlamentos	9 de junio de 2006
Historia de la dama Floripes	40 parlamentos	15 de junio de 2006
Historia del duque Regner, padre del conde Oliveros	4 parlamentos	16 de junio de 2006
Historia de Oger de Danoy	3 parlamentos	20 de junio de 2006
Historia del arzobispo Turpin	5 parlamentos	20 de junio de 2006
Historia del rey Clarión	4 parlamentos	5 de julio de 2006
Historia del carcelero Brutamonte	3 parlamentos	10 de agosto de 2006
Historia del rey Brulante de Monmier	4 parlamentos	10 de agosto de 2006

El conjunto de estas partes forma un objeto textual al que llamaremos “el cuaderno de Quipán”, un objeto al que no tuvimos acceso como compendio reunido en un soporte material (un cuaderno físico), sino solo a través de la fragmentación de las partes (vertidas en cuadernos particulares), y que no hemos podido comprobar que exista actualmente o incluso que haya existido como objeto material³⁵. Sin embargo, las copias de este material se convierten en huellas o vestigios de un soporte físico, que se articulan en el momento de

³⁵ Aquí es posible pensar en dos explicaciones: la primera es que efectivamente el cuaderno general se perdió y con lo que se cuenta hoy es solo con la transcripción de las partes, lo cual resulta suficiente y funcional para los pobladores al momento de la representación. La segunda es que el cuaderno exista pero sea cuidado por las autoridades comunales. Esta es una dificultad muy común en las investigaciones que se realizan sobre las dramatizaciones populares, porque las comunidades, con justificada razón, guardan con cierto celo los testimonios valiosos sobre su pasado, ya que se convierten en marcas distintivas de su memoria colectiva. Este no es un fenómeno cultural privativo para esta región; por ejemplo, en Guatemala donde también se representan fiestas de moros y cristianos, los grupos indígenas manifiestan mucha veneración por estos textos que permite una vinculación con sus tradiciones y su pasado, por lo que existe también una preparación ritual en la realización de la fiesta.

la representación. Para entender este punto debemos remitirnos a la propuesta de Anne Ubersfeld sobre la naturaleza del fenómeno teatral desde el plano de la semiología. Según Ubersfeld, “el texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo la forma de voz de *foné*; tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña” (1989: 16). A partir de esta idea, podemos justificar que contamos con las partes que constituyen el objeto textual o “literario”, cuyo soporte físico original podría haber desaparecido, pero lo que provee la unidad y reconstruye ese objeto textual, ese “cuaderno”, en un conjunto de partes articuladas y organizadas es la representación en sí, la escenificación.

Por otro lado, la modernidad del testimonio que se ha recogido es un tema que se debe matizar. Estamos hablando de una copia de 2006, que podría hasta cierto punto cancelar el interés por este conjunto de partes de personajes al no garantizarnos una mayor antigüedad de la fiesta. Este punto se resuelve acudiendo justamente a la figura del palimpsesto. Es evidente que este texto ha sido continuamente intervenido, en tanto que ha sido objeto de sucesivas transcripciones en el tiempo. Como en Huamantanga, la práctica común para los pobladores de los lugares donde se han conservado textos de la fiesta de moros y cristianos es renovar siempre sus cuadernos mediante una nueva transcripción, para evitar de este modo el deterioro del “soporte textual” de su dramatización³⁶. Nuestra hipótesis es que este “cuaderno de Quipán” nos puede mostrar evidencias sobre la continuidad de una tradición de adaptaciones escénicas de una novela muy popular en el siglo XVI, como fue la novela de Piamonte. Por ello, el “cuaderno” se convierte también en

³⁶ Para mantener el material textual de los cuadernos que utilizan en su representación, los comuneros de esta región de Cantá han realizado durante años copias o han actualizado el contenido de sus cuadernos mediante la adquisición de nuevas versiones de la novela de Piamonte. Lo importante para la comunidad no es mantener la antigüedad del texto o su lenguaje, sino la historia en sí. Ello lo pudimos comprobar cuando nuestro informante, Aníbal Campos, nos aseguró que en ocasiones utilizaban directamente esas ediciones para aprender sus diálogos por si alguna parte del cuaderno se había perdido o estaba muy gastada. Esta situación parece repetirse en la comunidad de San Pedro de Huarochín, donde un poblador dirige la representación de *Carlomagno* confrontando las partes que recitan los actores con la novela. Como se puede observar, el libro de Piamonte se ha incorporado a la tradición.

Por otra parte, la coexistencia de los cuadernos y de la novela es un fenómeno generalizado en los pueblos americanos que realizan dramatizaciones cuyo argumento es la historia de los doce pares de Francia. Según Beutler, en Puebla, los “maestros”, además de sus cuadernos, contaban con un ejemplar de la novela y decidían qué partes del texto de Piamonte representar: “un maestro de Atoyatempan (Puebla), que poseía un texto de la «Historia de Carlomagno», me dijo que era, aconsejable omitir la escena del ciervo, aunque el libro la prescribiera (y hasta con una iluminación) por lo muy difícil de su representación” (1983: 288).

una metáfora sobre las distintas prácticas e intervenciones que comunidades como Quipán, Huamantanga, Pampacocha y San Pedro de Huarochín han realizado en el tiempo sobre un tema que les resulta conocido como son los doce pares de Francia. Para examinar las capas de este palimpsesto textual, primero, abordaremos el texto de base que es la novela de Piamonte, su origen e introducción en América y cerraremos con el análisis de este texto a partir de las prácticas de intertextualidad que encierra.

2.2. Noticias sobre la novela de Piamonte

Conocido comúnmente por los lectores como *Los doce pares de Francia*, *Historia de Carlomagno* o simplemente *Carlomagno*, el texto fue publicado en Sevilla en el año 1521 en la imprenta de la casa Cromberger con el título de *Historia del Emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, et de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría, hijo del grande almirante Balán*. Su autor, Nicolás de Piamonte o Piemonte, se presenta en el prólogo de la novela como traductor de la historia y emplea los tópicos de la época para destacar la pertinencia de su trabajo:

Así como una escriptura que ha venido a mi noticia en lengua francesa, no menos aplazible que provechosa, que habla de las grandes virtudes y fazañas de Carlomagno Emperador de Roma y rey de Francia, y de sus caballeros y varones como Roldán y Oliveros y los otros pares de Francia, dignos de loable memoria por las crueles guerras que hicieron a los infieles y por los grandes trabajos que por ensalzar la fe catholica recibieron, e seyendo cierto que en lengua castellana no ay escriptura que della no haga mención, sino tan solamente de la muerte de los doze pares que fueron en Roncesvalles, paresciome justa y provechosa cosa que la dicha escriptura y los tan nobles hechos fuessen notorios en estas partes de España como son manifiestos en otros reynos. Por ende, yo Nicolás de Piemonte propongo de trasladar la tal escriptura de lenguaje francés en romance castellano, sin discrepar ni añadir cosa alguna de la escriptura francesa. (Piamonte 1525: prólogo)

La identidad de Nicolás de Piamonte o Piemonte es también un tema que ha

generado discusiones y arrastra ciertas inexactitudes por la poca información que existe sobre este traductor. La investigadora Ana Grinberg lo ha intentado dilucidar a partir de un rastreo de las primeras fuentes que dan cuenta de la existencia de este escritor: “The author of the Castilian translation, whose name would later become “Hispanicized” as Piamonte, might not have been Spanish. We know this because it was a common practice during the Middle Ages to use the place of origin as surname” (Grinberg 2014: 134). Son dos asuntos puntualmente los que se discuten en torno a la identidad de Piamonte: su procedencia y si su nombre era en realidad un seudónimo. En el caso de su procedencia, Francisco Márquez Villanueva asegura que Nicolás de Piamonte no era un extranjero, ya que su texto muestra un notable dominio del idioma, además que las innovaciones de la novela solo pueden ser posibles por alguien que estuviera familiarizado con las principales ideas que circulaban en aquel contexto:

[...] he effected a number of modifications to the text –including abridgements, additions, extensions, and embellishments. Some of these modifications, as already noted by Márquez Villanueva, convey a clear cultural and political awareness of late fifteenth and early sixteenth century Iberia. In the amplifications and transformations to the text we can also see a reflection of the literary taste of his time and place” (Grinberg 2014: 134).

Sobre la sugerencia de que Nicolás de Piamonte sea un seudónimo, son varios los autores que plantean tal posibilidad, como Hans Erich-Keller, Márquez Villanueva y Ryan D. Giles. Este último autor señala que el nombre de Piamonte podría ser una derivación del latín *Pedemontis*, que significa “ ‘foot of a mountain’ or place where highlands meet a plain[‘al pie de la montaña’ o lugar donde se forma un llano]” (2016: 124, la traducción es nuestra). Esta referencia al lugar, según Giles, podría dar una idea de la verdadera procedencia de Piamonte, cifrada mediante el seudónimo: “...it could refer to any number of places and cities in Spain, including Granada. ‘San Nicolás’ was an important location in the upper part of the Moorish quarter of Granada” (2016: 124).

En cambio, para Grinberg, el nombre de Piamonte no es un seudónimo y según su hipótesis, a pesar de los pocos datos de los que se dispone, Nicolás de Piamonte no era otro

que Nicolaus Gazini de Pedemontio, también conocido en la época como Maestre Nicolás o Nicolás de Piemonte, quien fue un “itinerant printer working in the Iberian Peninsula, which might explain his command of the Castilian language and Spanish culture in general, and his acquaintance with some of the most popular books of the moment” (Grinberg 2014: 134). Según Grinberg, los registros diferencian a estas dos personas, pero en realidad eran una sola. Este impresor puede encajar para Grinberg con la identidad del autor de la *Historia de Carlomagno*, pues por su oficio conocía los principales éxitos editoriales en aquel incipiente mercado de libros: “As a fellow printer, it is likely that Piemonte was aware of the popularity and economic advantages that such texts as *Fierabrás* could have, just like the commercial benefits of printing Rodríguez de Almela’s *Valerio de las historias escolásticas*, Thomas à Kempis’s *Imitatio Christi*, and Antonio de Nebrija’s commentary on Persius Flaccus’ *Satyrae*” (2014:139).

Por otro lado, al abordar las características del libro de Piamonte, Marcelino Menéndez Pelayo señaló que Nicolás de Piamonte tradujo la compilación realizada por Jehan Bagnyon, también conocido como Enrique Balomier o Henri Bolomier, canónigo de Lausana, titulada *L’Histoire de Charlemagne* (Parfois Dite Roman de Fierabras), popular cantar medieval de gesta francés de mediados del siglo XII³⁷ (1961: 218-219). Según Martin de Riquer, el texto en prosa del canónigo Bolomier es a su vez una adaptación del cantar de gesta *Fierabras* de 1170, el cual también fue una “continuación de otro poema perdido, del cual sabemos la materia gracias a un resumen incluido por Philippe Mousket en su *Chronique rimé*, por un largo prefacio del propio Fierabras y por una narración llamada *La destruction de Rome*, que precede a este cantar en algunos manuscritos” (1952: 241). Asimismo, Ryan D. Giles destaca que la versión de *Fierabras* era en sí misma también una refundición de otros cantares de gesta medievales franceses del siglo XII como la *Vita de Carlomagno* de Pseudo-Turpin y el posterior *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais de

³⁷ La crítica de Menéndez Pelayo sobre este libro, sin embargo, no está exenta de prejuicios. El crítico cuestionó duramente la calidad literaria de la novela de Piamonte y la catalogó como un texto sobrevalorado y de pésimo estilo que gustó tanto a las gentes sencillas como a un público serio:

El *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, el poema francés de *Fierabrás*, y acaso un compendio de la *Crónica de Turpín*, son las fuentes de este libraje, apodado por nuestros rústicos *Carlomagno* y que, a pesar de su disparatada contextura y estilo vulgar y pedestre, no sólo continúa ejercitando nuestras prensas populares y las de Épinal y Montbelliard en Francia, no sólo fue puesto en romances de ciego por Juan José López, sino que inspiró a Calderón su comedia *La Puente de Mantible*. (1961: 219-220)

mediados del siglo XIII (Giles 2016: 124). Como se puede observar, esta suerte de continuas refundiciones, es una consecuencia de la fuerte impronta de la transmisión oral de estos cantares medievales, que luego fueron transformados y singularizados mediante la aparición de la imprenta, donde se advierte, como señala Paul Zumthor a propósito de la oralidad medieval, “un arte que se basaba en técnicas de conjunto, de combinación, de ensamblaje, sin deseo de autenticación de las partes...” (1989: 32).

La traducción de Piamonte permite también comprobar la influencia de Francia en el imaginario cultural que circuló durante Edad Media castellana mediante el ciclo carolingio. Según Beatriz Mariscal Hay, esta difusión se debió en un primer momento a circunstancias como la peregrinación a Santiago de Compostela que permitió el ingreso de forasteros del sur de Francia que asistían con un marco cultural referido a sus cantares de gesta y también a la población de clérigos de procedencia franca que estaban distribuidos en las abadías de la ruta de Santiago (Mariscal Hay 2006: 15). Estas condiciones permitieron que las *chansons* fueran adaptadas y aceptadas dentro del imaginario castellano, y como veremos posteriormente, en modelos ajustados a su acervo tradicional (Mariscal Hay 2006: 18). Las novelas de caballerías, como la traducción de Piamonte, son el resultado de la influencia e imitación de ejemplos prestigiosos como *La chanson de Roland*, los cantares sobre Carlomagno y los hechos de Roncesvalles, ciclos que florecieron desde la Edad Media hasta entrado el siglo XVI según Menéndez y Pelayo³⁸.

La repercusión y popularidad de la traducción de Piamonte representó un *best seller* para la época (Grinberg 2014: 141). Tuvo numerosas reimpressiones en España desde su primera edición de 1521 hasta siglos después: Sevilla (1525, 1528, 1534, 1547, 1548, 1650), Valencia (1534), Salamanca (1544, 1716) Alcalá de Henares (1570, 1581), Lisboa (1613), Huesca (1641) Valladolid (1763, 1814) Barcelona (1644, 1675, 1696, 1708, 1711, 1731, 1761,

³⁸ Suscitado el cuestionamiento sobre si el origen de los libros de caballerías era nacional o un arte proveniente del exterior, este crítico e historiador literario de entresiglos afirmó el carácter extranjero de los libros de caballería en España: “Los libros de caballerías, a pesar de su extraordinaria abundancia (...) no son producto espontáneo de nuestro arte nacional. Son una planta exótica que arraigó muy tarde y debió a pasajeras circunstancias su aparente y pomposa lozanía. Muchos de ellos son traducciones, otros imitaciones muy directas” (Menéndez y Pelayo 1961: 200). En el examen de este conjunto de relatos dispersos -que comprende novelas que comparten elementos comunes con romances y traducciones que pueden amalgamar más de un texto-, Menéndez y Pelayo sistematiza el corpus de las novelas de caballería en España en ciclos de acuerdo con temas, argumentos, personajes o figuras protagónicas: el ciclo bretón establecerá conexiones con las novelas artúricas y el ciclo carolingio hará lo mismo con los cantares de gesta franceses cuya figura central es Carlomagno.

1780) Madrid (1732, 1741, 1744, 1765, 1772)³⁹. Por otro lado, para Carlos Gumpert, la popularidad de la traducción de Piamonte fue también parte de un fenómeno asociado a la impresión de libros cuyos temas eran relatos caballerescos breves que, en comparación con las novelas de caballería, eran “una suerte de hermanos menores, o bastardos, como quieren algunos, dado su mayoritario origen francés” (1987: 73). Aunque eran libros dirigidos para una recepción rápida —y por lo tanto reducido a la categoría de “literatura popular”— también tuvieron una gran repercusión en autores que pertenecían la literatura culta como Cervantes, Lope de Vega y Calderón, quienes aludían a algún episodio de la novela o se inspiraron creativamente en alguna de las historias del texto de Piamonte.

Así es posible reseñar, según Riquer, dos reacciones dentro del corpus de textos que retomaron motivos o referencias de la *Historia de Carlomagno*. Por un lado, Cervantes asume una posición cómica y se burla en el *Quijote* de las reliquias que eran caras para el contexto francés de la novela: “basta recordar las divertidas escenas de la primera parte del Quijote, en las que Cervantes saca tanto partido del ‘bálsamo de Fierabrás’ parodiando y caricaturizando lo que para el poeta francés del siglo XII fue cosa tan sagrada” (1952: 243). Por otro lado, al contrario de Cervantes, Calderón prestigia este libro de caballerías al rescatar en su comedia *La puente de Mantible* la presencia imponente del gigante Fierabrás, cuya epicidad se sustenta en que “valerosamente luchó contra Oliveros y que, una vez convertido, fue un heroico guerrero cristiano” (Riquer 1952: 242). Esta comedia de Calderón merecerá nuestra atención en apartados siguientes, debido a que nos permitirá examinar el trabajo de adaptación de un texto narrativo a su puesta en escena.

Hacia finales del siglo XVIII, la *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia* era un fenómeno que se había popularizado como pliegos de cordel⁴⁰, pero las nuevas

³⁹ Esta lista fue elaborada a partir de la información que se encuentra catalogada por la Biblioteca Nacional de España: <http://datos.bne.es/obra/XX5467332.html?clean&version=XX5467333>, además de la lista de ediciones que recoge *Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA)*, página dedicada a la bibliografía de la literatura europea de la Edad media dirigida por Laurent Brun: https://www.arlima.net/mp/nicolas_de_piemonte.html.

⁴⁰ Según Maximiano Trapero, se denomina “pliegos de cordel” ya que refiere a los pliegos “en folio, doble folio o en cuarto, plegados en tantas páginas como el contenido requiriera, y su tamaño más común era el de 21x 14 cms” (Trapero 2018: 21). Estos textos incluían grabados a manera de ilustraciones, los cuales eran alusivos al contenido variado de los romances, cuyos temas podían versar sobre temas religiosos, vidas de santos y hombres piadosos, personajes portentosos, relaciones de hechos o gestas legendarias, breves sainetes y actualidades del momento (Trapero 2018: 21-22). Además, en el aspecto mercantil, los libros de cordel fueron populares por resultar muy económicos y porque circularon entre las masas semialfabetas que componían las ciudades y los pueblos rurales de España. La dinámica del mercado no solo dependió de los impresores que sacaron grandes tiradas, sino también de la distribución mediante el oficio de los *ciegos* (Trapero 2018: 23).

disposiciones pretendían acabar con este tipo de literatura que era percibida como pernicioso. Según Iris M. Zavala, luego de las reformas emprendidas por Carlos III, surgió una reacción opuesta a la literatura popular desde los sectores letrados y jurídicos, ejemplificada en la posición de Rodríguez Campomanes y Juan Meléndez Valdez, quienes vieron en estas historias semillas para la pendencia de los jóvenes (Zavala 1975: 412-413). Esta proscripción y censura moral de los sectores ilustrados determinó la circulación marginal y semiclandestina de la literatura de cordel, pero no su cancelación. El ciclo de los doce pares de Francia continuó imprimiéndose para el consumo de los campesinos en forma de romances y la gente de pueblo poco instruida veía también en estos textos su única forma de acceso a la lectura. Esto determinó ciertos cambios, pues se perdió el lenguaje de los antiguos romanceros tradicionales, que empleaban un estilo más llano y popular que reflejaba la lengua de sus hablantes, y se prefirió un lenguaje más artificioso y con menos variantes. Así la tradición oral retrocedía y más bien se afianzaba la reproducción tal cual de los textos de los pliegos (Trapero 2018: 26-31).

2.3. La introducción de Piamonte en América

Para José Durand, quien retoma algunas ideas ya propuestas por Marcelino Menéndez Pelayo y Martín de Riquer, *La Historia de Carlomagno* fue una novela que circuló popularmente en España en pliegos y estuvo compuesta de tres libros, los cuales por sus procesos de refundición eran disímiles. Durand afirma que el segundo libro —que corresponde a la versión prosificada de la historia de *Fierabras*—, es el que tuvo una mayor circulación en América y por los múltiples testimonios que se recogen de su presencia en el Nuevo Mundo, se podría creer que fuera el único que se conoció: “La inmensa mayoría de las creaciones populares viene de allí, y hasta ha llegado a creerse, con exageración e inexactitud, que fue el único de los tres libros aprovechado en América” (Durand 1980: 170).

La introducción de este libro de caballerías en América se debió al mercado emergente de libros que se desarrolló durante el proceso de la Conquista⁴¹. Al respecto,

Estos libreros andantes cumplían una labor de nexo con un mercado editorial de consumo y las calles o plazas de algún pueblo. Así, mediante la recitación y el acompañamiento musical, los ciegos generaban interés en los pliegos que vendían, además de continuar la tradición del juglar o del “ciego rezador” medieval mediante la oralidad. De igual manera, los pliegos de cordel eran adquiridos no para el exclusivo consumo individual que representó la lectura silenciosa, sino para la lectura colectiva de la comunidad (Trapero 2018: 24).

⁴¹ El historiador Pedro Guibovich en un artículo reciente, “La circulación y lectura de los libros de caballería en el virreinato peruano: dos asuntos por resolver” (2020), plantea el estado actual de la investigación

Irving Leonard (2006) señala que el libro de Piamonte formó parte de una serie de novelas sobre el ciclo carolingio y de tema caballeresco que se imprimieron en España y cuyo destino era su venta en los reinos de ultramar. Para los impresores resultaba un negocio provechoso, pues el coste de estas novelas era mediano y las ganancias estimables: “dada la lejanía del mercado, los lectores coloniales pagaban el doble y aún más que los de España por ejemplar, por lo cual preferían obras menos voluminosas” (2006: 177). Similar información sobre la llegada de libros de caballería a América nos propone Ann Grinberg, y en especial destaca la llegada de ejemplares de *Carlomagno* a Veracruz, a pesar de la prohibición impuesta contra la exportación de este género de libros:

Despite the promulgation of a law against exporting books of chivalry dated in Toledo, April 4, 1531 Francisco Fernández del Castillo compiled numerous customs inspections reports, most of them from the port in Veracruz, Mexico, that include many *libros de caballerías*. *Fierabras* or *Carlomagno* (also known as *Carlo Magno*) is inscribed at least seven times in these reports (all between the years 1550 and 1600). (2013: 200)

Por otra parte, Leonard señala una noticia muy fiable sobre los “best sellers” que llegaron al Perú y, en especial, sobre el texto de Piamonte. Esta información que nos parece relevante es el acuerdo convenido entre el librero Juan Ramírez del Río y Francisco de la Hoz el 22 de febrero de 1583, conservado en el Archivo Nacional del Perú y consignado por Leonard⁴². En este contrato comercial, De la Hoz se comprometía a traer un cargamento de libros a su regreso de España con una serie de indicaciones sobre los títulos y los detalles de impresión especificados por el librero. Son aproximadamente 135 títulos que pueden reflejar el gusto y la demanda de los consumidores limeños: desde manuales, Biblias y breviarios hasta romances, novelas de caballería y piezas de teatro (Leonard 1942: 11-13). Dentro de este conjunto variopinto de libros solicitados en el acuerdo figuran “20 resmas de

documental. Aunque no parece haber mayores problemas en la información que ofrecen los archivos sobre la circulación de estos libros en América, Guibovich pone un énfasis en especial sobre las tesis que han planteado una influencia de estos libros en la mentalidad del conquistador. Es un asunto que reconoce controversial y en donde tesis como la de Leonard han tenido una mayor fortuna en su recepción.

⁴² Leonard consigna que este documento es posible ubicarlo en la sección *Protocolos*, Alonso Hernández, 1566-1583 (Archivo Nacional del Perú), fol. 1419-1422vta (Leonard 1942: 21).

menudencias” que incluyen coplas, romances y pliegos de cordel en donde figura *Carlomagno y los doce pares de Francia*. Por ello, en otro trabajo, Leonard no duda en señalar que la *Historia del Emperador Carlomagno* fue el libro que “gozó de la mayor longevidad en la América hispana” (Leonard 2006: 413) y, como agrega Durand, con el transcurso del tiempo el texto de los doce pares de Francia ha visto muchas reimpressiones debido a su éxito dentro de las clases populares:

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

Igualmente, esta influencia se confirma en los varios ejemplos de romances y décimas cuya temática sobre el ciclo carolingio remiten al segundo volumen de la *Historia de Carlomagno* en donde se relata la batalla casi fantástica y épica que protagoniza el gigante moro Fierabrás contra el caballero cristiano Oliveros. Existe, como señala Enrique Flores siguiendo a Yvette Jiménez de Baez, una fascinación por la “dinámica del combate”, que es un asunto cercano a los gustos populares (Flores 2009: 96).

2.4. La introducción de Piamonte en las comunidades de Canta: Pampacocha y Quipán

El antropólogo Bernardino Ramírez conjetura que la posible introducción del texto de los doce pares de Francia en la región de Canta se debió a los mercedarios o a los franceses que llegaron al Perú durante el tiempo de los Borbones. Ramírez se apoya en la sugerencia del monseñor Pedro Villar Córdova, religioso y arqueólogo dedicado a la historia de Canta, quien planteaba que en el valle del Chillón se instalaron familias que habían adquirido grandes latifundios, como los Oliveros, pero que no eran “tan españoles” sino “un poco afrancesados”(2000: 30). Aunque sin aportar información precisa, Ramírez reafirma esta suposición de Villar porque considera que el personaje de Oliveros en las representaciones de los doce pares de Francia ha adquirido una dimensión privilegiada en

clara alusión con los notables locales y, por ello, Roldán es colocado en un segundo lugar (2000: 30).

Sin embargo, en este argumento hay dos aspectos que deben ser cuestionados y que nos permiten descartar la validez de tal conjetura. La sugerencia del apellido Oliveros como una marca de afrancesamiento para el tiempo de los Borbones no es correcta. Carlos Alvar ha examinado el origen del nombre Oliveros en el *Cantar de Roldán* y concluye que este apellido, aunque no muy difundido en todas las zonas de España sí era común durante el siglo XV en zonas como Cataluña, Aragón, Soria y luego Valladolid y Andalucía (2014: 28). Se puede colegir entonces que para la época del reinado de los Borbones en España (siglo XVIII) era un apellido tan español como otros.

Por otro lado, la importancia de Oliveros en la representación de *Carlomagno* no se debió a una modificación local. Si contrastamos la fiesta de Canta con la información que ofrece Ítalo Morales (1988) sobre versiones refundidas de los doce pares de Francia en Guatemala, observamos que también allí Oliveros es un personaje central, pues dota de un mayor dramatismo épico el triunfo de la cristiandad sobre los infieles en su enfrentamiento con Fierabrás. Igualmente, la novela de Piamonte, fuente de varias fiestas de moros y cristianos cuyo tema es Carlomagno, había desplazado el rol protagónico de Roldán cuando este rechaza la orden del emperador de enfrentarse al reto del moro Fierabrás como se verá más adelante. Por ello creemos que la introducción de esta fiesta podría explicarse mejor atendiendo a la labor religiosa realizada por los doctrineros, que en el interés por honrar a una familia determinada. Independientemente de la coincidencia que podría haber con el apellido de una familia de la zona.

El testimonio más antiguo de la novela de Piamonte en la región de Canta es el que nos proporciona María Angélica Ruiz, a propósito de los doce pares de Francia en Pampacocha. La investigadora afirma que pudo observar una edición del siglo XIX que le hicieron llegar los pobladores entre los libros que tenían en su poder:

La que se conserva con especial devoción es una edición del año 1850, Barcelona, Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí Calle Ancha, esquina del Regomí. Hemos visto en poder de D. Manuel Cayo Cauto una edición ilustrada, editada en México, en octubre de 1960: El Libro Español, Calle Real

de Romita N. 14⁴³. Y una tercera edición, de imprenta desconocida, editada en Perú en el año 1966, que nos permite suponer una vigencia mayor en un área amplia de la sierra peruana. (Ruiz 1969-70: 226)

A partir de esta información, quedan entonces pendientes las preguntas: ¿cómo llegó el texto de Piamonte a estas comunidades campesinas? ¿Quiénes lo introdujeron y por qué? Sabemos por la investigación de Leonard que el texto se conoció en Lima a finales del siglo XVI, pero se desconoce en qué momento se produjo este desplazamiento del libro hacia las dramatizaciones populares en las comunidades de Canta. ¿Cómo conjeturar su antigüedad en aquellos marcos temporales de los cuales no tenemos noticias antes del XIX? Creemos que los argumentos para sostener la historicidad de la circulación de esta novela pueden hallarse en la conservación de piezas refundidas de comedias españolas del siglo XVII en las fiestas de moros y cristianos de la comunidad de Huamantanga. La existencia de dichos textos que han logrado sobrevivir a pesar de siglos de transcripciones e intervenciones abona a favor de la existencia de una tradición de larga data que puede tener como punto de partida el marco temporal del XVII. Resulta creíble entonces que las prácticas de refundición no han resultado desconocidas para estas comunidades y podría sostenerse que es parte del patrimonio de la cultura oral que los pobladores han cultivado hasta nuestros días. Asimismo, los textos conservados nos indican que hay temas y secuencias argumentales que parece seguir un patrón común en las representaciones de moros y cristianos en Canta, lo cual determina que estas fiestas no podrían haber sido introducidas contemporáneamente. Aun contando con refundiciones muy actuales, están siguen reproduciendo una cadena de motivos que son, en ese sentido, la base del palimpsesto. Demostraremos estas ideas en los apartados siguientes.

⁴³ Esta misma edición es la que coteja Gisela Beutler por los datos de imprenta. Parece ser que es la de mayor circulación por aquellos años en varios países de América:

Nuestro ejemplar, conseguido en 1967 en un quiosco de Mexico-Ciudad, lleva el título: *Historia del Emperador Carlo-Magno en la cual se trata de las grandes proezas y hazañas de los Doce Pares de Francia y como fueron vendidos por el traidor Ganalón, y de la cruda batalla que tuvo Oliveros con Fierabrás Rey de Alejandría*. Edición ilustrada con varias láminas. Traducido por Nicolás de Piamonte. El libro español. Calle Real de Romita No. 14. Mexico, D. F. (1983: 258-259)

2.5. La transposición y el cuaderno de Quipán

El cuaderno de Quipán es una evidencia de la continua práctica de los comuneros de reescribir, adaptar, intervenir y transformar a partir de otra fuente textual para elaborar sus propios textos de representación. Desde el punto de vista teórico, en estas prácticas podemos considerar dos categorías para entender su naturaleza y función: transposición y refundición.

El concepto de transposición es propuesto por Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) dentro del cuadro de las prácticas hipertextuales⁴⁴. Según Genette, la transposición es una forma de hipertextualidad que se caracteriza por ser una transformación seria que se realiza del hipotexto y en la que se emplean diversos procedimientos con un propósito estético o con una ambición ideológica, que podrían llegar a “enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual” (1989: 262). Siguiendo esta propuesta conceptual, el cuaderno de Quipán es el resultado de una transposición de la novela de Piamonte (el hipotexto), en donde se emplea la transmodalización. Este procedimiento consiste en una transformación del modo de representación de una obra de ficción, por ejemplo, la adaptación de un texto narrativo a uno dramático. Según Genette, la dramatización de un texto narrativo no es un hecho excepcional o contemporáneo, más bien es una práctica común y recurrente en la tradición teatral occidental: “Esta práctica se ha mantenido a lo largo de la historia, pasando por los Misterios (basados en la Biblia) y los Milagros (en las Vidas de santos) de la Edad Media, el teatro isabelino, la tragedia clásica, hasta el uso moderno de la *adaptación* dramática (y hoy, más frecuentemente, cinematográfica) de las novelas de éxito” (1989: 356).

Si nos detenemos un momento en esta alusión de Genette a la transmodalización como un fenómeno común en la historia del teatro, podríamos notar que la conservación de un conjunto de partes en el cuaderno de Quipán y no de un texto dramático articulado en el sentido de un texto literario nos revela la continuidad de prácticas antiguas en el desarrollo de estas fiestas que pueden estar vinculadas con herencias de una cultura que llegó con la Conquista. Tenemos dos antecedentes que pueden explicar dicha herencia. El primero es que las fiestas de moros y cristianos de Canta reflejan en su naturaleza prácticas que

⁴⁴ El hipertexto es “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más)” (1989: 17) y para entender esta relación, Genette precisa que “la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (1989: 19).

podrían conceptualizarse como “síntomas medievales”⁴⁵ por su coincidencia con aspectos que eran comunes de las convenciones del teatro medieval y que evidentemente continuaron vigentes en la cultura de la Colonia. Según Charlotte Stern (1996) y Ronald Surtz (1983), el drama medieval apelaba muchas veces a su naturaleza performativa y en ocasiones también a su factor de improvisación, por encima de la idea de un texto. Por ello, debido a que la ejecución de los dramas implicaba la repartición en hojas separadas para cada uno de los roles es posible que esto determinara que no se conservaran los dramas completos: “The frequency of this kind of transmission and the likelihood that some speaking parts would be lost is confirmed by several surviving fragments” (Stern 1996: 4). El segundo antecedente puede provenir de una herencia del teatro profesional anterior, particularmente el del Siglo de Oro, en que los actores tenían a su disposición solo su parte para la representación, con solo “pies” de las otras partes para indicar los cambios de parlamentos entre los personajes. Las partes de cada actor le eran proporcionadas por el “autor de comedias” (el empresario y director de la compañía), quien era el poseedor de la copia comprada al poeta y además el responsable de la realización teatral (Díez Borque 1978: 48). Así, las prácticas teatrales vigentes en la serranía de Lima tienen en común con las del siglo XVII el hecho de que el texto teatral era monopolizado por una persona que asumía la organización y se encargaba también de realizar u ordenar las copias de las partes para cada actor.⁴⁶

El cuaderno de Quipán es un ejemplo más de casos de transmodelización que han realizado autores anónimos de la novela de Piamonte en las diversas fiestas de moros y

⁴⁵ El término “síntomas medievales” es empleado por el crítico de arte Francisco Stastny para referirse a los proyectos iconográficos “medievalizantes” que son característicos en el arte colonial del Nuevo Mundo. Así la decoración de las fachadas de iglesias mediante grutescos, la escatología del juicio final y las iconografías de profetas que circulaban a través de grabados ponen en relieve la incorporación de estos elementos ya desusados en el Viejo Mundo y que son redirigidos según el énfasis de lo que se deseaba comunicar en el contexto de las colonias: en un primer momento podría ser el interés doctrinal y luego la necesidad de construir el prestigio mediante la imagen. Las circunstancias de las colonias permitieron una heterogeneidad que influyó en las funciones que cumplían estos mensajes iconográficos, y por ende, como señala Stastny, no se puede llegar al caso de afirmar que este arte fuera producto de “una real continuación de la Edad Media durante el Virreinato. Sin embargo es inevitable reconocer una afinidad en diversos aspectos de su cultura con esa época” (Stastny 1993: 22). Nosotros empleamos este término justamente para examinar las asociaciones posibles que podemos ver en la fiesta de moros y cristianos con huellas medievales que llegaron con la cultura del Conquistador.

⁴⁶ Desde el análisis etnográfico que realiza Manuel Ráez de la fiesta de moros y cristianos en Humantanga, esta práctica se realiza siguiendo también una cadena de jerarquía: “El presidente de la junta interna de la parcialidad es en el encargado de guardar el manuscrito de los diálogos de su respectiva *invención*, prestándolo al grupo que le toque representarla”(Ráez 2005: 101). En Quipán observamos la misma organización, ya que quien también nos proporcionó las copias fue el presidente comunal.

cristianos en América desde la Colonia hasta la actualidad. Pero no solo anónimos ni solo limitados al espacio colonial: un prestigioso caso de transmodelización de esta novela es la comedia *La puente de Mantible* de Pedro Calderón de la Barca, en la que nos detendremos dada la posibilidad que contemplamos en algún momento de que las fiestas de moros y cristianos de Quipán y Pampacocha remitieran como fuente a una pieza teatral y no a una novela. Así cabe señalar que Gisele Beutler advirtió un posible influjo de la comedia de Calderón en las fiestas de tema carolingio en México. Ciñéndose al caso de una dramatización en la comunidad de Acatlán en Puebla, Beutler identifica ecos de *La puente de Mantible* en dos correspondencias puntuales⁴⁷ relacionadas al personaje de Floripes, pero también reconoce el predominio del texto de Piamonte en el transcurso del tiempo y que los “maestros” toman como modelo (1983: 288). Un hecho que avalaba la necesidad de considerar la hipótesis de una comedia como fuente en la zona de Cantá era la experiencia de Huamantanga. Como señalamos en apartados anteriores, Milena Cáceres identifica en las fiestas de moros y cristianos que se realizan en esta comunidad dos comedias del XVII: *El triunfo del Ave María* que es una refundición a su vez de la comedia *El cerco de Santa Fe* Lope de Vega y *El cerco de Roma por el rey Desiderio* de Luis Vélez de Guevara. Por lo tanto, en nuestras primeras indagaciones consideramos como una posibilidad que en Quipán se repitiera lo mismo que en Huamantanga y que una comedia como *La puente de Mantible* sea la fuente original de la fiesta de *Carlomagno y los doce pares de Francia*.

2.5.1. La puente de Mantible: una comedia de tema caballeresco

La puente de Mantible es una comedia que pertenece al corpus de las obras tempranas de Calderón de la Barca. Según la información que propone Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, quienes recientemente han elaborado la edición crítica de este texto, esta comedia de tema caballeresco fue representada en 1630 por la compañía de Roque Figueroa; es probable que la fecha de su composición fuera entre 1626 y 1627, y que su representación estuviera dirigida a la corte y no al público de corral (2016: 11). A juicio de Ignacio Arellano, esta comedia de Calderón destaca los elementos maravillosos como “los protagonistas de la comedia, unificadores o verosimilizadores de acciones fabulosas y personajes extraordinarios” (Arellano 2003: 42). Esta idea se deriva de la propuesta de

⁴⁷ Estos dos casos puntuales son el sorteo que realiza Floripes para escoger al mensajero que irá como embajador donde Carlomagno y el canto que realiza la princesa desde la torre (Beutler 1983: 290-294).

reescritura que realiza Calderón de la obra de Piamonte, novela que de por sí aglomeraba muchos episodios fantásticos y épicos, propios de una narración caballeresca. Mediante un ejercicio de estilo, que es un procedimiento usual dentro de la transposición, Calderón selecciona de este variopinto conjunto de historias las que corresponden exclusivamente al segundo libro de la novela de Piamonte, prescindiendo de la genealogía de Carlomagno y de otras hazañas vinculadas con los doce pares, incluso el desafío de Oliveros al gigante Fierabrás (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 32). Ciertamente, esta supresión obedece a la dirección dramática que Calderón realiza sobre la base del material de Piamonte, además, como señala Beutler, la comedia de Calderón, a diferencia de la novela de Piamonte, renuncia a enfocarse en el argumento religioso y, más bien, se permite soluciones dentro de una línea éticomoralizante (1983: 273).

Retomando las ideas de Gennete, las operaciones realizadas por el autor en *La puente de Mantible* buscan enmascarar el hipotexto del que parte con el propósito de dramatizar los hechos narrativos y conseguir determinados efectos esperados en su representación: “Así, Calderón se aleja del carácter enciclopédico y un tanto digresivo de su hipotexto para presentar una acción tanto más simple como coherente, para lo que se concentra en los episodios amorosos y bélicos que poseen un mayor potencial dramático” (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 32).

Los cambios que operan en la reescritura de Calderón son analizados por extenso en el trabajo de Rodríguez-Gallego y Sáez. Nuestro propósito no es detenernos en todas las transformaciones que consignan, sino destacar algunos procedimientos que identifican en la comedia de Calderón para contrastarlos posteriormente con el cuaderno de Quipán. Ellos demuestran que el hipertexto calderoniano se sirve de “adiciones, invenciones, supresiones y variaciones” que afectan la construcción de los personajes, reconfiguran las acciones dramáticas y rediseñan la estructura de la narrativa de Piamonte siguiendo las convenciones del drama cortesano (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 41).

En primer lugar, la comedia de Calderón disminuye notablemente el número de personajes con el propósito de concentrar las acciones dramáticas. Como señalan Rodríguez-Gallego y Sáez, esta es una reducción coherente con el proceso de dramatización del texto narrativo. Así, de la extensa galería de cristianos y moros que involucra la narración de Piamonte solo se incluyen a cinco de los doce pares de Francia, y por el lado de

los moriscos bastará la presencia significativa de los príncipes, y hermanos también, Fierabrás y Floripes (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 33).

La supresión resultante viene acompañada de un desplazamiento que Calderón realiza en el enfoque dramático que poseen sus personajes. En ese sentido, a diferencia de la novela de Piamonte que descansaba sobre el protagonismo de Carlomagno y sus doce caballeros, en la comedia ese rol recae en el caballero Guido o Guy de Borgoña. Calderón se permite mayores libertades con este personaje: por un lado, le atribuye los hechos heroicos que en la novela de Piamonte le correspondían a Oliveros y, por otro, el dramaturgo construye una relación amorosa más afín a las convenciones que predominan entre las damas y los galanes en la comedia nueva. Así, el amor de Guido de Borgoña y la princesa Floripes no se reduce a un gesto de reciprocidad, común en la novela donde “la devoción natural de la princesa pagana siempre es correspondida por la cortesía de los caballeros cristianos” (Beutler 1983: 285). Otro caso llamativo y no menos importante es el de Fierabrás. Este personaje absorberá la dimensión que cumplía en la novela su padre, el almirante Balaán, quien ha sido suprimido como personaje en la comedia calderoniana (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 33-34).

En segundo lugar, la reconfiguración de la acciones dramáticas en el texto de Calderón manifiesta también un cambio de dirección en los conflictos que la novela planteaba como nudos narrativos. Para ver solo un caso que ejemplifique esta idea podríamos señalar el motivo del “reto o desafío” en ambos textos. En el capítulo XII de la novela de Piamonte, la historia empieza con el reto violento e impetuoso que Fierabrás dirige hacia el campamento donde está apostado Carlomagno, acusando a sus caballeros y al rey de cobardes.

—¡Oh emperador Carlo Magno, hombre cobarde y sin ninguna virtud, envía a un hombre solo que espera la batalla dos o tres o cuatro de los mejores de tus varones, sea Roldán y Oliveros, Thierry y Oger de Danois, que te juro a mis dioses de no les volver la cara aunque sean seis! Cata que estoy en el campo solo y muy alejado de los míos; y si esto no faces, por todo el mundo publicaré tu cobardía y de los tuyos, no dignos de ser llamados caballeros.

Tuviste osadía de acometer la morisma y de ganar reinos y provincias: ten, pues, esfuerzo de dar batalla a un solo caballero. (Piamonte 2020: 27)

Quien acepta el reto es Oliveros, que aún no está del todo recuperado de sus heridas en batalla, pero decide enfrentar al príncipe de Alejandría al enterarse que Roldán rehusó combatir. El enfrentamiento entre Oliveros y Fierabrás será largo, con parlamentos que vis a vis exponen la elevación moral de los personajes. La pelea culminará con la conversión de Fierabrás al cristianismo, que sellará también su alianza con las huestes de Carlomagno. Sin duda, el conflicto que propone la novela entre estos dos personajes se resuelve desde la voluntad de conversión del moro, que subraya así la temática religiosa de la novela.

En cambio, en la comedia de Calderón, este “reto o desafío” es reformulado siguiendo las convenciones dramáticas de una comedia de corte, como acotan Rodríguez-Gallego y Sáez. Así Calderón se aleja del hipotexto cuando ajusta el motivo del reto a un asunto amoroso a partir del triángulo formado por Guido de Borgoña, Fierabrás y Floripes (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 36). En este nuevo texto, el reto que lanza Fierabrás a los cristianos es consecuencia de la ofensa que ha recibido de parte de Guido de Borgoña, galán que, con consentimiento de Floripes, se lleva el cendal que ha caído de sus manos y enfurece al señor de Alejandría:

Guido de Borgoña es
a quien sigo y a quien nombro
por adalid deste duelo:
salga, pues, y los dos solos
cuerpo a cuerpo desmintamos
tantos cobardes estorbos.
Emperador soberano
eres; de tus leyes oigo
que no sabes negar campo
a quien le pide animoso. (Calderón de la Barca 2016: vv. 579-588)

Para Rodríguez-Gallego y Sáez, este nuevo reto desplaza las motivaciones políticas y religiosas que impregnan el discurso violento y exaltado del Fierabrás de Piamonte, y revelan que Calderón tuvo que temperarlo siguiendo las convenciones del decoro de la comedia cortesana:

(...) no se trata desde luego de que Calderón pretenda mejorar el retrato de Fierabrás (...) sino de fidelidad al decoro dramático, que marcaba que un rey (aquí es señor de Alejandría), por muy malvado que fuera, no podía ser responsable de un discurso tan agresivo, y menos contra otro monarca (Carlomagno). (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 37)

En tercer lugar, Calderón incluye otras variaciones que responden a la dramaticidad de la comedia. En ese sentido, siguiendo las convenciones del teatro áureo, es necesaria la presencia de un gracioso. Este rol lo desempeña Guarín, que en la novela de Piamonte es Guérin, el escudero del caballero Oliveros. A este personaje se le atribuirán los rasgos cómicos, características que evidentemente no comparten con el hipotexto (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 34). Igualmente, otra operación que responde a las necesidades dramáticas es la condensación de los espacios, evitándose así la multiplicidad de lugares en la que es pródiga la novela de Piamonte por su naturaleza digresiva. De esta manera, basta con establecer espacios definidos como “el campamento francés y moro, la puente de Mantible, la torre de Fierabrás” (Rodríguez-Gallego y Sáez 2016: 34-35). Finalmente, Calderón sostiene el conflicto dramático mediante la creación de un triángulo amoroso que también altera el perfil inicial que poseían los personajes en la novela de Piamonte. Así Fierabrás se convierte en el texto de Calderón en una especie de hermano-amante en su relación con Floripes. Las sospechas del incesto entre estos dos hermanos revela desde el principio de la comedia los síntomas de crisis, que son una constante en la construcción de los universos dramáticos de la comedia de Calderón.

De este modo, se podría concluir que la transposición del texto de Calderón a partir de la novela de Piamonte transforma y oculta significativamente el relato caballeresco para ajustarse a un modelo de “la dramaturgia cortesana, de donde proceden tanto las convenciones dramáticas como el horizonte de recepción...” (Rodríguez-Gallego y Sáez

2016: 51). Además, *La puente de Mantible* se distancia del tratamiento religioso que la novela de Piamonte coloca como asunto central del relato. Como veremos en las representaciones de Quipán, San Pedro de Huarochín y, hasta hace algunos años, Pampacocha predomina dicho asunto: el enfrentamiento entre los moros y los cristianos que subraya las virtudes de la guerra y las ventajas que trae la conversión para la armonía social; no así el giro temático de la comedia de Calderón. Por lo tanto, no hallamos huellas de alguna herencia del texto de Calderón en las dramatizaciones de moros y cristianos de las comunidades de Canta. Si en todo caso este texto fue el que se introdujo, pues se perdió totalmente al superponerse el texto de Piamonte. Aunque vemos bastante difícil especular con fiabilidad sobre esta posibilidad, más bien nos inclinamos por creer que la novela de Piamonte fue la que se ha reproducido constantemente.

2.5.2. El cuaderno de Quipán y el sustrato del palimpsesto

En contraste con la comedia de Calderón, el cuaderno de Quipán propone una transmodalización de la novela de Piamonte que se ciñe al tema religioso que predomina en su hipotexto. A diferencia de las transformaciones realizadas por Calderón para que su hipertexto encaje dentro de las convenciones dramáticas del teatro cortesano, la dramatización del texto narrativo en el cuaderno de Quipán revela un sustrato común que comparte con otras representaciones de moros y cristianos en las comunidades de Canta.

En el cotejo con la novela de Piamonte, las partes de los personajes corresponden con el contenido argumental de los capítulos que integran en su totalidad el segundo libro y parcialmente el tercero de dicha narración. Como señalamos en párrafos anteriores, Durand explica que es una constante en varias comunidades rurales de América el gusto de los campesinos por el segundo libro de la *Historia de Carlomagno* (1980) y Yolando Pino Saavedra afirma que los pobladores han conservado en su memoria el argumento que va desde el capítulo 10 hasta el 57 de este segundo libro (Beutler 1983: 263).

Nosotros pensamos que la asociación de este segundo libro de la *Historia de Carlomagno* con la fiesta de moros y cristianos se debe al evidente interés propagandístico del cristianismo, que tanto la novela de Piamonte como la dramatización comparten. Si nos remitimos al texto de Piamonte, asistimos a la novelización del tema de la conversión y este es el hilo fundamental de toda la trama del segundo libro, pues plantea en diversas escenas

“the experience of changing faiths”⁴⁸ (Giles 2016: 124). Para la mayor parte de la bibliografía crítica, este rasgo asociado con la exaltación del cristianismo favoreció la conversión de dicha narración a formas dramáticas, probablemente por gente vinculada al clero, interesada en el asunto religioso del libro. En el caso de América, y en particular de las regiones de México y Centroamérica, Beutler (1983) conjetura la intervención de la pluma de algún religioso como parte de los espectáculos que derivaron del teatro evangelizador⁴⁹. Ítalo Morales también cree que los primeros refundidores de las representaciones de Carlomagno debieron ser religiosos, pues seleccionaban los pasajes de la novela de Piamonte que mejor se adecuaban a los intereses de la conversión de los indígenas (Morales 1988:6). Para examinar cómo se manifiesta esta temática religiosa en el cuaderno de Quipán reconstruiremos el perfil de los personajes y la estructura argumental de la fiesta de moros y cristianos de Quipán, confrontando también la información que nos proporciona el resumen de la representación de Pampacocha a la que asistió María Angélica Ruiz en 1968 y la representación realizada en San Pedro de Huarochiri en el año 2016.

a. Los personajes de la dramatización de *Carlomagno y los doce pares de Francia*

Por las partes de los personajes podemos identificar en el cuaderno de Quipán los siguientes grupos:

Bando de cristianos	Bando de moros
Personajes principales	Personajes principales
Oliveros	Fierabrás, rey de Alejandría
Gran emperador Carlomagno	Almirante Balán
Duque Guy de Borgoña	Dama Floripes

⁴⁸ Para Giles, esta orientación predominantemente religiosa del argumento de Piamonte puede guardar relación con el contexto cultural en el que se inscribe la novela: la capitulación de la ciudad de Granada y su proceso de cristianización (2016: 124).

⁴⁹ El predominio del tema religioso de la fiesta de moros y cristianos ha sido malinterpretado por Luis Cajavilca que lo llama erróneamente “auto sacramental”: “Los «Doce pares de Francia» es un auto sacramental, entendido como obra literaria, en que los personajes son abstracciones moralizadoras” (2014: 165). En cambio, Beutler no llama auto al ciclo de los doce pares de Francia, pero sí refiere que el texto de Piamonte sirvió como material para el auto *La Puente del Mundo* de Lope de Vega: “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” (1986: 232).

Personajes secundarios	Personajes secundarios
Conde Roldan	Rey Brulante de Monnier
Duque Ricarte de Normandía	Rey Clarión
Rey Oger de Danoy	Carcelero Brutamonte
Duque de Regner	
Arzobispo Turpin	

Según José Durand, personajes como Roldán, Oliveros, Carlomagno, Ricarte de Normandía, Guy de Borgoña, el arzobispo Turpin son los “cristianos” más representativos para la memoria local de los pobladores en la gran parte de testimonios que se tiene sobre la fiesta de moros y cristianos en distintas partes de Hispanoamérica (1980: 168). Por el lado de los moros, el texto de Quipán incluye al almirante Balán o Balaán, como contraparte del emperador cristiano, y a sus hijos, Fierabrás y la dama Floripes. Como el hipertexto sigue muy de cerca la temática religiosa de la novela de Piamonte, se puede plantear en el nivel de los personajes principales algunas asociaciones que permiten canalizar este tema en la representación de moros y cristianos:

Oliveros – Fierabrás: primero mediante las armas y luego por la conversión, Oliveros derrota a su contendor. Fierabrás se incorpora al mundo cristiano a través del bautizo y, por ende, sigue a los doce pares de Francia en su labor de dominio sobre los infieles. Ambos personajes para la memoria de nuestros informantes en Quipán se convierten en el eje de la representación, pues sus hazañas se materializan verbalmente mediante el reto y espectacularmente en la pelea a caballo. Además para el contexto de la fiesta de moros y cristianos como para la novela en su segunda parte, este enfrentamiento entre Oliveros y Fierabrás simbolizará la conquista de la fe a través de la conversión; por ello se convierten en personajes sobre quienes gravita la representación de este triunfo.

Emperador Carlomagno – Almirante Balán: se repite el discurso de la conquista, Carlomagno vence a Balán y se le ofrece convertirse por mediación de su hijo Fierabrás. Balán se niega y como no puede ser incorporado al mundo cristiano se le da muerte. Carlomagno en las fiestas de moros y cristianos de las comunidades de Canta aparece como un personaje constante, a pesar de que sobre él no descansan muchas acciones dramáticas, como se puede cotejar en la representación de *El cerco de Roma* de Huamantanga.

Guy de Borgoña – Dama Floripes: la princesa es vencida por el amor a Guy de Borgoña. El matrimonio se realiza con la condición de que Floripes se bautice. De esta manera ella se incorpora al cristianismo, entrega las sagradas reliquias a Carlomagno robadas por los moros y aconseja al final que maten a su padre por rechazar la conversión. En ese sentido, Floripes mantiene su ambigüedad como sujeto que oscila entre la traición (cuando libera a los doce pares de Francia, enemigos de su padre) y la fidelidad (el amor por Guy de Borgoña).

b. La estructura argumental de *Carlomagno y los doce pares de Francia*:

Para reconstruir la estructura argumental de las partes que componen el cuaderno de Quipán seguiremos la propuesta metodológica de Demetrio Brisset y de Milena Cáceres. Estos investigadores desde sus propias perspectivas adaptaron los métodos y conclusiones formulados por Vladimir Propp para la comprensión de las narraciones orales y los emplearon en el estudio del corpus de las representaciones rituales de conquista, en el caso de Demetrio Brisset, y en específico para las dramatizaciones de moros y cristianos por el lado de Milena Cáceres.

El estructuralismo de Propp estudia la morfología del cuento que procede de fuentes orales, como son por lo general los cuentos maravillosos, y reconoce que en estas narraciones se puede alterar los atributos de los personajes o introducir algunas variantes. Por ello, Propp identifica “valores constantes y valores variables” (2009: 30). Estos valores constantes son los esenciales y pueden recibir el nombre de “funciones”. A partir de esta premisa, Brisset recoge 24 funciones o “acciones significativas” que aparecen en gran parte de los argumentos de las representaciones rituales de conquista y que conformarían la siguiente secuencia

- (Introducción o situación inicial de la representación)
- Visión o sueño presagioso – Aparición sobrenatural
- Negociación – Entrega de carta – Reto (*Embajadas*)
- Descanso tras el reto – Debate interno – Juego de azar
- Alianza de ejércitos – Milagro
- Herida – Curación

- Incidente amoroso – Traición
- Súplica al patrono celestial
- Batalla por un objeto [con / sin ayuda sobrenatural]
- Muerte – Entierro – Resurrección
- Prisión o cautiverio – Apropiación de atributos – Liberación
- Conversión o despojo – Premio o recompensa
- (Integración de los dos bandos que da fin a la representación) (Brisset 2009: parr. 6)

Según Brisset, si se sintetizan las acciones centrales se podría llegar a la siguiente fórmula que podría aplicarse a cualquier variante de las representaciones de conquista, ya sea tanto en España como en América: “[introducción] – Reto – Súplica – Batalla (por un objeto) – Prisión / despojo” (2009: parr. 7).

En el caso de la propuesta de Milena Cáceres, ella encausa el concepto de funciones de Propp junto con el concepto de “motivos” de Menéndez Pidal. Para esta investigadora, los “motivos” vendrían a ser básicamente “microestructuras teatrales” (2001: 44) que se alinean según una cadena o patrón y que tienen una fuerza expansiva según el área de difusión donde circulan estas dramatizaciones: “... podemos concebir una danza de moros y cristianos estructurada con motivos que se organizan formando una cadena de elementos que se articulan entre sí, pero que al mismo tiempo tienen vida propia” (2001: 43).

Cualquiera de las dos propuestas, la de Brisset o Cáceres, aspiran a identificar en las diversas variantes de la fiesta de moros y cristianos un sustrato argumental común. En ese sentido, a pesar de las diferencias locales o también argumentales de una dramatización es posible demostrar tales nexos comunes. Esta también es la razón por la que Milena Cáceres y, posteriormente, Bruinaud proponen que las representaciones de la muerte del Inca son una derivación del modelo diseminado por la fiesta de moros y cristianos. En especial, Cáceres había advertido que dramatizaciones como *Ave María del Rosario* y *El cerco de Roma* en Huamantanga pueden compartir una cadena de motivos similar a las representaciones de *Carlomagno* y *los doce pares de Francia* en Quipán y Pampacocha (Cáceres 2001: 44). Nosotros retomamos esta intuición de Milena Cáceres, pues creemos que esta estructura subyacente permite justificar también la antigüedad de estas

representaciones que se mantienen en la memoria colectiva⁵⁰ aún a pesar de las constantes intervenciones y renovaciones de los cuadernos de los comuneros.

A continuación, examinaremos las partes de personajes del cuaderno de Quipán, identificaremos las microsecuencias dramáticas o cadena de motivos y en nuestro análisis confrontaremos estas partes con las dramatizaciones del mismo tema en Pampacocha y San Pedro de Huarochín⁵¹. De esta manera, trataremos de reconstruir un modelo de dramatización que probablemente se diseminó en esta zona de Canta y el posible mensaje que articulan cada una de sus partes.

El reto o desafío:

Es la primera acción del drama y un aspecto común en la apertura de las dramatizaciones de Quipán, Pampacocha y San Pedro de Huarochín. Coincide con la segunda acción principal en la fórmula de Brisset. En la propuesta de Milena Cáceres para las fiestas de moros y cristianos de Huamantanga coincide con el motivo de “El reto moro y cristiano”. En este episodio, Fierabrás desafía a Carlomagno y sus doce pares con mucha soberbia en sus palabras: “¡Oh, emperador Carlomagno, hombre cobarde y sin ninguna virtud! ¡Envía dos, tres o cuatro de los mejores de tus varones o un hombre solo que espera batalla...” (Parte de Fierabrás, cuaderno de Quipán). Este diálogo se reproduce similarmente en el texto de Pampacocha que recoge fragmentariamente María Angélica Ruiz (1969-70: 221).

Pregunta de Carlomagno - Respuesta de Roldán (debate):

Carlomagno interroga a sus doce pares quién es el pagano que tanto lo amenaza. Ricarte de Normandía le informa que es Fierabrás, cuya violenta fama le precede: “Señor, este es hijo del Almirante Balán, el más feroz hombre del mundo (...) es aquel que entró en Roma y mató al apostólico y a otros muchos, y robó las iglesias, y las santas reliquias por las cuales tantos trabajos y fatigas has recibido...” (Parte de Ricarte de Normandía, cuaderno de

⁵⁰ Esta fuerza de la tradición se puede entender a partir de su naturaleza asociada con su valor social y la memoria colectiva, tal como lo propone Beatriz Aracil Varón: “La funcionalidad del teatro tradicional es mayor en las zonas rurales: su aislamiento, su mermado desarrollo económico, su carácter conservador, suelen hacer de ellas espacios favorables a la pervivencia de costumbres ancestrales que refuerzan los rasgos identitarios de la comunidad y la participación de sus individuos” (2006: 8).

⁵¹ Como venimos haciendo en las anteriores citas del cuaderno de Quipán mantenemos la ortografía original de las partes.

Quipán). Puesto en autos, Carlomagno agrega: “Tengo esperanza en Dios que su gran soberbia y locura será umillada y abatida. Sobrino Roldan, os ruego que os arméis y salgáis a la batalla con Fierabras, que yo espero en Dios seréis victorioso”. Roldán replica a Carlomagno que no enfrentará a Fierabras por la opinión que tuvo el Emperador sobre su desempeño en la batalla anterior: “...estando cenando dijiste públicamente que los caballeros ancianos los habían hecho mucho mejor en la batalla que los mosos; pues, que así es envía tus ancianos caballeros y verás cómo se habrán con Fierabras...” (Parte de Roldán, cuaderno de Quipán). La cólera del Emperador es mayúscula: “Prendedlo y sentenciadlo a muerte” (Parte de Carlomagno, cuaderno de Quipán). Este último episodio tiene correlación con el motivo de “El enojo del rey” que identifica Milena Cáceres para la fiesta de moros y cristianos de *Ave María del Rosario* en Huamantanga, donde Fernando el Católico ordena enviar al calabozo a Garcilazo por haber enfrentado al moro sin su permiso (2001: 50).

Súplica de Carlomagno:

Las súplicas se repiten a lo largo del texto del cuaderno de Quipán, es una acción muy común en las representaciones de conquista según el esquema de Brisset. En la representación de Pampacocha y San Pedro de Huarochín los personajes se encomiendan a la divinidad y apelan a su intervención en la solución de los conflictos. Esta primera súplica ocurre luego de que Oliveros malherido por la anterior batalla le pide al Emperador ser él quien enfrente al altivo moro. Carlomagno consiente no sin antes rogar a Dios que lo cuide en la batalla por sus heridas: “¡Oh glorioso Dios que por nosotros recibiste muerte y pasión pleguete por tu misericordia ir en ayuda de Oliveros porque no peresca en manos de aquel enemigo tuyo y de tu santa fe” (Parte de Carlomagno, cuaderno de Quipán).

Reposo tras reto:

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

Batalla de Oliveros y Fierabrás:

O también el motivo de “La guerra” para Milena Cáceres, que funciona tanto para el combate individual o comprometiendo a todos los moros y cristianos y ocurre a continuación del reto (2001:49). Consideramos que a partir de este episodio se desarrolla el tema de la conversión como telón de fondo en las dramatizaciones de moros y cristianos en Canta. Sea a caballo o a pie, el cristiano y el moro se enfrentan siguiendo el tratamiento caballeresco heredado de la novela de Piamonte, el cual se traslada aquí de igual forma, como podemos esquematizar a continuación a partir de la dramatización de Quipán.

Fragmentos de la dramatización de Quipán	Secuencia
<p>Oliveros: Pagano, levántate, toma tus armas y caballo y ven a la batalla, pues tanto me llamaste, he venido para ver si eres feroz en los hechos cuanto tienes la fama y el parecer.</p> <p>Fierabrás: Osadamente hablas, aunque eres pequeño de cuerpo si tomas mi consejo, puedes volverte que así alargaras la vida.</p>	Confrontación entre el cristiano y el moro

<p>Oliveros: Fierabrás, tú no puedes saber mi nombre hasta que yo sepa el tuyo, y no me parecen tus razones, cual te mostraban tus amenazas contra el noble emperador, mi señor , que me envió aquí para que diese fin a tus días, y dejando tus ídolos hechos por manos de hombres sin entendimiento ni virtud, creas en la santísima trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo y un solo Dios todopoderoso, creador del cielo, y en la gloriosa virgen Santa María.</p>	<p>Interpelación al caballero (revelar su nombre) – primera llamada a la conversión</p>
<p>Fierabrás: Quien quiera que tú seas, eres muy presuntuoso en tu hablar, y para que reconozcas tu loco atrevimiento, te quiero decir quién soy yo. Yo soy Fierabrás de Alejandría, hijo del gran almirante Balán. Soy el que destruyó Roma, que mató al Apostólico y a otros muchos más, y me llevé todas las reliquias que encontré.</p>	<p>Desafío del moro, revelación de su nombre y de su fama</p>
<p>Oliveros: Fierabrás, sepa que Carlomagno es poderoso señor y muy valiente por su persona, hombre de gran sagacidad, así en el regimiento de sus reinos, como en hechos de guerra. ¡Levántate y ven presto a la batalla!</p>	<p>Réplica del cristiano, insistencia para el combate</p>

La batalla en este caso no se produce por la obtención de ningún objeto en particular, como ocurre en la representación de *Ave María del Rosario* y *El cerco de Roma* en Huamantanga en donde se configura el motivo de “El bien preciado” (2001:44). En el caso de las dramatizaciones de los doce pares en Cantá, es sobre todo una respuesta al reto donde predomina el desarrollo del tema caballeresco de la novela de Piamonte. La microsecuencia dramática nos revela dos aspectos asociados con las convenciones de los relatos de caballería: la defensa de la fe y las normas de combate entre caballeros. Justamente sobre estas normas, lo que se subraya es la idea de la cortesía, entendida aquí

como un “refinamiento de las reglas de combate”⁵² (Auerbach 2000:130). Esta cortesía progresivamente va imponiéndose a lo largo de la batalla y tempera la fiera de Fierabrás cuando observa el arrojo y valor de Oliveros, a quien no desea matar sino también convencer mediante las palabras: “(...) mucho quisiera que gozaras de tu noble mancebía y por eso te he rogado tantas veces que dejases la batalla y de nuevo te rogaría por no cortar tus días si te viese en propósito de tomar mis sanos consejos...” (Parte de Fierabrás, cuaderno de Quipán).

Heridas – Curación:

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

Fierabrás: Noble caballero, mucho me pesa de tu mal; mas vente para mi presto beberás el balzamo y cobraras salud y todas las fuerzas que has perdido.

Oliveros: Oh generoso pagano ¡cuan grande es tu cortecia y nobleza! Bien parecen tus condiciones a la sangre de donde desientes; mas sabes que no llegare a tu balzamo si con la espada le gano. ¿Qué hidalgo podrá darle la muerte habiendole dado tu la vida?

Es preciso señalar que esta acción aparece en el cuaderno de Quipán, pero no se representó durante nuestra visita. Sin embargo, hemos podido cotejar que sí se escenificó en Pampacocha: “El combate se intensifica y Fierabrás da un fuerte golpe con la espada a su contrincante; como lo ve demudado por el dolor, vuelve a ofrecerle el bálsamo: “No quiero,

⁵² Según Erich Auerbach, en el *Cantar de Roldán*, cantar de gesta que precede a la novela de Piamonte, el atributo de la cortesía era aún un concepto incipiente y es adjudicado tres veces a Oliveros (2000:130). Este detalle resulta interesante pues nos manifiesta que para los relatos cuyo tema es el ciclo carolingio es un rasgo permanente en la caracterización de Oliveros que sin duda también heredó el texto de Piamonte.

Fierabrás vencerte por virtud del bálsamo sino con espada cortante y con buenas armas muy lúcidas como caballero” (1968: 222).

Segunda súplica:

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

Oración:

Este es un motivo frecuente en las representaciones de moros y cristianos en Canta y Milena Cáceres también lo identifica en la fiesta de *Ave María del Rosario* en Huamantanga. En el cuaderno de Quipán aparece con una llamada de atención que señala que es “la primera oración” para el actor que recita el diálogo de Oliveros. Es una plegaria que desarrolla la siguiente secuencia: Invocación a Dios – Creación de Adán y Eva – Pecado y expulsión del paraíso – La Encarnación de Cristo – Adoración de los Reyes Magos – La persecución de Herodes – Predicación de Jesús – Crucifixión de Cristo – La lanza de Longinos – Santo sepulcro – Resurrección de Cristo - Ascensión a los cielos – Auxilio de Dios para la derrota y conversión de Fierabrás. Evidentemente en su desarrollo se diferencia de la súplica, pues su construcción alude más bien a un contenido doctrinal del evangelio. Es una oración muy extensa y parece no ser enunciada en su totalidad durante las dramatizaciones. Reconstruimos aquí este fragmento a partir del cuaderno de Quipán y la transcripción de San Pedro de Huarochín.

Cuaderno de Quipán	San Pedro de Huarochín
¡Oh Glorioso Dios! Principio, medio y fin de todas las cosas, que con tu propia mano formaste a nuestro primer padre Adán y por	(...) aquel engañados por el diablo, hizo de comer, y por aquello perdimos el paraíso y tú, Señor doliente de la perdición del mundo

compañera le diste a Eva, sacada de su costilla y en el paraíso terrenal los colocaste un solo fruto les vedaste y de él, engañados por el Diablo, hubieron de comer, y por aquello perdieron el paraíso, ¡y tú, Señor, doliéndote de la perdición del mundo bajaste acá entre nosotros y tomaste carne humana del vientre virginal de la sacratísima virgen María, señora nuestra! Y los reyes de lejanas tierras vinieron a adorarte y te ofrecieron oro, incienso y mirra, y después el señor Herodes, pensando, señor, matarte hizo morir muchos niños inocentes, y después predicaste en el mundo tu santa doctrina. Los judíos envidiosos te clavaron en la cruz y estando en Longinos con la lanza abrió tu santo costado y de él salió sangre y agua, y cayendo en los ojos del ciego Longino, cobró la vista que tenía perdida, y creyó en ti y fue salvo. Y tu santo cuerpo fue puesto en un monumento de piedra y al tercer día resucitaste, y sacaste las almas de los santos que en el limbo estaban; y el día de tu gloriosa ascensión a los ojos de tus discípulos, subiste a los cielos. Así Señor, como firmemente creo todo esto, sin parte alguna de incredulidad te suplico seas en mi ayuda y favor contra este infiel gigante, porque vencido por mí sea combertido a creer en ti y entre en la carrera de la vida de la salvación.

bajaste acá a estar entre nosotros y tomaste carne humana del vientre virginal de la sagrada virgen María, señora nuestra. Y los reyes de tierras lejanas vinieron a adorarte y te ofrecieron oro, incienso y mirra, después del señor Herodes, pensando, señor, en matarte hizo morir a muchos niños inocentes y tú andaste predicando por el mundo la santa doctrina. Los judíos envidiosos te clavaron en la cruz y estando ya Longinos con una lanza abrió tu santo costado...

Conversión:

Sección que nos permite sostener la continuidad del trasfondo religioso de la novela de Piamonte en las dramatizaciones de moros y cristianos de Canta. Milena Cáceres observa que en las representaciones de Humantanga este motivo se asocia directamente con el bautizo como cierre de fiesta (2001:51). En la dramatización de los doce pares de Francia, este motivo aparece en dos circunstancias: el fin de la batalla de Oliveros y Fierabrás y el matrimonio de Floripes con Guy de Borgoña. En esta parte solo mencionaremos cómo se construye estructuralmente, pues el análisis de este motivo será abordado con profundidad en nuestro cuarto capítulo.

Fragmentos de la dramatización de Quipán	Secuencia
<p>Oliveros: ¡Oh, todopoderoso Dios! ¡Cuánto bien vendría a la cristiandad si este pagano se volviese cristiano! ¡Él, don Roldán y yo haríamos temblar toda la Turquía! ¡Oh Virgen madre de Dios! Suplica a tu bendito hijo que inspire en el corazón de este pagano que dejando los ídolos, venga a conocimiento de su creador y siga el verdadero camino de su salvación!</p> <p>Fierabrás: Oliveros, déjate de esas razones; mira si quieres dar fin a la batalla o si quieres dejarla.</p>	Intercesión de la divinidad para la conversión del moro y réplica
<p>Oliveros: Oh noble caballero, vente para mí y daremos fin a nuestra contienda, no tendrán poder tus dioses para guardarte de mis manos.</p>	Nueva negociación para el fin de la disputa.

<p>Fierabrás: Juro al poder de mis dioses que eres el más obstinado hombre del mundo, pues ningún peligro ni trabajo ha podido hacerte mudar el propósito ni aflojar el corazón y puedes loarte de que nunca hombre delante me duró tanto ni en su batalla tan fatigado fui como en la tuya he sido. Por tu gran valor quiero usar de esta cortesía contigo, que tomes tu espada y con ella vuelvas a la batalla. Si quieres dejaré mis armas. Tú me ganaste en justa batalla con el esfuerzo de tu magnánimo corazón, ¿y ahora dejarme quieres? Mira que la honra se gana en acabar bien las cosas, si me dejas ahora ninguna alabanza mereces por tu pesado trabajo.</p> <p>Oliveros: Tú hablas como buen caballero y por eso te prometo no dejarte mientras mi brazo pudiese menear la espada.</p>	<p>Rendición del moro - deseo de servir al bando cristiano - promesa</p>
<p>Fierabrás: Jesús, conzuelo de los afligidos, no dejes perder al convertido moro.</p> <p>Carlomagno: Fierabrás, cuanto me cuesta tu venida, por ti he perdido cinco caballeros que cada uno era mejor que tú.</p> <p>Fierabrás: En cuanto son cristianos conozco ser mejores que yo, mas en ninguna cosa les debo, salvo al noble Oliveros, el mejor caballero del mundo cuyo preso soy. Yo soy hijo del Almirante Balán , soy rey de Alejandría y de otras muchas provincias, lo cual todo he por fin dejar por ser cristiano y servir a Dios, hacedor de todas las cosas.</p> <p>Carlomagno: Yo me huelgo mucho de eso, mi sobrino Roldán y este honrado conde, padre de Oliveros, seremos tus padrinos, pues estas libre y sin peligro de tus heridas has de esperarnos en Mormionda que yo quiero ir adelante en busca de mis caballeros.</p>	<p>Entrega del moro – deseo de conversión - bautizo</p>

Cautiverio de los doce pares:

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

¡Oh Carlomagno, muy noble emperador!
¿dónde estás ahora?
sabes por ventura la crecida necesidad
en que está el desdichado y tu leal siervo Oliveros
¡Oh noble Roldán!
despierta si duermes
vengan a tus oídos mis desdichas e infortunios;
y si a tu noticia han llegado
¿por qué tardas tanto en socorrerme?
Cata que me llevan a donde sin recelo
me pueden dar vituperiosa muerte
¡Oh Pares de Francia!
Por qué olvidais a vuestro leal compañero
no seais perezosos en ayudarle,
que en las crueles guerras y crecidas afrentas
jamás perezoso se halló.
¡Oh cristianos!

Haced vuestros pies apresurados
si ingratitud no los detiene.

¡Oh muy caro y amado padre!

Y cuánto mejor te fuera nunca haberme engendrado,
puse en galardón de tus beneficios y mercedes

te dará la muerte

mejor fuera consuelo para honrada vejez,
que fenecieran mis días en batalla de tan noble caballero
y no en poder de tan vil gente
que atado de pies y manos
y vendados los ojos me llevan al degolladero.

¡Oh justo y misericordioso Dios!

plúgote consolar a mi viejo padre
que hoy pierde un solo hijo que tenía,
y guardar a tu convertido Fierabrás!
a este cuerpo de paciencia
porque en su vergonzosa muerte
no pierda ni perezca la gloria
que a tus fieles prometiste. (Ruiz 1969-70: 223)

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

Incidente amoroso – traición – liberación de los cautivos:

Este motivo permite el ingreso del personaje de la dama Floripes a la dramatización. Ella manifiesta su amor por el caballero Guy de Borgoña y negocia con Oliveros la

posibilidad de liberarlos. A cambio también entregará las sagradas reliquias que su padre Balán y su hermano Fierabrás despojaron a los cristianos durante su asedio a Roma:

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

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

Batalla: puente de Mantible

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

Victoria cristiana - Muerte de Balán

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

Matrimonio de Floripes - Conversión

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

Baile final:

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

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

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

Para cerrar esta sección, la transposición del texto de Piamonte a una dramatización de moros y cristianos nos plantea, por un lado, que esta conversión ha seguido un patrón

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

Es probable que los iniciales promotores de estas dramatizaciones, posiblemente religiosos, observaran en el argumento de esta novela un significativo potencial para que fuera dramatizada en una fiesta de moros y cristianos como parte de su labor evangelizadora. Por ello es conveniente examinar en qué medida este palimpsesto nos revela también los mismos elementos del marco evangelizador en su dimensión escénica y si sus prácticas aún conservan las huellas del teatro que llegó con la Conquista.

El palimpsesto escénico: la representación de *Carlomagno* en Quipán

En los diversos estudios dedicados a la fiesta de moros y cristianos en Canta, se han advertido las particulares características de este teatro popular y su trasfondo antropológico; sin embargo, no se ha trabajado con profundidad los signos que manifiestan su naturaleza teatral desde el punto de vista escénico. Desde el campo de la semiótica teatral⁵³, estos signos no se circunscriben solo a la descripción del funcionamiento de las dramatizaciones, sino que ofrecen nuevas posibilidades de apreciar el teatro como un sistema cultural que es compartido por los pobladores, y como tal refleja “las experiencias que han almacenado los miembros de esa cultura en sus diferentes papeles” (Erika Fischer-Lichte 1999: 17).

En nuestra propuesta de interpretación de la fiesta de moros y cristianos como una forma de palimpsesto, abordaremos esta dramatización como un hecho teatral y emplearemos los instrumentos que nos ofrece la semiótica para examinar los signos relativos al espacio y al actor. Consideramos que a partir del análisis de estos signos en específico es posible hallar un fenómeno de apropiación que las comunidades de Canta han realizado permanentemente mediante la reescritura y superposición de diversos imaginarios históricos. De este modo, al igual que en el palimpsesto textual, el palimpsesto escénico de la fiesta conserva capas que refieren a una tradición teatral medieval a partir del manejo del espacio, otra capa que corresponde a un imaginario colonial que se manifiesta a partir de signos asociados con el vestuario y objetos escénicos, y finalmente

⁵³ La semiótica propone el estudio del código teatral como un sistema de signos “que solo son posibles e imaginables en el teatro” (Fischer-Lichte 1999: 37). La producción de estos signos en el teatro se realizan en el texto dramático y también en el “texto espectacular”, como plantea María del Carmen Bobes Naves. De esta manera, el teatro se diferencia de otros géneros que emplean por igual el signo lingüístico:

(...)el teatro, como espectáculo, es una actividad totalmente semiótica: todo lo que está en el escenario, y por el mero hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena, y por el mero hecho de realizarlo allí, puede ser interpretado por los espectadores como signo y puede ser integrado en la unidad de sentido global de una lectura. (Bobes Naves 1997: 115)

Asimismo, para Erika Fischer-Lichte, este repertorio de signos podrían dividirse en dos grupos: los que dependen del actor y los que corresponden al espacio. En el primer grupo se pueden ubicar los signos lingüísticos, mímicos, gestuales y los aspectos referidos a la máscara, al peinado y al vestuario. En el segundo grupo se incluye la concepción del espacio, la decoración, los accesorios y la iluminación.

una tercera capa que corresponde a las variaciones en estos mismos signos, pero esta vez asociados a un pasado republicano prestigioso.

3.1. Primera capa: las huellas medievales en el uso del espacio en la representación de Carlomagno

Para empezar nuestra argumentación, es necesario señalar que desde un punto de vista teórico existen diversas perspectivas para abordar la naturaleza, el significado y la función del espacio escénico. En esta investigación nos inclinamos por seguir las propuestas semióticas de Anne Ubersfeld (1989), Erika Fischer-Lichte (1999) y María del Carmen Bobes (2001). Si bien algunas propuestas de análisis sobre el espacio escénico son generales y están dirigidas al examen de cada periodo de la historia del teatro, en el sentido más canónico, también es posible extender estas ideas para abordar la dramatización de moros y cristianos, que aun siendo una manifestación que se origina en otras condiciones de producción como la fiesta religiosa, finalmente es un hecho teatral.

En primer lugar, entendemos como espacio escénico el lugar donde ocurre la representación de la historia o *fábula*. Dicho espacio, como advierte Bobes Naves, permite la convergencia entre texto y representación a partir del paralelismo semiótico y, por lo tanto, se llega al sentido pleno de la obra dramática (Bobes Naves 2001: 20). Asimismo, este espacio escénico, como señala Anne Ubersfeld, posee características propias que permiten identificarlo: se trata de un lugar limitado, es decir, ocupa una porción de un espacio físico circunscrito; es un lugar doble, porque el espacio puede plantear la dicotomía entre actores y espectadores; el espacio exhibe también las convenciones o hábitos escénicos de una determinada cultura para apreciar los códigos del espectáculo; finalmente este espacio siempre es la imitación de alguna realidad, pero sin obviar que es el espacio del juego o la ceremonia (Ubersfeld 1989: 110-111).

En segundo lugar, el espacio escénico cumple funciones simbólicas. En la historia del teatro, las sociedades han levantado edificaciones que representan el espacio institucional del teatro o han empleado temporalmente lugares con funciones determinadas como espacio para las representaciones teatrales (Fischer-Lichte 1999: 197). La presencia de ambos lugares de representación determina también una diferencia relativa a la función simbólica asignada a cada espacio. Así, en el primer caso, la edificación teatral reúne todas

las funciones simbólicas atribuidas a ese espacio, además que con una debida interpretación también puede dar cuenta de los significados que reunía para una determinada sociedad, desde su concepción como espacio institucional hasta los valores que pretendía propagar⁵⁴. En cambio, las representaciones que emplearon espacios no pensados para el teatro asumieron una dimensión simbólica asociada con la función que pudo desempeñar la puesta en escena en aquel espacio (1999: 197-198). En ese sentido, es necesario interpretar los fines que se buscan a partir de la utilización de un determinado lugar que no ha sido concebido para el teatro, y cuyo valor simbólico agregado obliga a pensar en muchos casos en un significado dirigido. Este es precisamente el caso de la introducción de las representaciones escénicas de las fiestas de moros y cristianos en las comunidades de Canta. En la actualidad, los pobladores cada año se apropian de la plaza o de una explanada y convierten dicho espacio en un signo escénico, sobre el que incluirán personajes y objetos icónicos para representar una *fábula* transmitida por la tradición.

Sin embargo, detrás de esta apropiación, marcada por la recurrencia de la costumbre, notamos una apropiación simbólica que nos remite, desde nuestro punto de vista, a la pervivencia de una tradición medieval del tratamiento del espacio, la cual ha sido conservada en las capas más profundas del palimpsesto. Como en las primeras escaramuzas teatralizadas en México por Cortés para ejemplificar la manera en cómo fue conquistada la ciudad de Tenochtitlán o los autos religiosos que documentó Motolinía en la fiesta del corpus en Tlaxcala, las fiestas de moros y cristianos en estas comunidades de Canta evocan en su desarrollo escénico la huella de aquellos espectáculos tardomedievales redirigidos o adaptados a la realidad americana y cuya función fue, por un lado, reproducir el imaginario de la Reconquista y, por otro, estar al servicio de la evangelización como un “teatro edificante” (Ricard 2017).

Por ello, al igual que ejemplos tan tempranos como la *Conquista de Rodas* o la *Conquista de Jerusalén*—escenificación del temprano teatro novohispano que puede ser catalogada como una representación dentro de la tradición de los moros y cristianos (Aracil Varón 2001: 48)— la base de la fiesta de moros y cristianos en América es una teatralidad que, como señala Hugo Hernán Ramírez, requiere “la definición de un espacio de representación, la distancia entre la acción ejecutada y los espectadores, la función

⁵⁴ Fischer-Lichte analiza dentro de este repertorio de edificaciones teatrales los ejemplos del teatro griego y el teatro barroco.

dramática del entorno sonoro, el orden en la representación de los combates [...] y el efecto de representación en algunos miembros del público” (Ramírez 2009: 145).

Para examinar mejor estos “síntomas medievales” que podemos hallar en el tratamiento del espacio en la fiesta de moros y cristianos dividiremos nuestra exposición en dos aspectos: primero, abordaremos las características de este espacio escénico según la experiencia actual de las fiestas de moros y cristianos en Canta y, segundo, demostraremos la función que desempeñaba este espacio dentro del proceso evangelizador.

3.1.1. El espacio de la representación: la disposición escénica medieval

Si aplicamos los criterios de Ubersfeld, podemos señalar que en la representación de Quipán el espacio que se elige es un lugar físico limitado como la plaza del pueblo. La plaza por lo general en cualquier comunidad andina es un espacio público que resulta polifuncional⁵⁵ durante el contexto de la fiesta patronal, pues sirve como punto de reunión de las bandas de música y de la celebración comunal; también es el lugar preferente para la construcción de castillos con fuegos artificiales y, finalmente, en pueblos como Quipán y Pampacocha se le asigna una función teatral cuando se escenifica una dramatización como la *Historia de Carlomagno*. En el gráfico que sigue a continuación se puede observar la disposición de los elementos de la representación de 2016 a la que asistimos.



⁵⁵ Estas explanadas en los pueblos de Canta, y probablemente en muchos pueblos del Perú profundo, sirven para la realización de actividades sociales más masivas, como la celebración del rodeo, las fiestas patronales y los bailes típicos.

Este espacio escénico emplea una disposición en cuadrilátero, el cual permite a su vez, siguiendo con la lógica de Ubersfeld, plantear una dicotomía: el espacio interior está destinado para las acciones y las zonas laterales exteriores corresponden la posición desde donde observan los espectadores. Esta disposición escénica se reproduce también en Pampacocha, Humantanga e incluso San Pedro de Huarochín. Si bien en Pampacocha y Quipán corresponde al espacio real de una plaza pública, en el caso de Huamantanga y San Pedro de Huarochín es una explanada amplia que sirve como campo deportivo. Ahora bien, es muy probable que estas modificaciones se han producido como consecuencia de los cambios urbanos que se han sucedido en estos pueblos, pues según la información que consigna Bernardino Ramírez, las representaciones de moros y cristianos de Huamantanga se realizaban en la plaza del pueblo hasta antes de 1967 (2000: 80). La tradición, en ese sentido, nos plantea que el espacio común de estas representaciones en Canta era la plaza.

Al observar la apropiación de este espacio en donde se realizan las acciones dramatizadas observamos que coincide con los viejos usos provenientes del modelo medieval. En Europa, el espacio escénico medieval se caracterizó justamente por carecer de un lugar definido y ocupar los espacios públicos como la plaza o el mercado y también los lugares religiosos como las iglesias o sus exteriores⁵⁶ (Fischer-Lichte 1999: 2000). Asimismo, Teresa Ferrer Valls señala que los espacios escénicos medievales eran el resultado de una transformación del espacio real; por ello, la calle, la plaza, la iglesia, el interior de la corte podían funcionar como espacios bivalentes, y este empleo se extendió hasta bien entrado el siglo XVII (1992). Para Ferrer Valls, donde mejor se manifiesta esta concepción medieval del espacio escénico es en el contexto de la fiesta pública, pues lo común era que cualquier espacio físico de la ciudad se convirtiera en un espacio teatral dentro de un determinado marco festivo, ya sea religioso o profano (1992).

⁵⁶ Un aspecto que merece atención sobre el espacio escénico en la Edad Media es la ausencia de una arquitectura destinada para la representación y, por ende, que determine las convenciones de escenificación (Wiles 1995:66). Carecer de un espacio que se identifique con el "teatro medieval" se ha convertido frecuentemente en una dificultad para determinar "what is and is not classifiable as medieval theatre" (Wiles 1995:66). Sin embargo el que no existiera una edificación que institucionalizara un espacio exclusivo del teatro no representó un escollo que dificultara su difusión, por el contrario el teatro fue un hecho social que al margen de cualquier edificación aprovechó las condiciones de los espacios comunes, como la iglesia en el caso de las escenificaciones de los dramas religiosos. Al respecto, Graham O. Runnalls, a propósito de los misterios religiosos representados en París, señala: "the church was the theatre; and in many respects, the church resembles a traditional medieval theatre: an enclosed area, with several specially significant areas (altar, cross, vestry, chapels, aisles, etc.) arranged in a set manner and visible at all times to the congregation" (1999: 25).

Es posible afirmar que en las fiestas de moros y cristianos de las comunidades de Canta aún se continúa una tradición escénica que consiste en disponer de un “espacio hallado”. Este concepto empleado por Bobes Naves alude al espacio improvisado que tiene tres lugares de referencia en las prácticas teatrales medievales: “el interior o el atrio de la iglesia, la plaza delante de la catedral o del ayuntamiento, el salón de una casa noble” (Boves Naves 2001: 229). Durante la representación, estos espacios cumplen una función escénica y su significado semiótico se construye con el protagonismo del actor, que crea “con sus movimientos el espacio lúdico, limita el escénico y sugiere verbalmente el escenográfico” (Boves Naves 2001: 229). Una vez culminada la dramatización de las acciones, dichos espacios volvían a sus funciones habituales. El espacio hallado preferente en el teatro medieval estaba caracterizado por una forma derivada en **O** (Boves Naves 2001: 231). Un ejemplo representativo de este espacio en **O** lo podemos hallar en un vestigio iconográfico como es la ilustración del martirio de Santa Apolonia que procede de la miniatura de Jean Fouquet (1460) en el *Libro de Horas de Étienne Chevalier*. En dicha imagen se representa la posible puesta en escena de un misterio: en el lugar central se ubica la santa Apolonia con sus verdugos, hacia el fondo se puede hallar un escenario donde están los ángeles que recibirán a la santa, a su costado la tribuna ocupada por los músicos, a continuación viene el espacio central que corresponde al rey y la tribuna de su corte, y cierra hacia al extremo derecho con el escenario donde se abre la boca del infierno con sus demonios (Borsari y Gassò 2010: 94-95). Según Graham Runnalls, al no inventarse para dicha época el arco de proscenio –arquitectura escénica que implicaba ver la obra expuesta al frente– el público regularmente se sentaba en un gran círculo para contemplar las acciones al interior del espacio escénico (Runnalls 1999:25).

Por otro lado, para Bobes Naves, esta disposición en **O** manifiesta algunas variantes como la forma cuadrada o rectangular, que es la que podemos constatar aún en las escenificaciones de moros y cristianos de estas comunidades andinas de Canta. Bobes Naves identifica como una constante de la disposición en **O** que el público se ubique en los lados más largos y los escenarios o “mansiones”⁵⁷ en los lados más cortos, conservando así el

⁵⁷ Por mansiones se entiende los espacios escénicos que son más comunes a las representaciones de los misterios medievales franceses. Cada mansión se construía contigua a otra, en ellas se representaba una parte de la historia, por lo general estas mansiones representaban el paraíso, el infierno, además dependiendo del tema de la historia que se dramatizaba podía incluir palacios de personajes o templos (Oliva y Torres Monreal 1997: 100).

espacio central entre cada uno de los escenarios para realizar las acciones dramáticas (Bobes Naves 2001: 231). En la escenificación de Quipán, como se puede observar en el gráfico, los espectadores se ubican en los espacios laterales, reservando los lados norte y sur para las tiendas en donde se ubicarán los cristianos, liderados por Carlomagno, y la tienda de los moros en donde se ubicará el Almirante Balán y la princesa Floripes respectivamente. Si cotejamos la representación de Quipán con la realizada en Pampacocha en 1968, observamos que había más elementos escénicos integrados⁵⁸, como las tiendas del arzobispo Turpin (donde se realiza la unión de Guy de Borgoña con Floripes), la puente de Mantible y los espacios contiguos a las tiendas donde estaban los caballos. Estas tiendas por lo general son cuadradas, con los espacios cerrados hacia los costados y con el frente descubierto desde donde los personajes en su interior contemplan lo que ocurre al interior del espacio central⁵⁹, como ocurre con el emperador cristiano y el almirante moro acompañados de su respectivo séquito. También pueden albergar a la figura religiosa de la historia, tal es el caso de la representación de *Ave María del Rosario*, donde Milena Cáceres halla una fusión entre la figura de la reina Isabel y la Virgen María (2001: 22).

Aunque no se emplee una construcción, también se puede delimitar un espacio escénico a través de un objeto icónico; por ejemplo, en Huamantanga, Pampacocha y San Pedro de Huarochín se recurre a una mesa y una silla. La mesa se asigna a los grupos, cristianos y moros; a diferencia de la silla, que es individual, y donde puede estar sentado Oliveros para las representaciones de *Carlomagno* de Pampacocha o el moro Tarfe en *Ave María del Rosario* de Huamantanga. Otro objeto icónico que merece atención es el árbol. Este se ubica al interior y por lo general al centro del espacio escénico. En las representaciones de *Carlomagno* en Pampacocha, Quipán y San Pedro de Huarochín es el espacio asignado a Fierabrás. El príncipe moro descansa debajo de su sombra y es retado por el caballero Oliveros al grito de “Levántate, pagano”. Es interesante que en la versión de Pampacocha, a este objeto escénico lo designen como “monte”. El significado de monte podemos rastrearlo en el *Diccionario de Autoridades* y refiere a “la tierra cubierta de árboles

⁵⁸ ¿Por qué estas ausencias en la actual representación de Quipán? Cuando asistimos en el año 2016 la participación comunal había disminuido su interés en la escenificación, por lo que los actores eran comuneros de aproximadamente 50 o 60 años de edad que recordaban sus líneas debido a que tradicionalmente habían asumido esos papeles en representaciones anteriores. La ausencia de jóvenes que asumieran los personajes protagónicos era evidente; solo las niñas participaron como pallas.

⁵⁹ Estas tiendas son construidas con toldos que pueden ser de material plástico o de lona, como hemos podido observar en Huamantanga.

que llaman monte alto, o de malezas, que llaman monte bajo” (1734). Este significado permanece vigente en el habla cotidiana de los pobladores andinos. Por tanto, el elemento icónico funciona como una sinécdoque, donde la parte representa al todo. Este elemento escénico también se reproduce en la representación de *Ave María del Rosario* de Huamantanga, y cumple la misma función para designar el espacio del moro Tarfe (Cáceres 2001:19).

Un siguiente aspecto que permite entablar una relación entre las representaciones de moros y cristianos de Canta con una herencia teatral medieval es la coexistencia en un mismo espacio de diversas escenas diferenciadas por objetos escenográficos que marcan su temporalidad. Esto se conoce como yuxtaposición y era muy común dentro de las representaciones del teatro litúrgico medieval según Ronald Surtz. En este caso, el espectador observaba en un mismo espacio escénico -sea una plaza, una calle- los lugares yuxtapuestos en donde se desarrollaban las acciones dramáticas, incluso si estos lugares representaban “sitios muy distantes los unos de los otros” (Surtz 1983: 122). Además, la percepción de este espectador elimina toda distancia, pues al ser incluido como parte del espacio escénico, comparte el mismo lugar con los actores que realizan la acción dramática, así “los espectadores se hacen participantes implícitos o explícitos en la acción teatral⁶⁰” (Surtz 1983: 125).

Es necesario considerar también la posición del receptor y, luego, el mensaje que se buscaba proyectar a través del tratamiento de este espacio escénico. Según la perspectiva semiótica de Bobes Naves, en los espacios dramáticos medievales en **O** la representación requiere de un espectador que realice una trayectoria circulando “de un escenario a otro”. En ese sentido, los espectadores en espacios en **O** “pasean” y en su desplazamiento determinan la unidad de la historia (Bobes Naves 2001: 230-231). Este desplazamiento en la fiesta de Quipán es más visible cuando se produce el recorrido procesional que interviene en la fiesta. Si bien los espectadores pueden circular en cualquiera de los lados del cuadrilátero para observar las acciones que ocurren al interior del espacio, el momento en donde la pieza rompe la división entre actores y espectadores es hacia el final de la representación cuando las acciones culminan con el triunfo de la cristiandad y los moros

⁶⁰ Estos aspectos serán incorporados posteriormente por los autos que se celebrarán durante las festividades del Corpus, donde la comunidad participa activamente “los unos como actores, los otros como espectadores” (Surtz 1983: 126).

abrazando la fe verdadera. La homogenización que produce la conversión al interior de la propia fábula se proyecta escénicamente cuando actores y público se convierten en una sola unidad que acompañan a Carlomagno y su séquito al interior de la iglesia a recibir los dones de la Virgen María y el santo patrono que es conducido también en procesión. Asimismo esta unión se ritualiza con un fin de fiesta que incluye un baile como acto simbólico de comunidad y unión.



Fig. 8 - Realización de las acciones en el espacio escénico de la plaza de Quipán
(fotografía de Mariam Aranda, 2016)

Como se puede concluir hasta este punto, en la representación de Quipán, y creemos también en otras fiestas de moros y cristianos de Canta, se reproduce una apropiación del espacio similar a las fórmulas escénicas medievales. La pregunta que vale responder ahora es si este manejo del espacio escénico podría aún reproducir las huellas de las funciones simbólicas que desempeñaba en su origen medieval y europeo. Para responder esa interrogante deberíamos plantearnos primero cuál es el puente entre el teatro medieval y las fiestas de moros y cristianos que se han escenificado en muchas partes

del continente desde la colonia. Creemos que esa mediación sin duda le corresponde al teatro que apareció tempranamente con la evangelización del Nuevo Mundo.

3.1.2. Funciones del espacio escénico: la fiesta de moros y cristianos y los espacios de la evangelización

En los diversos estudios sobre la fiesta de moros y cristianos en Cantá —Cáceres (2005, 20018), Cajavilca (2014), Ruiz (1969-70), Ramírez (2000, 2001)— se ha señalado como materia temática la evangelización de los indios como parte de los objetivos que trazarían estas dramatizaciones. Esto sin duda por la fábula que desarrolla: el enfrentamiento entre cristianos y moros y la conversión como solución que concilia a ambos bandos. Sin embargo, notamos que existe un vacío que permita efectivamente relacionar estas dramatizaciones populares contemporáneas con antecedentes de un teatro que cumplía este rol “edificante”, en palabras de Robert Ricard, como fue el teatro evangelizador (2017: 271).

Según Othon Arróniz, en *Teatro de evangelización de Nueva España*, la aparición del teatro evangelizador, misionero o franciscano como también se le conoce, ocurre no mucho tiempo después de la llegada de los doce franciscanos a Veracruz. La primera mención de una obra teatral es de 1533, fechas muy tempranas incluso para el surgimiento del teatro profesional en España (1979: 15). El teatro que sirvió de referencia para estos primeros evangelizadores eran los autos viejos⁶¹, dramatizaciones de inspiración religiosa que se

⁶¹ Según la crítica, la continuidad del teatro religioso medieval mediante la representación de los autos es el resultado del perfeccionamiento de estas piezas iniciales que acompañaron los ciclos sacros y festivos, y que desembocaron en formas refinadas y de mayor complejidad dramática durante el teatro del Siglo Oro (Ladero 2004: 124). Para Bruce Wardropper, al salir el drama litúrgico de la catedral en el siglo XVI se produjo el auto sacramental español sin pasar por las etapas intermedias de los *cuadro al vivo* y los misterios: “Los autos sacramentales podían evolucionar como piezas individuales en Castilla y en Andalucía, porque no estaban trabados por el esquema de ciclos, como hubiera pasado en Cataluña, donde existía la tradición cíclica” (Wardropper 1967: 58). La fuente de referencia para ubicar el desarrollo de estos tempranos autos es el *Códice de autos viejos* de Madrid. Según los trabajos de Bruce Wardropper (1967), Manuel Pérez Priego (1984) y Charlotte Stern (1996), este manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid comprende noventa y seis piezas dramáticas, distribuidas en 439 folios a dos columnas que datan del tiempo del reinado de Felipe II. Wardropper sostiene que una sola mano fue la que se encargó de copiar las piezas y las características de la grafía empleada se puede señalar que es de la segunda mitad del XVI (Wardropper 1967: 217). En cambio, Stern añade que también hay la participación de una segunda mano que decidió restaurar el manuscrito, pero sin mucha pericia.

Exceptuando el *Códice de autos viejos*, no se cuenta con muchos testimonios textuales de estos primeros autos. Charlotte Stern señala que en este paso del mundo medieval al Renacimiento varias obras compuestas para la nobleza pudieron conservarse porque se publicaron en colecciones, individualmente, o como capítulos de algún libro. En cambio, en el caso de los dramas populares, incluyendo los autos que fueron

representaban en España durante las fiestas del corpus, y que a juicio de Bruce Wardropper eran dramas derivados no directamente de la liturgia medieval, sino que se habían adaptado progresivamente a las fórmulas litúrgicas. De esta manera, prosigue Wardropper, “quienes presenciaban [estas obras] no solo asistían a un espectáculo público, sino que participaban en un culto divino” (1967: 31).

Cuando los misioneros llegan al Nuevo Mundo comprendieron que no bastaba solo el conocimiento de las lenguas indígenas —y dicho sea de paso las limitaciones que este saber representaba al descubrir la diversidad de lenguas que proliferaban con cada grupo humano que iban hallando—, por lo que el teatro representó una estrategia que, como señala Louise M. Burkhart, permitió acelerar el proceso de evangelización (2013: 284). Para que el espectáculo se convirtiera en un medio de instrucción religiosa, los religiosos advirtieron que los recursos escénicos del teatro medieval resultaban mucho más funcionales para lograr transmitir a estos primeros espectadores indígenas el mensaje de la conversión⁶² (Arróniz 1979: 19). Así surgen las primeras piezas escritas en náhuatl que en esencia, propone Burkhart, eran dramas escritos en un solo acto, derivados de los modelos europeos que predominaron a finales del medioevo y a principios del siglo XVI. Estas piezas podían dividirse en aquellas que abordaban temas religiosos o bíblicos y otros que más bien planteaban asuntos morales: “Some plays present a narrative from the Bible or the legends of the saints. The others are moral fables in which ordinary humans, dwelling amid weary angels and sly devils, either resist or —more often— succumb to temptation and enter heaven or hell as a result, at their death or at the time of the Final Judgment” (2013: 84).

Ahora bien, en qué medida es posible decir que este primer teatro evangelizador se conecta con las fiestas de moros y cristianos que aún se realizan en América. Quien allanó el terreno para establecer esa vinculación fue Robert Ricard. Este hispanista francés en su temprano trabajo “Contribution a l'étude des Fêtes de « Moros Y Cristianos » au Mexique” de 1932 sostuvo que las diversas relaciones de fiestas y textos conservados de fiestas de

escenificados en las calles, su conservación dependió de factores extratextuales y sin la garantía de que no hayan sido modificados o alterados en su sustancia:

In the period from 1550 to 1635 wandering players must have performed thousands of autos of which only a few hundred remain. Nor is there any assurance that the best have survived. What has endured are manuscripts belonging to traveling companies or municipalities in which the plays may well embody abridged, reworked, or adulterated texts. (Stern 1996: 18)

⁶² De igual manera, junto con el teatro confluyeron como instrumentos simbólicos de la prédica evangelizadora los lienzos pictóricos (Schuessler 2008: 101) o la arquitectura religiosa (Lara 2004).

moros y cristianos en México desde el siglo XVI permiten identificar temas comunes entre los primeros ejemplos de teatro franciscano habido en México y las fiestas que hasta hoy sobreviven en el folklore popular. Producto de esta filiación, sostiene Ricard, es la presencia constante y significativa en los textos o relaciones de fiestas de moros y cristianos de personajes divinos como históricos que proceden del imaginario español tardomedieval, como son el patrón Santiago, la Virgen María, el demonio, Carlomagno y Pilatos. Precisamente sobre Pilatos⁶³, agrega Ricard, se puede afirmar que es un personaje recurrente en varias fiestas de moros y cristianos en México, y que se halla también vinculado al auto *La destrucción de Jerusalén* —no confundir con la *Conquista de Jerusalén*— cuya versión en náhuatl recuperó Francisco del Paso y Troncoso⁶⁴ (1932: 67). Aunque esta pieza coloque en el lugar de los antagonistas a los judíos y no a los moros, señala Ricard, el auto plantea un tratamiento sobre el mensaje de la conversión, el cual se produce con el triunfo mediante la conquista y con el bautismo final de Vespasiano, y que se reproduce de la misma manera en diversas fiestas de moros y cristianos:

L'auto de la *Destruction de Jerusalén* de Tlaxcala est lié au culte du Saint Sacrement, et il finissait par le baptême, tout à fait réel, de bons Indiens habillés en Turcs; celui de Paso y Troncoso aboutit au baptême de Vespasien et de Titus; les moros y cristianos de Michoacán se terminaient également par un simulacre de baptême; et il en est de même de la *Relación* et du *Reto* de Teotiliuacân. C'est le triomphe du christianisme; mais il ne s'agit pas seulement d'un triomphe militaire et politique; il s'agit avant tout d'un triomphe spirituel et religieux. [El auto de la *Destrucción de Jerusalén* de Tlaxcala está vinculado al culto del Santísimo Sacramento, y finaliza con la celebración del bautismo, bastante real, de buenos indios vestidos de turcos.

⁶³ Sin duda es un personaje significativo por su posición dentro de la historia bíblica de Jesús, pero también porque tuvo una presencia muy fuerte dentro de las historias que nutrieron el imaginario medieval sobre la caída de Jerusalén y la “venganza” de Jesucristo contra los judíos. Según Luis Carlos Salazar Quintana (1999) y Cristina González (2013), la versión medieval más influyente sobre la destrucción de Jerusalén es probablemente el poema francés del siglo XII, *La Venjance Nostre Seigneur*, que se difundió con múltiples variaciones en prosa y en verso en diferentes idiomas europeos hasta mediados del siglo XVI. Esta fue probablemente la fuente para la *Estoria del noble Vespasiano* (1491) y la pieza teatral *La destrucción de Jerusalén*, que también dio origen a su versión en náhuatl.

⁶⁴ Louise Burkhart señala que varios textos sobrevivientes de estos autos en náhuatl datan de mediados del siglo XVIII, lo que permite inferir que continuaron representándose en el transcurso del periodo colonial (2013: 84)

El auto recuperado por de Paso y Troncoso muestra el bautismo de Vespasiano y Tito; los moros y cristianos de Michoacán también terminaron con un simulacro de bautismo; y lo mismo ocurre con la *Relación* y el *Reto* de Teotihuacán. Es el triunfo del cristianismo, pero no se trata solo de un triunfo militar y político, es sobre todo un triunfo espiritual y religioso] (1932:82, la traducción es nuestra)

Esto podría ser una muestra de los nexos existentes entre los antiguos ejemplos del teatro evangelizador y las representaciones populares de moros y cristianos que dentro de sus contaminaciones e intervenciones han conservado un imaginario medieval afín⁶⁵, además de una misma dirección en el mensaje: la conquista espiritual, en palabras del propio Ricard. En ese sentido, para este hispanista, es sugerente pensar que las fiestas de moros y cristianos estaban también encaminadas a la misión catequética; por ello el tono exagerado y sobredimensionado del mensaje religioso empleado, por ejemplo, en la historia de la destrucción de Jerusalén puede también notarse en fiestas de moros y cristianos de tema carolingio.

Hasta esta parte, podemos afirmar que las fiestas de moros y cristianos en el caso mexicano son deudoras de este sustrato litúrgico del teatro evangelizador en el tratamiento de los temas, la participación de un imaginario tardomedieval común y la dirección del mensaje asociado a la conversión⁶⁶. ¿Existe alguna confluencia entre este mensaje evangelizador y su proyección en escena en las actuales fiestas de moros y cristianos en Canta? Sostenemos que sí, porque las representaciones de Canta reproducen aún

⁶⁵ Otros puntos de coincidencia que advierte Ricard y que hemos señalado anteriormente es que las fiestas de moros y cristianos tienen como marco de representación las fechas festivas religiosas que para el caso de México no solo se restringen a la fiesta del Corpus, sino también con las que se celebran en torno a la fiesta de la cruz, que también desde su óptica es una fiesta que surge en España luego de la batalla de las Navas de Tolosa (1212). En esta fiesta se conmemora el triunfo de la Santa Cruz que intervino para derrotar a los moros (1932: 70).

⁶⁶ Esta propuesta ha sido retomada también en los diversos trabajos de Berta Ares Queija y Beatriz Aracil Varón. La primera autora justamente le dedica mayor atención a las tempranas fiestas de moros y cristianos, y sostiene que los franciscanos entrecruzaron el mensaje catequético con otros que podrían estar asociados también a su papel político en el Nuevo Mundo (1999: 181). Asimismo, Beatriz Aracil Varón en "Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México" (2006) afirma que la marginalidad del teatro practicado por los indígenas permitió aún con sus lagunas y esos vacíos en su historiografía que las actuales fiestas manifiesten huellas de un mensaje instaurado por los frailes en las fiestas de moros y cristianos al vincular no solo el mensaje de la conversión religiosa sino también del triunfo de la Conquista sobre los naturales (2006: 10)

escénicamente la conquista espiritual que se va a lograr en dos espacios hallados: la plaza y la iglesia.

El espacio hallado de la plaza en Quipán y Pampacocha, cuadrilátero que como hemos señalado incluye los elementos escénicos, representa visualmente la conquista mediante la guerra. El móvil es la recuperación de una ciudad —como en el caso de la *Conquista de Jerusalén*— o un objeto, como pueden ser las reliquias sagradas para el ciclo carolingio o, por ejemplo, el estandarte de la virgen en el ciclo granadino. Así, la fiesta proyecta escénicamente la legitimidad de las acciones de los conquistadores cristianos.

Tal como había advertido Ricard para el caso mexicano, en este desarrollo escénico el imaginario medieval, que ha sido previamente apropiado por la tradición popular, permite que se vinculen y fusionen personajes de tradiciones diferentes. En el caso de Huamantanga, por ejemplo, el ciclo de Carlomagno y el ciclo de la conquista de Granada tienden a entremezclarse, tal como advirtió Milena Cáceres (2018), originando también fusiones como en las fiestas de Huamantanga donde la reina Isabel puede asociarse con la Virgen María. Esta fusión, aunque no lo señala Cáceres, para nosotros no necesariamente podría significar una economía de recursos o algún error que se produjo en algún momento y se ha venido repitiendo durante las sucesivas representaciones. Si lo comparamos con el tratamiento de la historia del auto de *La destrucción de Jerusalén*, consideramos que existe una alianza recurrente entre la unión del poder político y el poder de la religión. De igual manera, en otra pieza del teatro catequético como es la *Conquista de Jerusalén*, el espacio hallado de la plaza permitió representar visualmente la conquista de la ciudad, que simbólicamente articulaba una pretensión político y religiosa del milenarismo franciscano (Ramírez 2009: 158). Estos ejemplos nos permiten afirmar que la función simbólica de este espacio hallado, presente aún en la fiesta de moros y cristianos, sigue reconstruyendo escénicamente los argumentos de la conquista.

Por otro lado, el espacio hallado de la iglesia, en cambio, proyecta el triunfo de la religión. La continuidad medieval del teatro evangelizador se manifiesta también en la proyección al exterior de la liturgia, que abandona de esta manera el interior del espacio físico de la iglesia. No debemos olvidar que la iglesia es también un espacio bivalente dentro de las representaciones medievales y que en el caso de América se adaptó a los intereses simbólicos que el teatro evangelizador le atribuyó, como en Nueva España en donde la

finalización de los dramas religiosos en náhuatl apuntaba al bautizo masivo de los indios. En dicho contexto esta función se expresó mejor de manera arquitectónica con la creación de la capilla abierta, como la de San José de los Naturales en el convento de San Francisco. Según Oscar Armando García (2000), la adaptación espacial de estas primeras iglesias novohispanas configuró que el rito religioso se oficiara al aire libre y, por ende, se repliquen las condiciones para un observador de estar asistiendo a una representación. Además que esta configuración en el caso novohispano tenía una analogía con los emplazamientos prehispánicos que fueron aprovechados por los primeros evangelizadores.

En el caso de Canta, no podríamos sostener que estamos frente a una construcción arquitectónica que replique estas mismas condiciones, pero ciertamente un aspecto que nos parece conserva cierta relación con estas huellas teatrales en el contexto evangelizador es el hecho de que la plaza al exterior de la iglesia se proyecte como una especie de lugar de representación durante las festividades religiosas. Este aspecto es una huella importante que consideramos se ha mantenido en las fiestas de moros y cristianos de Canta. Así, se podría explicar el porqué de estas representaciones incluyen como cierre la vuelta “física” al interior del espacio de la iglesia como un acto simbólico, regresando posteriormente a la plaza para el fin de fiesta. En ese sentido, para cerrar esta sección podemos afirmar que en las representaciones de Quipán, Pampacocha y también en Huamantanga el espacio físico de la iglesia está articulado al desarrollo escénico de la fábula. Este es el lugar por el que transitarán tanto actores como espectadores y su función simbólica como espacio es proyectar visualmente el triunfo del proceso de conversión que proponen las acciones que se llevan a cabo en el cuadrilátero, como ocurrió en la representación de Pampachoca en donde cristianos, moros convertidos y fieles ingresan al interior como una sola unidad.

3.2. Segunda capa: el pasado prehispánico y el imaginario colonial

Para examinar esta segunda capa del palimpsesto nos centraremos en algunos signos relativos al actor. El primero que nos interesa es el referido al vestuario teatral. Este signo, a juicio de Fischer-Lichte, es próximo al actor y configura su presentación externa. A diferencia de la máscara y del peinado, puede proyectar una mayor dimensión para identificar significados asociados con la construcción de la identidad desde sus marcas sociales, de edad, de género y, también, puede “adoptar a menudo una función histórica

[pues] indica la época en la que se interpreta la representación respectiva” (1999:183). En lo relativo a esta última función, la misma autora añade que el vestuario en las representaciones teatrales “puede dar a entender la época en la que tendría que situarse la obra, pero no podemos deducir a la inversa que un vestuario histórico tiene que cumplir siempre la función de dar información acerca de la época” (1999: 183).

Es sumamente interesante notar que en la fiesta de moros y cristianos de Canta, la función histórica que desempeña el vestuario entrecruza en un solo signo alusiones a diversos contextos temporales. Esto no debería de extrañarnos pues, como Boves Naves había advertido, en el teatro una de las características de los signos dramáticos era su “densidad”, es decir, es posible expresar varios significados a partir de un solo significante y de manera simultánea: “...signos de varios códigos, o formantes de diverso tipo pueden converger semánticamente en el signo global y manifestarse en simultaneidad en escena” (1997:142). Por ello, en las fiestas de moros y cristianos de Canta, podemos afirmar que la función histórica del vestuario permite examinar la confluencia en escena de tres imaginarios: el referido al pasado prehispánico, con el personaje de la palla; al mundo colonial con los caballeros y una variación de este último personaje a quien denominaremos “el cristiano patriota”, que nos aproxima a un imaginario republicano. Esta simultaneidad, en lugar de verse como un anacronismo, más bien manifiesta las operaciones de apropiación que ha realizado la comunidad sobre su fiesta para integrar en este objeto cultural la narrativa de su propia historia local y comunitaria.

3.2.1. Las pallas

El personaje colectivo de las pallas aparece en varias representaciones de moros y cristianos de Canta. Estas mujeres ataviadas con trajes vistosos acompañan al séquito de los moros tanto al ingreso como al final de la dramatización. Su función es la de un coro femenino y alternan los episodios de la dramatización con sus cantos, tal como Milena Cáceres también distinguió en la secuencia de motivos de la fiesta de Huamantanga (Cáceres 2001: 52-58). En el imaginario popular, las pallas son las mujeres del Inca⁶⁷ y su presencia es evocada a través de las coreografías que reciben el nombre del mismo

⁶⁷ Para José Carlos Vilcapoma, las pallas aparecen como contrapartes de la imagen del Inca y evocan en los pobladores la idea de una belleza andina prehispánica, que es recuperada a través de sus danzas (2002: 133).

personaje: baile o danzas de las pallas⁶⁸. Estas coreografías son realizadas sin necesidad de una dramatización como puede verse en varias localidades andinas norcentrales del país⁶⁹; sin embargo, en las representaciones del ciclo de la muerte del Inca e incluso en la fiesta de moros y cristianos este personaje se ha introducido al drama de manera performativa⁷⁰.

¿A qué se debe la inclusión de “la mujer del inca” en las representaciones de moros y cristianos? Desde la perspectiva de Gisela Cánepa responde a “una extrapolación del valor simbólico de las pallas en la representación de la captura y muerte del Inca, en el sentido de que en ambos casos ellas están del lado de los no-cristianos” (1993: 164). Sin embargo, creemos que su inclusión podría deberse más a un fenómeno de apropiación muy común en el palimpsesto de la fiesta y, además, está el hecho agregado de una posible contaminación entre los moros y cristianos y el ciclo de la muerte del Inca, que no resultaría extraño dado que, tal se ha visto en anteriores capítulos, ambos comparten también un sustrato dramático común. Para justificar el fenómeno de apropiación hallado en este palimpsesto podemos examinar la historicidad de la palla como parte de un imaginario y, sobre todo, como elemento de la performatividad indígena local que se inserta dentro de la representación de los moros y cristianos.

Para dar alcances de la aparición de este personaje en las dramatizaciones de estas comunidades rurales, nos remitiremos a los diversos estudios dedicados al tema de las danzas prehispánicas⁷¹. En estas investigaciones, el valor justamente de la palla no descansa sobre su dimensión en el imaginario como mujer del inca, sino que mediante este personaje se introduce la discusión sobre una performatividad indígena anterior al periodo de la Conquista. Arturo Jiménez Borja y Beyersdorff citan a la autoridad del P. Bernabé Cobo, que en su *Historia del Nuevo Mundo* (1650) describe con minuciosidad diversas danzas

⁶⁸ Igualmente, José Carlos Vilcapoma en su libro *El retorno de los incas. De Manco Cápac a Pachacútec* (2002) recoge muchos ejemplos de danzas que reimaginan el Incario y toma en especial consideración a las pallas, que junto con el inca son los personajes más difundidos en diversas zonas del Perú.

⁶⁹ Gisela Cánepa señala que esta danza se encuentra muy difundida en “el territorio norte y centro andino del Perú, especialmente en los departamentos de Cajamarca, Ancash, Junín y Lima” (1993: 162). Manuel Ráez también ha identificado la presencia de esta danza en Pasco, Huánuco e Ica (2019: 130).

⁷⁰ Para Gisela Cánepa, las danzas asociadas a la palla se han difundido en la actualidad de un modo similar a las dramatizaciones de la muerte del Inca; por ello es común que ocupen la misma área geográfica y que, para esta autora, su trasfondo ideológico se relacione con la memoria que existe tras la utopía colectiva (1993: 163). A juicio de Jean-Philippe Husson, las dramatizaciones contemporáneas sobre el ciclo de Atahualpa no pueden prescindir de la presencia de pallas en Perú o ñustas en Bolivia (2017:147).

⁷¹ Se pueden cotejar los trabajos de Arturo Jiménez Borja (2009) en su inicial estudio “Las danza en el antiguo Perú (época inca)” aparecido en 1946, Raoul y Marguerite D’ Harcourt (1990) en *La música de los incas y sus supervivencias* y Margot Beyersdorff (2003) en *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos: (siglos XVI-XX)*.

atribuidas a la nobleza inca. En un fragmento de la crónica del jesuita se puede recoger la siguiente información que refiere al inca y a la palla como integrantes de una coreografía:

Otro también propio de los Incas era muy de ver, y en mi opinión el de más artificio y entretenimiento de cuantos yo he visto en esta gente. Hácenlo solamente tres personas: un Inca en medio de dos pallas, que son dos señoras nobles, a los lados; bailando asido de las manos, dando innumerables vueltas y lazos con los brazos, sin jamás desasirse, y apartándose y acercándose a un mismo lugar con buen compás. (Citado en Beyersdorff 2003: 179)

Un siglo después, pero aún en el periodo colonial, hay otra referencia a la danza de las pallas en las acuarelas del *Códice Trujillo del Perú o Códex Trujillo* del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón⁷². En la sección de danzas y juegos de este monumental documento gráfico elaborado entre los años 1782 y 1785, y donde colaboraron artistas indígenas, se incluyen dos estampas (E.149 y E.152) que capturan significativamente la realización coreográfica de la danza de las pallas y el atuendo de las mismas. En la estampa 149 (figura 9), por ejemplo, notamos que el dibujo enfatiza sobre todo la realización performativa de la danza. La imagen se compone de dos conjuntos. El primero incluye a dos músicos, naturales ambos por las ropas que visten, que tañen los instrumentos de cuerda. Notamos que el artista nativo ha tratado de imitar la posición de las manos para capturar con cierta naturalidad la ejecución de la melodía de acompañamiento a la coreografía. En la segunda sección, al igual que en el caso de los músicos, el artista retrata la dinámica del baile mediante la disposición de las danzantes: cada palla frente a frente y al medio dos que están de espaldas, como si mediante esa intercalación se buscara capturar una imagen en pleno movimiento, la cual se subraya también con los pañuelos que portan en las manos y la posición de sus pies que transmiten esa sensación.

⁷² Cabe señalar, que este documento colonial ha resultado de significativa importancia también para el análisis del ciclo de la muerte del inca, en especial por dos acuarelas, E.172 y E.173, cuyo tema es la *Danza de la degollación del Ynga*. Se pueden revisar la publicación de Manuel Burga (1988) en *Nacimiento de una utopía. Muerte y Resurrección de los Incas* y el artículo "La danza de la degollación del inca" de Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda (1992).



Fig. 9 - Danza de Pallas (*Códice Trujillo del Perú*, II: E.149)

A pesar de tratarse del mismo tema, la estampa 152 (figura 10) pinta a los integrantes de esta danza desde otra perspectiva. Creemos que en este caso el artista prefiere detenerse en la descripción de la indumentaria de los músicos y las danzantes, que se acentúa al colocarlos en un primer plano con un fondo vacío. Las pallas visten unas faldas a la usanza española y portan cinturones. En la parte superior, usan una blusa blanca con el cuello descubierto debajo de un jubón sin mangas. Por otra parte, el cabello lo llevan trenzado y sujeto por una especie de peineta que corona su cabeza. Los accesorios en este atuendo son los que particularmente identifican el prestigio del personaje y estos son las joyas y los pañuelos. Para Scarlett O'Phelan, el impacto visual de la joyería en el siglo XVIII⁷³ era compartido no solo por la élite, sino también se había extendido en las clases populares, lo cual se comprueba por la información de los testamentos y los relatos de viajeros.

⁷³ Impacto que redefine también un cambio en el vestuario: los escotes redondeados para descubrir el cuello y parte del pecho de manera que se pudiera lucir los collares (O' Phelan 2003: 103).

Asimismo, el uso de las joyas no estaba asociado solamente a un criterio de belleza, sino que se convertía en un signo de categoría social y de refinamiento (2003: 109). En ese sentido, las joyas que porta el personaje de la palla en la acuarela refuerzan justamente el prestigio social que pretende proyectar el atuendo en correspondencia con la dignidad de este personaje como “mujer del Inca”. A esto se suma el pañuelo que también porta en la mano. Según O’Phelan, el pañuelo era un accesorio estimado por las damas, en especial aquel que poseía bordados y encajes, por ello, las mujeres de una importante posición social pedían retratarse portando un pañuelo en la mano para destacar dicho prestigio (2003: 106-107). En este retrato de las pallas tales condiciones de prestigio son claramente remarcadas.



Fig. 10 – Ydem otra de Pallas (*Códice Trujillo del Perú*, II: E.152).

Tras la imagen de la palla en esta acuarelas del *Códice Trujillo del Perú* se pueden advertir las transformaciones de los códigos de vestimenta de la clase indígena durante el tiempo de Martínez Compañón, códigos que fueron el resultado de las progresivas reformas traídas con la Conquista y en especial de las que inició Francisco de Toledo cuando prohibió

el uso de los atuendos autóctonos (Vilcapoma 2002: 135). Sin embargo, creemos que estas acuarelas deben interpretarse como la construcción de una imagen, de una apariencia. Si bien nos proporciona una información sobre la época, resulta también verosímil pensar que tras estas imágenes obtenemos las representaciones que el imaginario colonial había implantado sobre estos personajes prehispánicos, representaciones compartidas por el artista indígena que pinta las acuarelas y que coinciden con las imágenes que circulaban sobre un vestuario que identificaba a cierta élite.

En la actualidad, es evidente que la vestimenta de la palla no reproducirá los mismos códigos coloniales, no solo por la transformación de las convenciones sino también porque las comunidades inscriben en estos atuendos sus propias marcas locales, que permiten también construir una identidad a través del traje. Como señala Gisela Cánepa, la vestimenta de la palla varía en las diversas localidades donde se presentan estas danzas, no solo en el color distintivo de sus trajes sino también en los adornos que puedan portar (Cánepa 1993: 165). Sin embargo, a pesar de su amplio registro, es posible identificar que portar adornos, prendedores vistosos y pañuelos sigue cumpliendo la misma función de antaño: remarcan el prestigio del personaje y cada comunidad andina, como se puede comprobar, ha empleado signos vinculados con elementos locales para proyectar dicha condición. Así durante nuestra visita al pueblo de Quipán y Huamantanga para las fiestas de moros y cristianos, identificamos estos signos de prestigio en la caracterización de las pallas que participaron en la representación de *Carlomagno*. Ellas llevaban una vincha sobre sus cabezas, ornamentada de flores rojas y amarillas⁷⁴; en sus brazos portaban paños o pañuelos de diversos colores con bordados de aves y flores; y en sus pechos les cruzaba una banda roja y blanca de franjas doradas. Por mediación de Rubén Montano, pudimos cotejar una fotografía de su archivo personal y observamos una imagen de las pallas ataviadas con la misma indumentaria que hemos descrito (figura 11).

⁷⁴ De igual manera, en la fiesta de Huamantanga, Bernardino Ramírez describe en la vestimenta de las pallas el uso de coronas realizadas con rosas de papel o naturales, una banda bordada y pañuelos grandes que portan las pallas sobre el brazo izquierdo (2001: 205).



Fig. 11 - Pallas (fotografía del archivo personal de Rubén Montano)

Creemos que en el palimpsesto de la fiesta de Quipán, la vincha de flores reviste una fuerte vinculación con la identidad de la comunidad. Si bien los ornamentos florales no dejan de ser un elemento común en otras comunidades que son principalmente agrícolas, como se puede ver por ejemplo en los carnavales que se realizan en los pueblos surandinos, en Quipán dicho ornamento también es compartido en otras celebraciones rituales, como la marcación del ganado, donde las autoridades portan sombreros engalanados de flores. Además, ha quedado retratado como un signo de identidad como pudimos comprobar en la pintura al interior del local comunal, donde las autoridades y notables de Quipán portaban en sus sombreros arreglo de flores de la zona (figura 12).



Fig. 12 – Forjadores de Quipán (fotografía de Mariam Aranda, 2016)

Por otro lado, en cuanto su función en el espacio escénico, las pallas pueden ser consideradas como parte esencial de la dimensión lírica y coreográfica de la puesta en escena. Jean Philippe-Husson propone que estos personajes en las representaciones de la muerte del Inca pueden adquirir una dimensión compleja, porque también pueden participar como un personaje individual en la representación (2017:149). No notamos, sin embargo, que la misma situación se reproduzca en las fiestas de moros y cristianos, en el sentido de que las pallas puedan asumir alguna condición individualizada y protagónica en la cadena de acciones. Más bien, creemos que su inclusión al interior de este palimpsesto escénico podría vincularse con el reconocimiento de una performatividad indígena local, a través del canto y del baile. Hay varios ejemplos de cantos de las pallas, como aquel que registra Bernardino Ramírez durante *El Cerco de Roma* en Huamantanga: “Dónde está mi Desiderio/ que lo llamo y no responde/ cinco flores han de ser/para pronunciar su nombre” (2001: 207). Sin embargo, hay uno muy difundido en la región que se denomina *jillahuaya*.

María Angélica Ruiz recoge un fragmento de la canción en la representación de Pampacocho:

Fierabrás de Alejandría
procúrate defender
con esa tola ensangrentada
con esa tola ensangrentada
Jillahuayayahuaya
Jillahuayayahuaya (Ruiz 1969-70: 222)

Bernardino Ramírez también recoge una variante de esta canción en Huamantanga: “¡killa walla!, ¡killa walla!, ¡killa walla! Lunita, lunita, alúmbrame hasta el amanecer” (2000: 86). Asimismo, en una representación de la muerte del Inca recogida por Adolfo Vienrich en Tarma encontramos también este estribillo: “Mairak chatrak niyamanchic,/ Tarmatampu palaciolanchi; /Chaipas Inca suyahuaman/ Santa Rosa bañadera pata. *Jiya huay! Jiya huay!*” (D’Harcourt 1990:104, las cursivas son nuestras). También hemos oído otra reproducción en quechua de *jillahuaya* durante la “invención” de la muerte del Inca en San Pedro de Pirca, comunidad de Atavillos Alto, muy próxima a San Pedro de Huarochín. La canción repite constantemente una misma cadencia⁷⁵ que cierra cada estrofa con el estribillo de *jillahuaya*. ¿Hay una función de permanencia de algún canto prehispánico en los cantos de las pallas? Este aspecto se presta a discusión. Según Jean Philippe-Husson, el registro sobreagudo de las pallas puede ser una “supervivencia de la música andina prehispánica” (2017: 147). Asimismo, Raoul y Marguerite D’Harcourt plantean una forma de diferenciar los cantos indígenas prehispánicos de los mestizos mediante el concepto musical de una monodia indígena pura, caracterizada por emplear una escala pentatónica con tendencia descendente (1990: 133). Pensamos que es un tema que puede quedar abierto. Más bien lo que nos queda más claro es que en la actualidad, estas canciones representan el mantenimiento de una memoria oral, pues estos cantos son transmitidos de madres a hijas por generaciones, no necesariamente por la presencia de textos, como ocurre sobre todo con las dramatizaciones. ¿Esta memoria puede relacionarse con vestigios del mundo del

⁷⁵ Según Jean Philippe - Husson, este registro sobreagudo de las pallas puede ser una “supervivencia de la música andina prehispánica” (2017: 147).

incario? Es una pregunta que por el momento no podríamos responder, aunque nos inclinamos por pensar que las pallas dentro de este palimpsesto aluden más a una performatividad indígena, pero vinculada con el patrimonio oral local y allí reside su valor en mantener su continuidad. Esta idea no cierra del todo la puerta a la posibilidad del mantenimiento de una huella prehispánica, pero nos queda más bien la impresión, a partir de las láminas del códice de Martínez Compañón, que la representación de las pallas procede más bien de la apropiación de un imaginario heredado de la colonia, que de un sustrato prehispánico propiamente dicho.

3.2.2. Los caballeros

Los caballeros medievales de esta fiesta son personajes que revisten temporalidades diversas en el palimpsesto escénico. Si bien la dramatización de la fiesta de moros y cristianos de Quipán plantea una fábula dentro de un contexto temporal enmarcado en el imaginario medieval del ciclo carolingio, existe un sustrato colonial y una capa más próxima al imaginario republicano que se han articulado sobre signos como la vestimenta y los caballos con los que aparecen en el espacio escénico.

Vestir al cristiano y vestir al moro

Sobre el sustrato colonial de esta fiesta, como hemos visto en la primera parte de este capítulo, las crónicas confirman que se realizaron representaciones de moros y cristianos tempranamente en Nueva España. En el Perú no hemos contado con la misma suerte en materia de documentos que permitan certificar también su temprana instalación. La referencia más antigua sobre estas representaciones es visual y la encontramos nuevamente en las acuarelas del obispo Martínez Compañón. La estampa E. 144 (figura 13) es una acuarela cuyo tema son los doce pares de Francia. En esta imagen aparecen seis personajes vestidos con trajes militares, cinco de ellos levantan unos bastones dorados y sin duda el acuarelista trata de imitar un movimiento coreográfico, el cual es insinuado también por la posición de las manos hacia la cadera. Además, un músico marca el ritmo con un tambor y ejecuta la melodía con un instrumento de viento que, a juicio de Jiménez Borja, es un pífano (1996: 154).



Fig. 13 – Doce pares de Francia (Códice Trujillo del Perú, II: E.144)

Esta acuarela resulta interesante por las máscaras que portan los doce pares de Francia⁷⁶, distinguibles sobre todo en los dos personajes que se ubican al centro. En su libro

⁷⁶ Jiménez Borja denomina al ciclo de los doce pares de Francia como una danza inspirada en el *Cantar de Roldán*, la cual fue muy popular en la zona norte del país, y pudo observar ejemplos en Lambayeque, Virú (La Libertad) y Ancash (1996: 154). A nosotros nos queda bastante claro que el antropólogo desconocía la filiación de estas representaciones con la novela de Nicolás de Piamonte; por ello señala: “En Sud América, América Central y Meso América se le ha añadido un romance entre un capitán francés y la bella Floripes, hija de un moro (...). Los nombres de Rolando, Carlos y otros personajes que hoy no se conservan (sic). En sustitución el pueblo ha inventado otros” (1996: 154). El capitán francés que no reconoce Jiménez Borja es Guy de Borgoña, uno de los doce pares, que como hemos visto, será el consorte de Floripes luego de que la mora sea bautizada. Asimismo, la idea de un reemplazo de Carlomagno y Roldán por otros personajes como una invención local puede ser discutible. Si el texto es el de Piamonte, como creemos por la referencia a Floripes, los nombres desconocidos por Jiménez Borja deben ser Oliveros y Fierabrás, personajes centrales tanto en la novela y sus respectivas dramatizaciones. Por otro lado, el carácter exclusivo de danza también puede ser sometido a discusión a partir de una información que proporciona el mismo autor cuando realizó una visita a Lambayeque:

Visitando la caleta de Sta. Rosa, en Lambayeque, en compañía del antropólogo James Vreeland vi en el pequeño templo una banca con un grabado que decía: *Recuerdo de los doce pares de Francia*. Preguntando al respecto me dijeron que la danza vino de Sechura, desde donde un maestro de danza la trajo. En Sechura nadie me dio razón de la danza, pero me dieron la pista de Narihualá. Allí pude admirar un desfile de Reyes Magos de una belleza y majestad medieval. Me dijeron que, efectivamente, allí se conservaba la danza de *los doce pares de Francia* y que existían cuadernos con los parlamentos. No me fue posible verlos. (1996: 215, el subrayado es nuestro)

Máscaras Peruanas, Jiménez Borja incluye dos ejemplos procedentes del norte del Perú de máscaras de madera policromadas y muy antiguas que corresponden a los doce pares de Francia⁷⁷. Estas son muy similares a las que aparecen en la acuarela de Martínez Compañón: un rostro de rasgos étnicos europeos, con ojos claros, bigote y barba (1996: 108). Por otra parte, según Manuel Marzal, en esta zona del Bajo Piura, espacio que corresponde al contexto de producción de las acuarelas del *Códex Trujillo*, aún se sigue representando el ciclo de los Doce Pares como parte del catolicismo popular (2002: 364). En ese sentido, esta acuarela nos permite afirmar que la asociación entre los doce pares de Francia y las festividades santorales, que son el espacio hasta ahora de su producción, solo son explicables como parte de un proceso que surgió durante el periodo colonial y que fue enteramente asimilado por los indígenas.

Durante nuestra visita a Quipán, las autoridades comunales nos mostraron el vestuario que utilizan los personajes de Oliveros y Fierabrás. El atuendo que viste el moro presenta una particular ficcionalización del mundo medieval caballeresco como se puede ver en la imagen del personaje de Fierabrás de Quipán (figura 14). Sobre la cabeza de este personaje descansa una especie de yelmo con un penacho y viste un traje rojo con bordados dorados y unas medias caladas. En Huamantanga, Pampacocha y San Pedro de Huarochín, los moros aparecen con coronas de plumas que sujetan tules de colores o blancos que los cubren hasta la cintura, además de portar espadas o bastones. Estos tules, que son bastante llamativos en las representaciones de Huamantanga, parecen ser una interpretación que ha realizado la comunidad a través del tiempo del estilo de vestir a la morisca. Cabe destacar que la concepción de la vestimenta del moro dentro de los espectáculos castellanos, como los juegos de cañas o la fiesta de moros y cristianos, siempre respondió a una apropiación cultural, tal como sostiene Javier Irigoyen-García en su libro *Moros vestidos como moros* (2018). En ese sentido, Irigoyen-García sostiene que “la ropa a la morisca de los juegos de cañas no era simplemente un disfraz carnavalesco ocasional, sino un traje ceremonial profundamente arraigado en la etiqueta de la corte y la aristocracia” (2018: 28). Esto

La presencia de cuadernos con parlamentos nos lleva a la conclusión de que estamos frente a formas teatrales como las que se realizan en la serranía de Canta.

⁷⁷ En el ciclo de los doce pares de Francia de Guatemala se ha mantenido el uso de las máscaras como parte de la representación. Estas máscaras, como señala Morales, deben ser antes presentadas junto con las vestimentas en una ceremonia de una gran carga ritual: “Esta ceremonia tiene como objeto la dedicación de los trajes y las máscaras; ceremonia en la cual se invoca al Dios Mundo, a los santos y a los antepasados” (Morales 1988: 2).

representó que los juegos de cañas popularizaran una ropa que no respondía al mantenimiento de una cultura colonizada, la minoría mora del XVI y XVII, sino que fuera una excusa para la exhibición social de las élites con atavíos, cuyos costos eran onerosos: “(...) el uso de la ropa morisca ceremonial constituía en teoría una marca de diferenciación entre la plebe y las élites; se convirtió en un objeto con el que negociar las narrativas sobre la hidalguía” (Irigoyen- García 2018: 28-29). Por lo tanto se puede decir que no es la regla dentro de esta tradición de espectáculos pretender imitar de manera realista el traje del moro, sino que finalmente se trata siempre del producto de una apropiación.



Fig. 14 – El moro Fierabrás (fotografía del archivo personal de Rubén Montano)

Por otro lado, un detalle interesante sobre estas coronas es el que documenta María Angélica Ruiz de la representación de Pampacocha a la que asistió. Ella identificó en la representación las coronas que llevaban el almirante Balán y Fierabrás, los moros regentes, una media luna y el sol, en el caso del almirante, y la media luna y las estrellas en la corona del príncipe moro (1969-70: 217).

Existen antecedentes escénicos de estos signos hallados en las coronas de los moros en las representaciones de moros y cristianos. En el marco del teatro del Siglo de Oro es posible identificar el signo de la media luna vinculado al imaginario asociado con la representación del moro. Precisamente en *La puente de Mantible* de Calderón de la Barca, comedia cuyo hipotexto es la novela de Piamonte, hay un episodio que alude a este signo. En la segunda jornada, Fierabrás le indica a Roldán la torre donde se hallan prisioneros los pares de Francia:

¿Ves ese atlante
de metal? ¿Ves ese monte
de bronce, aquese arrogante
promontorio de madera,
ese cáucaso de jaspe,
ese gigante de piedra
que viste africano traje
tan al propio que las nubes
son tocas de su turbante
y, porque insignia de rey
en su tocado no falte,
la media luna del cielo
se le pone por remate? (Calderón, 2016, vv. 1772 – 1784)

A partir del lenguaje metafórico que emplea Calderón para describir la torre, se puede reparar que en estos signos hay una alusión al traje del moro y los símbolos del Islam mediante la representación del “africano traje”: “...si la torre donde están presos los paladines viste metafóricamente traje africano, se debe al turbante que lo corona (las *nubes*) y a la media luna, símbolo del islam, que tiene por remate, y que no es otra que la

media luna del cielo” (Rodríguez- Gallego y Sáez 2016: 203). De igual manera, en la edición de Pando de los autos de Calderón de 1717⁷⁸, la loa al auto *Los encantos de la culpa*⁷⁹ alude nuevamente al tocado del personaje alegórico de Asia, coronado por una media luna por insignia. Lo interesante en este ejemplo es que forma parte de una acotación que describe el ingreso de este personaje al espacio escénico: “Salen el Fuego de color délf, y el rayo de Júpiter y el Assia con sus insignias de media luna en el tocado, con muchas perlas, y a lo Babilonio” (Calderón de la Barca 1717: 102). En otra comedia, *El Profeta falso Mahoma* de Francisco de Rojas Zorrilla⁸⁰, la media luna aparece como un blasón impreso que porta Mahoma. Estos ejemplos nos permiten sostener que la figura de la media luna para el siglo XVII no era un signo desacostumbrado o raro que sirviera para representar las insignias reales o prestigiosas del moro o el turco como parte de su tocado.

En los más tempranos antecedentes de la fiesta de moros y cristianos en América es posible identificar también la media luna como un signo escénico. Aunque con el riesgo que representa el ejemplo siguiente, observamos la presencia de este signo como parte de un episodio cuya certeza histórica es cuestionada. Nos referimos a la polémica *Historia de las Guerras Civiles del Perú* de Pedro Gutiérrez de Santa Clara⁸¹ (1521?-1603). Los historiadores

⁷⁸ Se conoce como edición de Pando a la publicación en seis volúmenes de los autos sacramentales de Calderón titulado *Autos Sacramentales, Alegóricos, y Historiales, del Insigne Poeta Español Don Pedro Calderón de la Barca. Obras Posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*. Estos volúmenes se imprimieron en Madrid en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga. Juan Manuel Escudero señala que esta edición por su valor textual se consideró canónica y modelo de todas las posteriores (2000: 14). Sin embargo, diversos críticos han puesto en duda la atribución de las loas presentes en esta edición.

⁷⁹ Colocamos que la loa corresponde al auto *Los encantos de la culpa*, no sin cierto con cierto reparo, debido a las discrepancias que han planteado críticos como Alexander Parker sobre las correspondencias de las loas con sus autos respectivos en la edición de Pando. Precisamente la loa de *Los encantos de la culpa* para Parker corresponde más bien al auto *A Dios por razón de Estado* (Pacheco 2003:11). Seguimos en este caso solo la propuesta de la edición de Pando, porque indistintamente de su pertenencia, queremos afirmar más bien un aspecto que involucra la representación de los tocados.

⁸⁰ *El Profeta falso Mahoma* y *Vida y muerte del falso profeta Mahoma* son dos comedias escritas por Francisco de Rojas Zorrilla y cuya autoría ha sido puesta en duda por Rhida Mami. Este investigador abre la discusión sobre las discordancias lingüísticas y estilísticas entre ambas comedias. Además propone como hipótesis la posibilidad de que al menos una de ellas haya sido escrita por un morisco secreto, debido a que temáticamente *Vida y muerte del falso profeta Mahoma* no muestra en su tercera jornada un posición opuesta al Islam, sino más bien es concludora con la fe musulmana (Mami 2012: 175).

⁸¹ Pedro Gutiérrez de Santa Clara se presenta como cronista mexicano y testigo cercano de los hechos convulsos que acaecieron durante las guerras internas de los conquistadores. Raúl Porrás Barrenechea le atribuye muchos méritos por su capacidad de ser quien mejor describió, por ser testigo ocular, los entresijos de estas guerras y en especial por la manera como retrató el perfil de Francisco de Carvajal. Así la semblanza que le dedica Porrás Barrenechea en su libro *Los cronistas del Perú* (1986) grafica el gran entusiasmo que tenía por el texto de Gutiérrez de Santa Clara:

Marcel Bataillon y Guillermo Lohmann⁸² han demostrado con el cotejo de las fuentes que el libro de Pedro Gutiérrez de Santa Clara es en realidad un texto construido a partir de retazos de otras obras históricas que circulaban en la época como las de Gómara, Agustín de Zárate o El Palentino (Lohmann 1999: 329). Además de inexacto en la relación de determinados hechos históricos, la pluma del cronista fabuló situaciones a partir de alguna limitada información que ofrecían las fuentes que plagió. Uno de estos episodios “imposibles”, como lo llama Bataillon (1998:52), es la fiesta de moros y cristianos que se llevó a cabo durante la Navidad de 1544 en Lima y que se relata como sigue:

El rey de los moros fue el capitán Pedro de Puelles, el cual truxo sobre sí muchas joyas de oro fino con muchas esmeraldas y perlas en ellas, que todo valía gran suma de dineros por su preciosidad y gran valor. El capitán de los cristianos fue don Baltasar de Castilla, hijo del conde de la Gomera. Lo que él y los que venía con el truxeron sobre sus personas en aquel día tan festivo, fue mucho brocado y sedas de diversos colores y joyas de gran valor, que andando en el juego de cañas se perdieron muchas que después no se hallaron, aunque fueron bien buscadas. Entraron los cristianos y los moros por dos esquinas de la plaza, cada cuadrilla por su cabo, con dos estandartes: *el uno traía el Señor Sanctiago, y el otro una media luna*, los cuales, puestos en escuadrón, los moros arremetieron al castillo, tirándole muchos arcabuzazos, y los del castillo, como que se defendían tiraron ciertos tiros de artillería y arcabucería, que parecía batana verdadera (Gutiérrez de Santa Clara 1963: 302, las cursivas son nuestras).

La historia de Gutiérrez de Santa Clara es la más vivaz y colorida de las crónicas. Es también la más sugestiva y dramática por el asunto: la rebelión de Gonzalo Pizarro, con su cortejo de batallas emboscadas, traiciones crímenes, pronunciamientos, como porque en ella se yergue, sobre el fondo ascético de una plaza española, con una horca levantada en el centro, la figura siniestra de Francisco de Carvajal, el Demonio de los Andes. (1986: 236)

⁸² Se puede revisar el capítulo “Gutiérrez de Santa Clara, escritor mexicano” de Marcel Bataillon en *La América colonial en su historia y literatura* (1998) y el artículo “Gutiérrez de Santa Clara, un gigante con pies de barro” (1999) de Guillermo Lohmann. Ambos autores son muy severos sobre todo con los historiadores que no advirtieron el embaucado cometido por este cronista, como Raúl Porras Barrenechea o el P. Rubén Vargas Ugarte. Por otra parte, esta falsa historia sobre los moros y cristianos en Lima aún sigue reproduciéndose en estudios dedicados al tema, como en el reciente libro de Luis Millones, *Santiago Apóstol combate a los moros en el Perú* (2017). Millones se fía de la información de Thomas Gale en *The History of Lima, Perú: The City and the Cabildo, 1535 – 1549* (1958), quien al parecer ha tomado como fuente la *Historia...* de Gutiérrez de Santa Clara.

Si bien el episodio de una “fiesta de moros y cristianos” en Lima puede ser acusado de ser un pasaje ficcional, el escritor emplea los códigos de la época para proveer de una mayor verosimilitud el relato que compone (no olvidemos que intenta presentar los hechos como verdaderos). Esto nos dirige a pensar que la oposición entre la imagen de Santiago y la media luna en el estandarte de los moros eran signos compartidos para la cultura festiva de la época, y por su inclusión en este episodio es muy creíble que Gutiérrez de Santa Clara conociera o haya visto algún desarrollo escénico de las fiestas de moros y cristianos. Al respecto Bataillon afirma que las representaciones de moros y cristianos eran muy comunes en Nueva España antes de 1544, por lo que su hipótesis es que Gutiérrez de Santa Clara intentó imaginar o “peruanizar” con las mismas características fiestas que sí tuvieron lugar, pero a partir de su propia experiencia como testigo de las fiestas de Nueva España (1998: 52). Cabe añadir que en la descripción de la fiesta, Gutiérrez de Santa Clara describe el lujo de las vestimentas: joyas, perlas, brocados y sedas de diversos colores. El episodio parece presentar mucha similitud con los espectáculos del mismo tema en España. Además que en otro pasaje refiere el costo que representaba tal exhibición, muy al corriente con la información administrativa que se tiene de la realización de juegos de cañas y de fiestas de moros y cristianos. Estos detalles confirman, desde nuestro punto de vista, que Gutiérrez de Santa Clara sabía de lo que hablaba, pero no de las circunstancias. Así, aunque cuestionable como un hecho histórico, el episodio ficcional nos permite sospechar con razón que el autor tenía un conocimiento de la concepción escénica de la fiesta de moros y cristianos, y por lo tanto la media luna junto con otros signos escénicos presumiblemente eran comunes a estas representaciones.

Nuestro segundo ejemplo se ubica dos siglos más tarde. La fuente, como en otros casos que hemos abordado, es el *Códex Trujillo* de Martínez Compañón. Esta vez la media luna del tocado de los moros se filtra en la representación de la degollación del Inca, como se puede observar en la acuarela E. 172 (figura 15):



Fig. 15 – Danza de la degollación de Ynga (*Códice Trujillo del Perú*, II: E.172)

El monarca Inca porta una corona, de características europeas, y sobre la que se eleva una media luna; en su mano izquierda porta un cetro con la figura del sol y en la derecha un bastón, similar a los que llevaban los personajes de los doce pares de Francia de la acuarela E. 144. ¿Esta media luna en la corona del monarca indígena alude a un símbolo prehispánico? Aunque la luna está presente dentro de las representaciones simbólicas de la cosmovisión andina, vinculada al Sol como su contraparte femenina, este símbolo también está presente en los blasones de la heráldica hispánica⁸³. Como hemos observado en los ejemplos anteriores, la media luna sobre el tocado del regente moro era una marca del prestigio real de esa figura como contraparte del rey cristiano. Si retomamos la idea

⁸³ Como lo reconoce Christian Fernández a propósito del escudo del inca Garcilaso, en donde también se halla esta pareja de signos: “De los blasones que coloca en el lado que representa su descendencia materna en su escudo, de acuerdo a la tradición de la heráldica y la iconografía en España, los únicos símbolos conocidos y usados eran el sol y la luna...” (2004: 107).

expuesta en el anterior capítulo sobre una herencia de los moros y cristianos en las representaciones del ciclo de la muerte del Inca, es posible que este nuevo detalle abone a favor de una posible superposición del monarca indígena sobre la representación del regente moro. Sería otro indicio de las operaciones presentes en el palimpsesto de estas dramatizaciones populares.

Los caballos: juegos de cañas y moros y cristianos

Otro signo escénico importante es el caballo. Durante la escenificación que presenciamos en Quipán, nuestro informante Aníbal Campos nos relató que para la comunidad los mayores momentos de interés de la fiesta ocurrían con el desfile de ingreso de los bandos a la plaza y con la lucha a caballo que entablan Fierabrás y Oliveros, mientras recitan sus partes. Aquel año de 2016, no hubo la oportunidad de que se escenificara en Quipán el enfrentamiento entre jinetes y comprobamos por la conversación con los campesinos que lamentaban la ausencia de esta parte del espectáculo. Sin duda estos ingresos a caballo son un elemento escénico llamativo y se convierten en un patrón común en las representaciones de moros y cristianos en Humantanga, Quipán, Pampacocha y San Pedro de Huarochín. Asimismo, la presencia de familias que se han dedicado a la cría de caballos ha dado pie para interpretar la inclusión de los caballos como una forma de prestigio social de determinados clanes o grupos familiares en el contexto de la fiesta. Sin embargo, es posible que como signos escénicos aludan a las capas del palimpsesto que se vinculan con la cultura festiva colonial. Así, como un objeto icónico, los caballos encierran una doble simbolización en el periodo colonial: por un lado, fueron animales que gracias a su velocidad y fuerza aceleraron el proceso de Conquista y, por otro, una vez consolidado el dominio de estas tierras, su uso quedó también asociado a las actividades de ocio y entretenimiento, como el juego de cañas, tal como señala Raúl Rivera:

Si bien es admitido, que su empleo fue en principio fundamentalmente para las tareas de la guerra y del transporte y hasta de sustento en algunos episodios críticos de la conquista, su uso se hizo extensivo a los momentos de 'prosperidad' y 'regocijo'. Afirmado el proceso de la conquista, fue común ver

al conquistador emplearlo en el juego de cañas o exhibirse en corcel brioso, lujosamente enjaezado” (1979: 376)

La importancia que reviste el juego de cañas para nuestra argumentación es que es otro elemento surgido en el contexto tardomedieval asociado también con el palimpsesto de la fiesta de moros y cristianos. Este entretenimiento fue muy apreciado en la fiesta española barroca y consecuentemente también llegó a América como parte de la cultura del conquistador. Según el *Diccionario de Autoridades*, este era un “juego o fiesta de a caballo, que introduxeron en España los Moros, el qual se suele executar por la Nobleza en ocasiones de alguna celebridad”. Este juego consistía en un combate simulado en donde se utilizaban unas varas de cierta longitud que debían ser lanzadas hacia el contrincante. El juego era practicado en cuadrillas y para ello se empleaban caballos, a la manera de un torneo con ciertas reminiscencias medievales, donde los contendientes se lucían no solo en su destreza como jinetes, sino también que hacían gala de sus vestidos o joyas, era en resumen un entretenimiento galante (Perea Rodríguez 2005: 1770).

Un antecedente temprano del vínculo de este juego con los moros y cristianos se halla en la crónica *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. El cronista de esta memoria nobiliaria registra, además de las hazañas guerreras y los logros administrativos, el fasto de la corte⁸⁴ que instaló el noble Miguel Lucas de Iranzo en Jaén y su gusto por los torneos y el espectáculo dramático. La narración que nos interesa es la que refiere a los juegos de cañas⁸⁵ que tuvieron lugar en 1462, cuando 200 caballeros de la ciudad se enfrentaron en una farsa caballerescas: “Y el domingo que fue segundo día de Pascua, después de comer, se acordaron doscientos caalleros de los mas principales y mejor arreados de su casa e de la cibdad de fahen, la meytad de los cuales fueron en abito morisco, de baruas postiza, e los otros cristianos” (2009: 98). La pantomima representada por las huestes del condestable se dividió en un bando de moros y otro de cristiano. Los

⁸⁴ Como señala Luis Martín Romero, la crónica abunda en detallar los aspectos festivos, pues de esta manera no solo le atribuía prestigio a la administración de Miguel Lucas de Iranzo, sino que proyectaba la imagen cortesana de Jaén: “El condestable fue consciente de la importancia del descanso, de manera que también se preocupó por la alegría de su corte, algo a lo que era aficionado, aunque menos que a los ejercicios guerreros. La crónica ofrece minuciosas descripciones de fiestas, espectáculos y representaciones teatrales y parateatrales con las que Miguel Lucas adornó su fastuosa corte giennense” (Martín Romero 2000: 151).

⁸⁵ Otro espectáculo de juegos de cañas célebre es el que se realizó durante el cerco de Ceuta en 1309 por las tropas de Jaime II (Ladero 2004: 136).

primeros fingieron que estaban capitaneados por el rey de Marruecos y, por delante, estaba el profeta Mahoma con el Corán y sus libros de la ley (2009: 99). Los caballeros cristianos, en cambio, estaban al servicio del condestable: “(...) E porque si a vos placirá de mandar que oy vuestros cavalleros cristianos con los mis moros jueguen las cañas, es si en aquesto como en la guerra vuestro Dios vos ayuda a levar lo mejor (...)” (2009: 99). Para el cronista, el juego de cañas era la denominación para la farsa caballerescas que se pretendía representar:

Yo he visto e bien he conocido que no menos en el juego de las cañas que en las peleas vuestro Dios vos ayuda, por do se debe creer que vuestra ley es mejor que la nuestra. Y diciendo y haciendo dieron con él (Mahomad) e con los libros que trayen en tierra. E con muy grandes alegrías e gritas e con muchas trompetas e atabales, fueron con el dicho señor Condestable por toda la cibdad hasta la Madalena. Y en la fuente della lanzaron al su profeta Mahomad y a su rey derramaron un cántaro de agua por somo de la cabeza, en señal de bautismo; e él e todos sus moros le besaron la mano. E de allí toda la caballería e gran gente de pie de onbres e niños vinieron a la posada del dicho señor Condestable con mucho placer e alegría, dando grito e voces; do a todos generalmente dieron colación de muchas frutas e vinos.

Para María Soledad Carrasco Urgoiti (1996), la dimensión espectacular de estas farsas caballerescas tardomedievales, como los juegos de cañas de Jaén y su claro ánimo bélico⁸⁶, manifiestan signos que desembocarán luego en las estructuras y motivos que presentan las fiestas de moros y cristianos:

Se daba, entre otros, un esquema de festejo en que un desafío inicial por parte de los moros y la subsiguiente rendición y conversión de los mismos encuadraba un juego de cañas. De esta manera la competencia en ejercicios a

⁸⁶ Para Catherine Soriano del Castillo, el interés del cronista en retratar el ocio del condestable apunta a mostrar que este gobernante local no puede desprenderse de su naturaleza guerrera, por lo que mantendrá a su ejército “entrenado con juegos (sortija, toros, cañas), alardes y torneos, con los que, al mismo tiempo, deslumbra y atemoriza a los príncipes árabes que visitan Jaén” (Soriano 1988: 73). Asimismo, según Angustias Contreras Villar, mediante el detalle de estos juegos, la crónica reviste de alguna manera la cotidianidad que viven estos hombres en su proximidad con la frontera y la campaña que se avecina contra los moros de Granada (Contreras 1987: 310).

la jineta, tan característica de aquella región, cobró sentido simbólico al quedar engarzada en la leve armazón dramática de la pantomima (Carrasco 1996: 41).

Luego, en América, el juego de cañas y los moros y cristianos se incluyen como parte de las festividades públicas. Así tenemos varios ejemplos de estas simulaciones de combate realizados en Nueva España que conocemos gracias a la crónica de Bernal Díaz. Uno en particular es el realizado en México en 1539 durante las fiestas celebradas por el tratado de paz de Aguas Muertas entre Carlos V de España y Francisco I de Francia. En este episodio se relata un juego de cañas que, por la información de la crónica, correspondió a las fechas donde también tuvo lugar la representación de la *Conquista de Rodas*:

Dejemos las cenas y banquetes, y diré que para otro día hobo toros y juegos de cañas, e dieron al marqués un cañazo en un empeine del pie, de que estuvo malo y cojeaba; y para otro día corrieron a caballo desde una plaza que llaman el Tatelulco hasta la plaza mayor, y dieron ciertas varas de terciopelo y raso para el caballo que más corriese y primero llegase a la plaza (2011: 915).

En el caso del Perú, Teresa Gisbert señala que los juegos de cañas, como parte del mundo festivo medieval, adquieren una nueva vida en el virreinato del Perú (1983: 152). Estos juegos vinieron a integrarse junto con otros regocijos públicos como las mascaradas, las corridas de toros, los bailes y los desfiles (Acosta de Arias Schreiber 1997). Gracias al Inca Garcilaso tenemos noticias de la práctica del juego de cañas en el Perú colonial. En el libro nono de sus *Comentarios Reales*, Garcilaso declara: “La primera vez que jugué cañas en el Cozco fue en un cavallo tan nuevo que aún no había cumplido tres años⁸⁷” (1946: II,

⁸⁷ Por otra parte, Garcilaso era particularmente aficionado a los caballos y se dedicó a su cría en Montilla (Millones 2006: 163). Por información de Durand, se sabe que contaba con varios libros sobre temas relacionados con los equinos en su biblioteca personal (Zugasti 2008: 161). Además, del capítulo dedicado al tema en los Comentarios reales, “Capítulo XVI. De las yeguas y caballos, y cómo los criavan a los principios y lo mucho que valían”, se pueden hallar en su obra múltiples referencias sobre el papel que desempeñaron los caballos en la Conquista. Asimismo, Garcilaso es también uno de los autores que ayuda a construir la imagen del temor que los caballos infundían en los indios: “no han querido enseñarse a herrar, por no tratar los cavallos de tan cerca; y aunque es verdad que en aquellos tiempos había muchos indios criados de españoles

253). Asimismo, por la información consignada en la carta dirigida al rey por parte del Cabildo del Cuzco, se realizaron juegos de cañas como parte de los festejos por la toma de poder de Felipe II el 8 de diciembre de 1557 en la plaza del Cuzco⁸⁸ (Sanchis 2017: 106). Estos juegos de caballería sin duda eran ocasiones en donde las élites se exhibían socialmente, replicando los códigos de la teatralización de la vida como era la figuración del mundo social en el barroco. Lo significativo de la referencia de Garcilaso es que confirma que estos juegos no se habían circunscrito al escenario urbano, su lugar preferente⁸⁹, sino que se habían irradiado a otros centros periféricos del mundo colonial. Consideramos que la huella que nos ha quedado de estos juegos se mantienen, pero absorbidas en un marco dramático más amplio como es el de la fiesta de moros y cristianos, y se manifiestan principalmente en las escaramuzas simuladas a caballo. En ese sentido, la memoria colectiva de los pueblos de Canta asume la esencia de una representación de moros y cristianos a partir del desfile de caballeros y su lucimiento en la simulación del enfrentamiento.

3.3. Tercera capa: los cristianos patriotas y los elementos republicanos

Si los signos asociados a la representación de los moros nos ofrecían espacios para discutir el sustrato colonial de esta fiesta, también es posible plantear las reminiscencias de la historia local asociada con el proceso de Emancipación y la resistencia a la invasión chilena integradas al palimpsesto. En las representaciones de Pampacocha, los cristianos aparecen vestidos a la usanza del ejército emancipador con una banda que lleva los colores del pabellón peruano: “Oliveros viste traje oscuro con charreteras doradas en los hombros y galones sobre las rayas del pantalón. Banda con los colores rojo y blanco cruzada sobre el pecho... Sobre la cabeza un bicornio negro con pasamanería dorada, semejante a los que usaban los oficiales patriotas en el siglo XIX” (Ruiz 1969-70: 218). Esta misma vestimenta la vemos reproducida en el bando de los cristianos de la dramatización de San Pedro de Huarochín: chaquetas negras, bicornios sobre la cabeza de los cristianos y una banda bicolor

que almoçavan y curavan cavallos; mas no osavan subir en ellos; digo la verdad, que yo no vi indio alguno a cavallo...” (1945: II, 254)

⁸⁸ En estos juegos participó un mozo Garcilaso junto con otros miembros de la élite principal del Cuzco (Sanchis 2017: 106).

⁸⁹ Ejemplo de ello puede ser la relación *Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes del Pirú* de Carbajal y Robles de 1632. Según Eva Valero, en esta relación de dieciséis silvas se inscriben varios festejos para celebrar el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos de Austria. Así se llevaron a cabo comedias, juegos de cañas, corridas de toros, torneos, desfiles, fuegos artificiales y banquetes entre el 3 de noviembre de 1630 y el 17 de enero de 1631 (Valero 2019: 890).

en el pecho. ¿Qué nos puede estar manifestando esta continua asociación con el símbolo patrio? Aquí conviene pensar que el palimpsesto nos muestra un indicio de la reescritura a partir de dos historias o dos narrativas que están en competencia⁹⁰. No olvidemos que esta zona tiene una relación muy estrecha y activa con dos procesos históricos: la campaña de Independencia y la resistencia durante la invasión chilena. En ambos casos, el rol que cumplió la provincia de Canta fue significativo y prestigioso. En Huamantanga, por ejemplo, el 23 de septiembre de 1821 el bando emancipador no pudo repeler el ataque de los realistas dirigidos por Canterac y el pueblo terminó siendo destruido. Luego durante la ocupación chilena, el pueblo de Quipán colaboró activamente con Cáceres en marzo de 1883 y se libró una batalla en Huamantanga, que se perdió y donde luego fueron fusilados nueve montoneros (Cáceres 2005: 26-27). Este último episodio ha quedado en la memoria de los comuneros de Quipán y se ha convertido en motivo de un retrato que decora el interior de su local comunal (ver fig. 14).

Esto nos conduce a pensar que el palimpsesto de las representaciones de moros y cristianos en Canta permitió la filtración del imaginario de la Independencia o de la resistencia a la ocupación chilena, debido a que son episodios que han orgullecido a la comunidad y han enaltecido su historia local. Como la fiesta de moros y cristianos es en esencia un combate ritual, donde el bien se enfrenta contra el mal, en su escenificación no se perdería la oportunidad de ingresar un elemento como es el símbolo patrio dentro del campo de signos semióticos asociados al bien. En efecto, para la memoria local, a ese caballero cristiano se le puede adjudicar ese mismo arrojo y valor de los campesinos que enfrentaron al ejército realista y chileno, que queda solo evocado a través de esos distintivos patrios que portan durante la dramatización.

Por otra parte, es posible sostener que existen indicios en esta capa del palimpsesto de los cambios originados en las fiestas coloniales y su viraje simbólico a las pretensiones de una república en formación. Para comentar este aspecto nos vamos a referir a la representación de *Ave María del Rosario* en Huamantanga. En la parte inicial de la dramatización, el cristiano Pulgar debe llevar, según el texto de la fiesta, una bandera con

⁹⁰ En *The Aztec Palimpsest*, Daniel Cooper Alarcón plantea que la figura del palimpsesto puede servir para reconocer historias en competencia: "We can also use the palimpsest as a trope to identify competing histories within texts written by authors who do not intend to give the natives a voice" (1997: 15). Si bien Alarcón aplica esta idea para el caso de las crónicas de Conquista, consideramos que en la fiesta de moros y cristianos es posible hallar una competencia entre narraciones al observar diferentes imaginarios históricos integrados.

un letrero escrito que dice “Ave María del Rosario”; pero escénicamente la bandera que porta es la bandera del Perú. ¿Qué relación existe detrás de la asociación entre la bandera y la imagen mariana en esta fiesta de moros y cristianos?

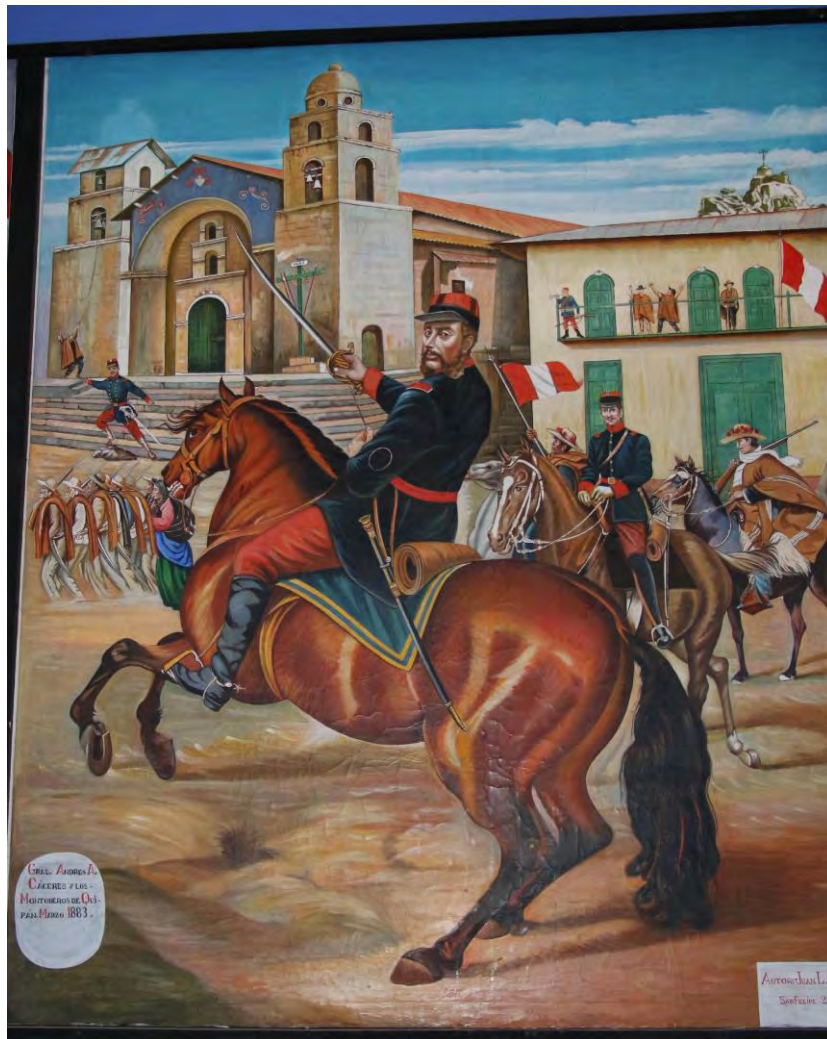


Fig. 16 – General Andrés Avelino Cáceres y los montoneros de Quipán
(fotografía de Mariam Aranda, 2016)

Según Pablo Ortemberg, los rituales de poder en las etapas finales del dominio colonial sufrieron cambios a nivel del orden simbólico, en especial, los signos del ritual de la guerra⁹¹. En esa línea, el culto mariano fue significativo dentro de la ceremonia militar en el orden colonial como patrona de armas y “al iniciarse la guerra de independencia, esta

⁹¹ La religión cumplía una función principal dentro de la cultura militar, por ejemplo, las milicias que se formaron en Lima durante el gobierno del virrey Amat (1761-1776) bendecían las banderas con el cura de la parroquia (Ortemberg 2014: 181).

relación estrecha entre los cuerpos militares y las advocaciones de la Virgen se mantuvo vigente, enseñando su importante función legitimadora” (Ortemberg 2014: 181). Por ello con el avance del proceso emancipador, la figura mariana ingresó a ser objeto de una “guerra de opinión”, pues ambos bandos apelaban a su culto para “capturar la adhesión local, moralizar a la tropa, superar las desventajas materiales (revitalizando el dispositivo del milagro) y crear sentimiento de unidad, disciplina y espíritu de subordinación en ambos ejércitos” (Ortemberg 2014:190). Así, el proceso emancipador no se divorció de las viejas ceremonias, más bien se apropió de ellas, pues contaban con un gran poder de convocatoria y estaban muy extendidas dentro de la cultura popular como señala Ortemberg.

En la fiesta de Huamantanga, podemos observar que la exposición de la bandera que realiza el cristiano-patriota al principio de la representación en la fiesta dedicada a la Virgen del Rosario⁹² reproduce una vieja práctica donde la legitimidad está asociada con la entrega de la bandera como trofeo a la virgen. Esta ceremonia simbólica coincide con un episodio asociado a las banderas tomadas a los franceses y entregadas a la virgen de Atocha en Madrid en 1793, y que según Ortemberg fue resemantizada durante el proceso emancipador. Por ello, podemos ver que podría ser una variante de estas prácticas que asociaron ideológicamente la religión con la ceremonia militar. No debería extrañarnos, en ese sentido, que este palimpsesto escénico hubiera sido también resignificado con la inclusión de estos signos asociados a la bandera y su entrega a la patrona, o de los múltiples signos como cintas que aluden al pabellón patrio y que diferencia a los cristianos de los moros. De esta manera, el palimpsesto ha articulado en sus complejas capas no solo el triunfo de la fe, sino también creemos que existe una evocación del triunfo de los cristianos-patriotas.

En conclusión, hemos demostrado que las fiestas de moros y cristianos manejan una disposición escénica que solo puede ser explicada como una herencia de una tradición de espectáculos teatrales de origen medieval que se introdujeron en América durante el proceso evangelizador en el siglo XVI y XVII. Sin embargo, en su naturaleza escénica fue reescribiéndose la historia local y los imaginarios que la comunidad buscaba mantener en

⁹² La virgen del Rosario era la principal advocación mariana asociada con las armas españolas y su culto era extendido en Lima. Si bien la presencia creciente de la figura de Santa Rosa de Lima como patrona de América fue importante dentro de la posición ideológica que asumieron los revolucionarios para diferenciarse frente a los realistas, el culto a la virgen del Rosario seguía muy extendido (Ortemberg 2014: 187).

estas representaciones como los procesos de independencia y la resistencia contra la ocupación chilena, lo que favoreció el particular mantenimiento de estas representaciones populares hasta la actualidad.

Hasta este punto, hemos dirigido la discusión hacia la demostración de los imaginarios históricos presentes en el palimpsesto de la fiesta de moros y cristianos en Canta, ahora queda pendiente resolver qué condiciones existieron para que se introdujeran estas fiestas en dicha zona. Por la amplia difusión de esta fiesta, ¿respondería solo a la cultura festiva o había un programa determinado en su difusión? Estos son los puntos que abordaremos en nuestro siguiente capítulo.



IV

La fiesta de moros y cristianos y la evangelización de Canta

En el legajo III de la sección documental de Hechicerías e Idolatrías del Archivo Arzobispal de Lima⁹³ se puede leer una historia como la que sigue a continuación. El 8 de abril de 1656, el licenciado don Pedro de Quijano Benellos, cura de Canta y Pariamarca y visitador general de la idolatría, abrió proceso a Hernando Caruachin, un indio natural del pueblo de San Pedro de Quipán, acusado de idolatría y hechicería. El indio compareció ante el visitador y declaró con visibles signos de arrepentimiento la naturaleza de su oficio como ministro mayor o *huacapwillac*. Caruachin confesó que, por un lado de la capilla del Santo Cristo asomaba una lagunilla donde se hallaba en medio una piedra, a la cual denominaban *Guanca* y que los pobladores de Huamantanga adoraban. El indio declaró que trece años antes había logrado curar a una niña frente a esa piedra. Ella era la hija de una india viuda natural de Rauma, quien se había acercado al curandero porque la niña, de cinco años, tenía un mal del corazón. El ministro le indicó que llevara a la niña a aquel lugar muy temprano. Una vez allí, el indio, en actitud de recogimiento, se dirigió a la *Guanca* y le dijo: “Padre y dios mío, tú quitaste la salud a esta pobre; dadle vida y quitadle el achaque”. Completó el rito esparciendo hoja de coca y ofreció a la piedra la cría de una llama. Como la laguna estaba seca realizó la ofrenda a los pies de la piedra. Encendió el fuego con un poco de sebo y le pidió a la *Guanca* mediante una oración que, así como sus antepasados la habían adorado, él también la adoraba y que ofrecía este sacrificio tal como lo había aprendido de ellos.

Relatos como la confesión de Hernando Caruachin forman parte de las diversas causas llevadas por los extirpadores de idolatrías en las doctrinas de indios que se conservan en el Archivo Arzobispal de Lima. Estas declaraciones surgidas en un contexto estrictamente

⁹³ Los datos exactos de esta fuente son los siguientes: Legajo III, expediente IX, 1656. Huamantanga. Causa criminal de idolatría seguida contra Rodrigo Guzmán Rupaychagua, cacique de Huamantanga. 18 f., 1b. Visitador licenciado don Pedro de Quijano (Gutiérrez 1993: 111). Esta información es recogida del índice sobre los documentos de la serie “Visitas de Hechicerías e Idolatrías” del Archivo Arzobispal de Lima, documento preparado por Laura Gutiérrez Arbulú, directora de esta institución, y que se encuentra incluido en el volumen colectivo *Catolicismo y Extirpación de Idolatrías. Siglos XVI-XVII* (1993). Hemos empleado para la redacción de este fragmento la transcripción que se halla en el apéndice documental del libro de Dino León Fernández (2009).

legal, como fue la campaña contra las idolatrías durante el siglo XVII, permiten reconstruir el mundo cultural de estas nuevas sociedades indígenas, donde las prácticas y costumbres religiosas autóctonas sobrevivían clandestinamente o disimuladas en los ritos cristianos. Precisamente, los diversos trabajos que constituyen la bibliografía crítica sobre las fiestas de moros y cristianos en Canta sugieren como una posibilidad bastante sólida que esta fiesta pudo haberse introducido precisamente en este contexto y atribuyen la introducción de estas fiestas a la labor de los religiosos como parte de la evangelización (Cáceres 2018, Cajavilca 2014, Ráez 2019, Ramírez 2000). Sin embargo, creemos que aún no se han abordado suficientemente algunos aspectos que permitan reconstruir las condiciones que pudieron determinar el nexo entre la fiesta de moros y cristianos con la propia historia de la evangelización en esta región. ¿Qué experiencia o referencia sobre la evangelización existía detrás de la historia de Carlomagno y de otras piezas de moros y cristianos para que estas se introdujeran en las comunidades indígenas? ¿Es posible verificar esas huellas del mensaje evangelizador en el conjunto de textos de moros y cristianos que se siguen representando en América? ¿Qué ocurría en Canta que ameritara la introducción de estas fiestas? ¿Había algún programa detrás de esta elección y en específico para estas zonas? ¿Hasta qué punto los moros y cristianos servían como estrategias para esta evangelización o en qué momento propiamente de la evangelización se encontraban estas comunidades indígenas para que esta fiesta pudiera contribuir eficazmente en la naturaleza de esta empresa?

Estas preguntas nos resultan necesarias para vertebrar el argumento de este capítulo: la fiesta de moros y cristianos en Canta sirvió como una estrategia para la consolidación del proceso evangelizador en la región frente a los remanentes de idolatría que aún persistían en esta zona. En ese sentido, la difusión de estas fiestas en las diversas zonas de Canta que constituyeron doctrinas de indios en el periodo colonial se explicaría porque contribuía escénicamente a mostrar un argumento donde el enfrentamiento entre cristianos e infieles afirma el valor de la conversión como garantía de paz social, lo cual sería explicable también en una región que a finales del siglo XVII era vigilada a través de las diversas causas de hechicería e idolatría llevadas contra los indios⁹⁴.

⁹⁴ Es necesario también aclarar que la base documental de este capítulo parte del cotejo de las fuentes que están en el Archivo Arzobispal de Lima en la sección *Hechicerías e Idolatrías*; sin embargo, debido a las circunstancias de la pandemia, la revisión de este material ha resultado de difícil acceso durante la redacción de esta investigación. En ese sentido, hemos recurrido a transcripciones halladas en otras fuentes, como son los estudios de Kenneth Mills (1997), Nicholas Griffiths (1998) y, en especial, dos investigaciones que se han

4.1. La *Historia de Carlomagno* y la experiencia evangelizadora

Entre el *Carlomagno* que se representa en Quipán y la novela de Nicolás de Piamonte es posible encontrar un mismo sustrato: la conversión como eje del argumento y la conquista mediante la fe y las armas como el leitmotiv del discurso propagandístico de la Corona. Como hemos advertido en el segundo capítulo de nuestro trabajo, el ciclo de los doce pares de Francia se propagó en América gracias a la introducción temprana de la novela de caballerías *Historia de Carlomagno* traducida por Nicolás de Piamonte. En pueblos como Pampacocha, Quipán y San Pedro de Huarochín se emplea aún como fuente para sus respectivas fiestas de moros y cristianos, y se convierte en material teatral a partir de un esquema de motivos, cuya acción dramática presenta una visión celebratoria del triunfo de la Conquista mediante las armas y la fe. Este sustrato evangelizador de la *Historia de Carlomagno* es sumamente relevante, pues por sus antecedentes, el contexto de la novela de Piamonte estaba vinculado con una experiencia similar: la cristianización de los territorios reconquistados de Granada. Dicho trasfondo sin duda debió ser advertido también por los religiosos que emplearon el argumento de esta historia para que funcionara como una representación de moros y cristianos.

4.1.1. Convirtiendo a los sarracenos: la *Historia de Carlomagno* y el episodio evangelizador de Granada

Sobre el contexto cultural evangelizador de la novela de Piamonte, Ryan D. Giles propone en líneas generales que esta novela fue escrita hacia los pocos años de concluido el proceso de evangelización de los moriscos de Granada (2016: 124). Este proceso tuvo en su primera etapa una posición tolerante frente a las costumbres religiosas de los musulmanes⁹⁵, aunque luego esta comunidad decidiera pasar a la práctica clandestina de su

dedicado al fenómeno de las idolatrías en los corregimientos de Chancay y de Canta respectivamente: *Amancebados, hechiceros y rebeldes. Chancay, siglo XVII* de Ana Sánchez (1991) y *Evangelización y control social a la doctrina de Nuestra Señora de la Limpia, Purísima e Inmaculada Concepción de Canta. Siglos XVI y XVII* de Dino León Fernández (2009). Ambos textos presentan apéndices documentales que en estas circunstancias nos han resultado valiosos. Esperamos que las condiciones sean favorables en el futuro para poder completar la revisión de las fuentes; por el momento, nuestra argumentación parte de fuentes secundarias, pero creemos que es una información de carácter fiable para el propósito de esta investigación.

⁹⁵ En su bien documentado ensayo, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico* (2004), Louis Cardaillac examina que este proceso de asimilación de la religión cristiana en los territorios reconquistados generó no solo conflictos en la vida cotidiana, sino también una literatura polémica en donde los grupos enfrentados atacaban los dogmas religiosos del adversario.

culto para evitar de este modo una confrontación con el grupo dominante⁹⁶. En ese sentido, como parte de las políticas de evangelización, se consideró fortalecer las actividades de la Iglesia mediante la creación de catecismos, como el de fray Hernando de Talavera⁹⁷, y la instrucción en los colegios dirigidos a la población que se buscaba asimilar. En el caso preciso de esta primera etapa de la evangelización, que va de 1492 hasta 1499, años en que fray Hernando Talavera asumió el arzobispado, la Corona y el clero estuvieron preocupados por la instrucción religiosa de los moriscos y la consideraron como un trabajo a largo plazo en que era necesario mantener una posición flexible (Cardaillac 2004: 44). Sin embargo, al no observarse resultados favorables en el proceso de conversión de la población, se reformularon los métodos mediante una campaña más agresiva a cargo del franciscano y arzobispo de Toledo Francisco Jiménez de Cisneros, quien no estaba muy de acuerdo con los procedimientos de Talavera. Por ello, luego de finalizada la revuelta de las Alpujarras, en 1502, se ordenó una conversión forzosa de la población mudéjar de Granada (Velásquez de Castro 2005: 138). Además, la nueva política permitió una mayor intervención del Tribunal del Santo Oficio para reprimir la escalada de rechazo de los moros y la organización clandestina que habían desarrollado para mantenerse como una comunidad aún unida a su fe (Velásquez de Castro 2005: 138).

Estos dos momentos en la evangelización de Granada hallan sus respectivos espacios dentro de la novela de Piamonte, tal como afirma Giles. Según este medievalista, el ciclo de Carlomagno es recontextualizado en el argumento de la novela a partir de las políticas de conversión que lideraron los dos religiosos en Granada (2016: 128). Si examinamos el tema

⁹⁶ Tal como señalan Louis Cardaillac (2004) y María Velásquez de Castro (2005), los musulmanes, en contextos hostiles a su religión, recurrieron a una vieja doctrina conocida como *taqiyya*, que se puede traducir como “precaución” o “secreto”, y consiste, como señala su nombre, en abstenerse de practicar su religión y fingir que se adopta la dominante, aunque en el fondo se siguiera fiel la suya (Cardaillac 2004: 86).

⁹⁷ Primer arzobispo de Granada, pertenecía a la orden jerónima, fue quien diseñó una estrategia para evangelizar a la población musulmana siguiendo una línea pacífica. Según Miguel Ángel Ladero, el posible pasado controversial del religioso (provenir de una familia judeoconversa) determinó una posición que, si bien era ortodoxa, apelaba al diálogo y a la comprensión del grupo al que se pretendía adoctrinar: “Esto se reflejó de manera inmediata en su actitud hacia el Islam y los musulmanes, que tuvo ocasión de manifestarse en Granada a partir de 1492: acción misional y evangelizadora con respeto y aprecio a las personas incluyendo sus valores culturales en cuanto fueran compatibles con la fe cristiana” (2008: 254). Esta posición dialogante del arzobispo fue acompañada también de una serie de acciones que iban dirigidas a conseguir una mejor difusión del dogma a través de la predicación, por lo que consideró prioritario el conocimiento de la lengua árabe (Velásquez de Castro 2005: 137). Estas circunstancias como vemos se replicarán en los procedimientos misionales que emprenderán los evangelizadores en el Nuevo Mundo, tal como señala Ladero, donde es bastante clara la influencia de los métodos de fray Hernando Talavera en la labor de los misioneros Juan de Zumárraga o Vasco de Quiroga (Ladero 2008: 274).

de la conversión como un asunto central del argumento del segundo libro, prosigue Giles, se puede notar que las formas de negociarlo expresan sin duda los principales postulados de tolerancia del magisterio de Talavera o la política de conversión forzosa que aplicó Jiménez de Cisneros (2016: 128). En nuestra argumentación no abordaremos en detalle el conjunto de resonancias del proceso evangelizador que identifica Giles en la novela, sino que solo nos preocuparemos por el tratamiento de la conversión que se manifiesta en el desenlace de la familia real mora formada por el almirante Balán y sus hijos Fierabrás y Floripes, que, como mostraremos, se replica en las representaciones de moros y cristianos que actualmente se realizan en Canta.

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

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

Asimismo, en el capítulo XXI, Oliveros realiza una exposición sintética de la historia de la salvación⁹⁸. Según Giles, en este fragmento es más evidente que el discurso evangelizador confronta las ideas que mayoritariamente manejaba la población mudéjar acerca de la santidad de la Virgen María y sobre la divinidad de Cristo (2016: 131).

Es necesario observar que esta confrontación discursiva entre Oliveros y Fierabrás no contradice la dimensión afín al mensaje dialogante que propuso Talavera sobre la voluntariedad de la conversión⁹⁹. Así se busca convertir al infiel mediante un llamado a su corazón en el sentido cristiano y como parte del plan divino de la salvación: “¡Oh todopoderoso Dios, cuánto bien vendría a la cristiandad si este pagano se tornase cristiano! [...] ¡Oh Virgen, madre de Dios, suplica a tu bendito Hijo que inspire en el corazón deste pagano que dejados los ídolos venga a conocimiento de su Criador y siga la verdadera carrera de salvación!” (Libro II, cap. XXIV, 42). De igual manera, se representa a la divinidad como garante de la conversión del moro. Este tema sin duda era sensible para el contexto de Talavera, pues la comunidad musulmana en Granada aparentaba integrarse al cristianismo, pero en realidad vivía su fe en secreto y de manera clandestina como hemos señalado párrafos antes. Por ello mismo, el texto de Piamonte no es ajeno a la precariedad del mantenimiento de la conversión y el deseo de Oliveros manifiesta aquella preocupación: “¡Oh justo y misericordioso Dios, plégate de consolar a mi viejo padre, que hoy pierde un solo hijo que tenía, y guarda a tu convertido Fierabrás, y a este cuerpo da paciencia en su

⁹⁸ El fragmento completo es el siguiente:

—¡Oh glorioso Dios, principio, medio y fin de todas las cosas que sobre y debajo del firmamento están! El cual con tu propia mano formaste a nuestro primero padre Adán y por compañera le diste a Eva, sacada de su costilla, y en el Paraíso Terrenal lo colocaste y un solo fruto les vedaste, y de aquél, engañados del Diablo, hubieron de comer y por ello perdieron el Paraíso. E tú doliéndote de la perdición del mundo, abajaste acá entre nosotros y tomaste carne humana en el vientre virginal de la santísima Virgen María, y los tres reyes de luengas tierras te vinieron adorar e ofrecieron oro, encienso y mirra, y después el rey Herodes, pensando de te matar, hizo morir los muchos niños inocentes. E después predicaste en el mundo tus santas doctrinas y los invidiosos judíos te clavarón en la cruz, y estando en ella, Longinos con lanza abrió tu sancto costado y dél salió sangre y agua, y cayendo en los ojos del ciego Longinos, cobró la vista que tenía perdida, y creyó en ti y fue salvo. Y fue tu sancto cuerpo puesto en un monumento de piedra puesto, y al tercero día resuscitaste y sacaste los Sanctos Padres que en el Limbo estaban, y el día de tu gloriosa ascensión, a ojos de tus discípulos subiste a los cielos. Así, Señor, como firmemente creo todo esto sin parte alguna de incredulidad, te suplico me seas en ayuda y favor contra este infiel gigante, porque vencido por mí sea convertido a creer en ti y entre en la verdadera carrera de salvación. (Libro II, cap. XXI, 36-37)

⁹⁹ Esta postura, como señala Giles, era una consecuencia también de las políticas de la conversión expuestas en *Las siete partidas* de Alfonso X, donde se establece que la conversión de los moros debe proceder de manera pacífica y mediante el empleo de las palabras como instrumento (Giles 2016: 132).

vergonzosa muerte por que el ánima no pierda la gloria que a tus fieles prometiste!” (Libro II, cap. XXVI, 46)

Si la confianza en la persuasión mediante la palabra era el aspecto distintivo de la línea del arzobispo Talavera, la posición del cardenal Jiménez de Cisneros, ayudante y luego sucesor del religioso jerónimo, era más bien pragmática, en el sentido de que buscó acelerar la conversión de los moros, aunque eso consistiera en imponer una política de control mediante la intervención del Tribunal del Santo Oficio (Velásquez de Castro 2005: 138). Este aspecto es retratado en la novela a partir de la figura del almirante Balán. En ese sentido, el personaje del padre funciona como contraparte a la conversión de los hijos, quienes abrazan el cristianismo voluntariamente persuadidos por las virtudes de los caballeros cristianos (Fierabrás) o por el amor representado en el matrimonio (Floripes). La negación de Balán para recibir el bautismo plantea la tensa y beligerante situación de la flexibilidad en torno a la identidad de la comunidad musulmana que criticó Jiménez de Cisneros: “Emperador, ¿no manda eso la ley de Jesucristo tu dios, que a nadie hicieses fuerza en tal caso, que la verdadera creencia, del corazón ha de proceder? Por ende, no procures de me hacer consentir lo que no creo” (Libro II, cap. LVII, 107). Asimismo, las súplicas de Fierabrás dirigidas a su padre retóricamente resultan inútiles para convertir al moro, pero confirman sobre todo la garantía de la conversión del príncipe: “Suplícote, padre mío, que creas en Dios todopoderoso, que hizo el cielo y la tierra y te hizo a su semejanza, y en Jesucristo su Fijo, que murió en el árbol de la cruz porque nuestras ánimas no fuesen perdidas” (Libro II, cap. LVII, 108). Mediante esta estrategia la novela desplaza el discurso “doctrinal y evangelizador” que caracterizó a Oliveros hacia la figura de este nuevo converso; de manera que el personaje de Fierabrás se proyecta ahora como un ejemplo ficcional de los líderes musulmanes que colaboraron con la política establecida en la capitulación de Granada (Giles 2016: 142). En cambio, la figura del padre proyecta el peligro de la rebelión, por lo tanto su muerte es la cancelación de una generación que no tiene lugar dentro de la sociedad cristianizada.

Esta experiencia sobre la evangelización de los sarracenos permite pensar en una nueva dimensión sobre el interés que pudo despertar la novela de Piamonte en América como material narrativo. No solo fue importante en la cultura del conquistador porque

reproducía las fantasías vinculadas a las historias de frontera¹⁰⁰ contra el Islam, sino también porque su argumento fabulaba de manera instructiva el proyecto político de la empresa evangelizadora. No debemos olvidar que la conquista del Nuevo Mundo representaba una prolongación del espíritu de cruzada que caracterizó las campañas para expulsar a los musulmanes de España (Crespo 2010: 95).

Por otra parte, el discurso de la Conquista de América había incorporado la figura del emperador Carlomagno como un modelo sobre el cual descansaba la imagen de Carlos V para el imperio español. Al respecto, la célebre erudita Frances A. Yates (1985) sostiene en su ensayo sobre las imágenes del imperio en el Renacimiento que Carlos V se convirtió en el potencial señor del mundo, la cabeza de una monarquía universal (1985: 1) y, por lo tanto, se prolongaba a través de su figura real el papel transformador que representó Carlomagno para la Edad Media europea. Por ello, para Yates, durante el reinado de Carlos V hubo una intensa recuperación de un imaginario caballeresco donde el rey de la casa de Habsburgo era representado como un caballero - emperador de la cristiandad: “This is represented, in Charles’s case, by the carrying of the cross into the New World with the imperial banner and by his victories over the Turk” (1985: 24). El resultado de esta construcción era la evocación de una figura universal, un segundo Carlomagno, como señala Yates¹⁰¹.

¹⁰⁰ Al respecto, la investigadora Mercedes García Arenal observa que los conquistadores que participaron en las dos experiencias de conquista, Granada y Nueva España, procedían de territorios que habían sido durante dos siglos conocidas zonas de frontera: Extremadura y Andalucía (1992: 160). El mundo cultural de estos protagonistas determina, según García Arenal, que “el Otro exterior es medido, casi sistemáticamente al principio de la conquista, en los términos conocidos para el Otro interior (sobre todo el musulmán, pero también el judío)” (1992: 162). Por ello, la introducción de la fiesta de moros y cristianos y la aparición de múltiples imágenes de Santiago Matamoros en tierras americanas son una consecuencia de la equiparación de ambas experiencias.

¹⁰¹ Ampliando la información sobre las vías que permiten la asociación de la imagen de Carlomagno con Carlos V, Anthony Pagden (1998) afirma que este es el resultado de la construcción de un discurso sobre el imperio ibérico que tuvo como correlato el ejemplo del imperio romano. Así tempranamente los reyes cristianos de Castilla habían justificado sus intereses expansionistas en la Península a partir del reclamo de antiguos derechos sobre los territorios invadidos por los moros y emplearon un discurso de unidad expresado en la recuperación de la antigua provincia romana de Hispania. Este discurso sobre la naturaleza del imperio derivó posteriormente en la mitologización de la herencia de Eneas en la casa de Habsburgo a través de Carlomagno (1998:41). Asimismo, Aurelio Espinosa en *The Empire of the Cities* (2009) señala que ese paralelismo entre ambos monarcas estaba justificado por la serie de reformas que introdujo Carlos V para privilegiar las políticas de expansión del imperio castellano en Indias y la correspondiente creación de una burocracia estatal en Nueva España. Espinosa sobre todo destaca esta política expansionista como el elemento representativo del reinado de Carlos V y su necesidad por reproducir en la Nueva España las instituciones que regulaban el orden social en el continente:

In the sixteenth century, chroniclers described Charles’ imperial rule as the extension of Castilian institutions and people. Charles appointed chroniclers and cosmographers to sketch Spanish expansionism in the New World, in particular the discovery of new lands, the building of new towns

En ese sentido, se puede sostener que la difusión del ciclo carolingio en Indias no difería ni contravenía el discurso propagandístico del rey como protagonista de las visiones milenaristas del imperio español; más bien su difusión y el hecho de que luego Carlomagno y sus caballeros formaran parte de romances, bailes y dramatizaciones que han sobrevivido en el acervo popular americano se puede explicar como un correlato de dicho espíritu. Incluso, esta asociación entre Carlomagno y el rey de España se ha filtrado en algunas fiestas de moros y cristianos. Así en un texto de 1952 recuperado del baile de doce pares que se realiza en San Bernardino en Guatemala, Ítalo Morales señala que a Carlomagno lo identifican como rey de Castilla y a sus vasallos como españoles (1988: 12). Igualmente, en el documento publicado por José Durand y Ernesto Mejía Sánchez de un texto conservado de una dramatización de los doce pares de Francia en Niquinohomo, Nicaragua, se puede leer que el cristiano Tenebre se dirige a Carlomagno como “Magnífico Emperador, señor de los españoles” (1982: 299). Esta dimensión propagandística de la imagen del emperador y el potencial mensaje evangelizador de la historia de Carlomagno permiten pensar que solo fue cuestión de tiempo su paso a materia dramática en la fiesta de moros y cristianos.

4.1.2. Convirtiendo a los indígenas: huellas del mensaje evangelizador en las actuales fiestas del ciclo de los *doce pares de Francia*

Las lagunas documentales que existen sobre la introducción del ciclo de *Carlomagno* o *los doce pares de Francia* en América como una fiesta de moros y cristianos contrastan paradójicamente con su supervivencia en las comunidades rurales de América. Probablemente es la fiesta más difundida, a juicio de José Durand (1980), y es posible que en esta difusión contribuyera la circulación en tirajes populares de la traducción de Nicolás de Piamonte.

Sin embargo, la ausencia de documentos que certifiquen el pasado colonial de estas representaciones tampoco se convierte en excusa para considerar que el ciclo en América sea un fenómeno reciente o que se pueda atribuir exclusivamente a algún fenómeno reivindicatorio, de los muchos que surgieron a principios del siglo XX en torno a la revalorización del mundo indígena. Sostenemos esto porque si se contrasta la información

and the creation of appellate courts. In these formations, the principle of universal lordship underscored the ‘discovery’ of new lands and the acquisition of new jurisdictions that included the conquest of Mexico. (Espinosa 2009: 258)

de algunas fiestas que han merecido la atención de etnógrafos o folkloristas en México, Centroamérica, e incluso el Perú, el elemento subyacente en este palimpsesto es la evocación de un contexto ideológico que comulga con el interés evangelizador¹⁰². Podemos citar algunos casos en México que nos permiten ver que las actuales fiestas de los doce pares de Francia continúan reproduciendo este imaginario¹⁰³.

Por ejemplo, el etnógrafo mexicano Fernando Horcasitas asistió a una representación de *Carlomagno* en el año 1948 en una hacienda de Puebla. En dicha visita, él pudo acceder a uno de los “cuadernos” que contenía la historia de Roldán (1974: 82). Citamos aquí un fragmento que retrata efectivamente el tema asociado con la conversión que las fiestas de moros y cristianos no han dejado de reproducir a pesar de las múltiples refundiciones de los cuadernos¹⁰⁴:

Oh dios del cielo piadoso
padre santo de virtud
te suplicamos con goso
nos prestes vida y salud.
Has que la linda Floripes
doctrinada en elegancia
mediante el santo bautismo
entre al imperio de Francia. (1974: 83)

De igual manera en Santa Cruz de Aquiahuac, en Tlaxcala, también se representa la historia de los doce pares anualmente el 5 y 6 de febrero a propósito de la fiesta de la aparición de las cruces de Aquiahuac. Al respecto Jaime Lara señala que estas representaciones son deudoras de viejas prácticas festivas que surgieron con las

¹⁰² Este tema y su posible función es lo que permite suponer a especialistas como Fernando Horcasitas que la fiesta de moros y cristianos en América es una derivación del drama misionero (1974: 65).

¹⁰³ Escogemos esta zona porque fue el campo de introducción y experimentación de los primeros empeños evangelizadores que llevaron a cabo los franciscanos y luego otras órdenes. Además que por el largo y sostenido trabajo etnográfico que se ha realizado en México sobre las danzas indígenas se puede hallar mucha información para contrastar.

¹⁰⁴ El lenguaje del cuaderno revela que es un testimonio en donde las constantes refundiciones habían permitido que un préstamo de palabras contemporáneas también se incluyeran en la versificación: “En el momento, señor/dirijo mi telescopio”, “Oh noble conde Oliveros/es preciso que con valor/ des parte por el teléfono/al querido emperador” (1974: 82-83). Sin embargo, aún con estos préstamos, el tono religioso que alude sobre todo a la conversión no se pierde ni tampoco se modifica por alguna novedad temática.

procesiones, en donde se sigue representando la batalla entre el bien y el mal a partir del reemplazo de estas fuerzas: “Sometimes devils substituted for the Moors and angels for the Christians in a mock battle of the Last Days”(Lara 2008: 189).

No muy lejos de Tlaxcala, en el Estado de México, Alejandro Flores-Solís (2016) analizó comparativamente varias danzas indígenas de las localidades de Santa María del Monte, San Felipe del Progreso, Tenango del Valle, La Concepción Coatipac, Mexicaltzingo, cuyo eje temático son los doce pares de Francia. En la descripción de su estructura y características, Flores-Solís identifica como constante un sistema de creencias de clara procedencia evangelizadora que está expresada ahora en el catolicismo popular de estos pueblos y cuyo mejor ejemplo es la danza de los doce pares:

En ella se manifiesta un fuerte arraigo católico a partir del cual se generan las aproximaciones de los danzantes con la imagen venerada y adquiere la forma de ritual. Llegar al templo, orar, danzar en el interior, implica que la danza en sí sea la ofrenda, que el cuerpo-movimiento sea el medio directo para entrar en comunicación con la deidad. (2016:155)

Prueba de esta huella evangelizadora se puede aún encontrar en los cuadernos de estas comunidades donde el drama de Carlomagno sigue reproduciendo, según Flores-Solís, un doble juego entre convencimiento e imposición, donde “la intención es imponer valores, formas de vida, reconfigurar el sentido de ésta a través de la religión” (2016: 166). Tal intención la podemos interpretar en el cuaderno de la fiesta de Palmillas que Flores-Solís incluye como anexo de su investigación. En el episodio final, la pelea entre el moro Ferragús y el cristiano Roldán, se alterna el convencimiento y la imposición para resolver el conflicto de la dramatización:

Texto de <i>Carlomagno</i> de San Felipe del Progreso recuperado por Flores-Solís	Secuencia
FARRAGÚS: Tú eres cristiano y tienes, según parece, la ley de dios muy arraigada en tus entrañas y por ella	

<p>viniste a la batalla. Yo vine de Turquía a vengar la sangre de los nobles reyes y esforzados caballeros, que Carlomagno ha hecho morir en esta tierra. Por tanto, quiero que en nuestra batalla haya esa condición; que la ley del vencedor sea tenida por buena y aprobada, y la ley del vencido sea tenida por falsa.</p> <p>ROLDÁN: Me place la condición.^{[L] [SEP]}</p>	<p>Convencimiento: acuerdo de condiciones de la pelea – aprobación mutua</p>
<p>CRISTIANO: Farragús, estás herido de muerte. ¿Quieres bautizarte y así ser cristiano y salvar tu alma?</p> <p>FARRAGÚS: Por mis dioses Mahoma, Polín y Tabalgante, no quiero bautizarme.</p> <p><i>(Entonces los cristianos lo matan y se van. Vuelven los paganos, lo reconocen y cargándolo se lo llevan a Balán)</i> (Flores-Solís 2016: 305-06)</p>	<p>Imposición: rechazo del bautizo-muerte</p>

Al norte de México existe otro ciclo de danzas: danza de los fariseos y de los matachines, ambas son variantes derivadas de los moros y cristianos y parte del patrimonio cultural de la comunidad indígena tarahumara a juicio de Carlo Bonfiglioli. Para este investigador hay confluencias entre las realizaciones de estas dramatizaciones y las temporadas festivas del calendario católico que permiten crear en huellas de una acción evangelizadora,¹⁰⁵ como lo ve especialmente en el caso de la danza de los fariseos que se superponen sobre las celebraciones de Semana Santa. El resultado de esta confluencia se puede observar también en la organización de la danza, donde la oposición de los grupos que bailan se construye sobre la base de un bando creyentes contra otro de paganos o, en otras palabras, de bautizados contra gentiles (1996:255).

Por último, el sustrato religioso presente en el ciclo de los doce pares de Francia también puede encontrarse como base común en los dramas de la muerte del Inca,

¹⁰⁵ Bonfiglioli cree que estas fiestas al norte de México pudieron haber sido introducidas por los franciscanos, pero con seguridad su difusión en esta zona se debe a los jesuitas, quienes en especial difundieron la imaginaria religiosa vinculada con la celebración de la Semana Santa (1996: 255)

circunstancia que no puede ser un fenómeno reciente, sino probablemente de larga data. Al respecto, Pierre Duviols en su argumentación sobre el origen de las representaciones de *La muerte de Atahualpa* identifica préstamos provenientes de piezas religiosas, como fragmentos de posibles y desaparecidos autos religiosos¹⁰⁶, entremezclados con temas de los moros y cristianos. En su análisis de piezas escenificadas en algunos pueblos de Oruro y Tiahuanaco en Bolivia, Duviols sostiene que el ciclo de Atahualpa mantiene aún vestigios del “pensamiento católico evangelizador y edificante” (2000: 241); por lo que las refundiciones con partes de otros dramas es consecuencia de una temática subyacente de misma inspiración.

4.2. La evangelización de Canta y los procesos de extirpación de idolatrías

El propósito de esta sección no es realizar un recuento exhaustivo del proceso evangelizador en el corregimiento de Canta. Nuestro interés es más bien modesto y reducido al examen de algunas causas realizadas como parte de la extirpación de idolatrías en las doctrinas de indios de este corregimiento, en especial en las doctrinas que en la actualidad son los pueblos donde aún sobreviven las fiestas de moros y cristianos. Es necesario adelantar que la bibliografía dedicada al estudio de la extirpación de idolatrías¹⁰⁷

¹⁰⁶ Duviols comenta el fragmento de una pieza religiosa que se representaba en Kanata y Oruro cuyo tema era el “Cautivo”. El argumento de este drama era la salvación de un cristiano de ser víctima del diablo. A juicio de Duviols, la intervención de santos y de personajes alegóricos como la Pascua de Navidad en el desarrollo de la historia, permite creer que esta representación podría ser parte de un auto, de los que posiblemente se representaron en los siglos XVI y XVII (2000: 222).

¹⁰⁷ Si bien la bibliografía es extensa se puede considerar como una referencia básica las fuentes que mencionamos a continuación. Dentro de los estudios generales y panorámicos de este periodo se pueden destacar *La destrucción de las Religiones Andinas* (1977) de Pierre Duviols, *La Cruz y la Serpiente* (1998) de Nicholas Griffiths, *Idolatry and Its Enemies* (1997) de Kenneth Mills y *Del paganismo a la santidad* (2003) de Juan Carlos Estenssoro Fuchs. Sobre el estudio de procesos de represión y extirpación de idolatría en Cajatambo se incluye el extenso trabajo de Pierre Duviols, *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII* (1986); Juan Carlos García Cabrera, *Ofensas a Dios, pleitos e injurias: causas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglos XVII-XIX* (1994); y Kenneth Mills, *An evil lost to view? An investigation of post-evangelisation Andean religion in mid-colonial Peru* (1994). En el caso de Huarochirí se pueden consultar la investigación de Karen Spalding, *Huarochirí. An Andean Society Under Inca and Spanish Rule* (1984); Scarlett O’Phelan, *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia* (1988); y el trabajo de Antonio Acosta incluido en *Prácticas coloniales de la Iglesia en el Perú. Siglos XVI y XVII* (2014). Asimismo, la profundización en el estudio de la extirpación de idolatrías en estos corregimientos generó interés en los investigadores por examinar la situación en otras zonas que pertenecían a la arquidiócesis de Lima. La indagación en los archivos ha conducido a dos trabajos interesantes con apéndices documentales sobre los corregimientos de Chancay y Canta: la publicación de Ana Sánchez, *Amancebados, hechiceros y rebeldes (Chancay siglo XVII)* (1991) y el estudio de Dino León Fernández, *Evangelización y control social a la doctrina de Nuestra Señora de La Limpia, Purísima e Inmaculada Concepción de Canta. Siglos XVI y XVII* (2009). Por último, José Carlos de la Puente Luna en *Los curacas hechiceros de Jauja* (2007) presenta un capítulo iluminador para comprender las líneas de

ha abordado parcialmente la actividad de los doctrineros en Canta, en comparación con Cajatambo y Huarochirí, que han sido corregimientos ampliamente estudiados. Probablemente esto se explique porque desde Huarochirí surgió una renovada campaña de extirpación a principios del XVII, una vez que el doctrinero Francisco de Ávila denunciara la persistencia de los errores de la idolatría en los indios cristianizados y, de esta manera, quedara en evidencia el fracaso del primer momento de la evangelización. Como resultado de esta campaña, aparece un significativo testimonio textual: el *Manuscrito de Huarochirí*, documento surgido en el marco de las pesquisas del doctrinero para identificar la idolatría de los indios y escrito por un autor anónimo, probablemente un indio ladino al servicio de Ávila como propone Gerald Taylor¹⁰⁸. Gracias al *Manuscrito de Huarochirí*, los investigadores han tratado de reconstruir las huellas de la religiosidad prehispánica, la memoria oral de los indígenas de estas doctrinas y también las complejas circunstancias de una sociedad andina colonial en nacimiento. No menos importante es la responsabilidad que asumieron los jesuitas en Huarochirí luego de su llegada en 1570 (Alaperrine-Bouyer 2007: 140). La influencia de esta orden regular es vital para comprender los nuevos métodos empleados en la segunda etapa de la evangelización, además del papel que desempeñó en la educación de las elites indígenas y de los conflictos de poder suscitados precisamente por obtener más doctrinas a su cargo en el marco temporal del siglo XVII (Alaperrine-Bouyer 2007).

A diferencia de Huarochirí, las doctrinas de indios del corregimiento de Canta fueron entregadas a los frailes mercedarios.¹⁰⁹ Esta orden tuvo una considerable importancia y presencia en el siglo XVI; sin embargo, a finales del siglo XVII, ve reducida su influencia debido a los conflictos suscitados en sus dos principales provincias de la Orden, Lima y Cuzco, que entran en un proceso difícil y de contradicciones internas como señala Bernard

investigación abiertas por el estudio del fenómeno de la extirpación de idolatrías y sistematizar de algún modo los muchos trabajos que pueblan este vasto y prolijo campo de estudios.

¹⁰⁸ Al respecto, este investigador señala que el manuscrito indica la posible autoría de un indio llamado Thomas por una marca en el margen donde se lee “De la mano y pluma de Thomas”(1987:17). Otra hipótesis es que sea el hijo de un curaca, Cristóbal Choquecaxa, quien también aparece mencionado en el manuscrito. Esta hipótesis desestimada por Taylor es sostenida por John Rowe y recientemente por Alan Durston y José Carlos de la Puente Luna.

¹⁰⁹ Para el marco temporal del siglo XVI y XVII, el corregimiento de Canta incluía las siguientes doctrinas: Quivi, San Juan de Lampián (1599-1753), Santa Lucía de Pacaraos (1599-1753), San Buenaventura (1600-1768), Nuestra Señora de la Natividad de Huamantanga (1598-1753), Concepción de Pomacocha (1679-1762), Concepción de Marcapomacocha (1750-1775), Valle de Caujo o Pomacocha (1598) y Bombón (1598) (Aparicio 2001: 101).

Lavallé¹¹⁰ (1993). Diversos autores que han estudiado el fenómeno de los moros y cristianos en Canta, como Milena Cáceres, Luis Cajavilca, Bernardino Ramírez y Manuel Ráez, atribuyen a esta orden la introducción de la fiesta de los moros y cristianos como parte del proyecto evangelizador en esta región. Por ello, es conveniente examinar cuáles son las características que identificaron la misión evangelizadora de esta orden y en qué medida estaba identificada con los modelos que se emplearon para instruir a los indios y si es posible justificar un vínculo entre su misión y la fiesta de moros y cristianos.

4.2.1. Los mercedarios y la evangelización

Sobre la misión evangelizadora de la orden de la Merced, la información es un tanto imprecisa para trazar sus inicios y propósitos en la evangelización de América y sobre todo, como señala María del Carmen León Cazares (2015), son los propios historiadores de la Orden Mercedaria —una orden “castrense-redentora” vinculada en su tradición histórica al contexto de la Reconquista (León Cazares 1993: 40)—, quienes han intentado reconstruir la participación de sus hermanos en el Nuevo Mundo.¹¹¹

Desde las fuentes de la propia orden, se puede indicar en líneas generales que fue una de las primeras que llegó tempranamente durante la Conquista de América, junto con los franciscanos, dominicos y agustinos. Según Luis Vázquez, O. de M.,¹¹² el Orden de la Merced no era una orden mendicante. La razón de su inclusión dentro del proyecto de la Conquista se debió a que, desde la percepción de los funcionarios reales, los mercedarios habían destacado por su experiencia para tratar con otras comunidades, como los musulmanes del norte de África, con quienes negociaban “redenciones”, una forma para referirse al canje de cristianos cautivos (2006: 73). Según León Cazares, la disposición de los mercedarios para llevar a cabo negociaciones con los infieles sería un antecedente de su labor evangelizadora: “... se encuentran en las crónicas mercedarias frecuentes referencias a redentores, que además de llevar acabo las diligencias de los rescates, predicán entre los sarracenos, lo cual en ocasiones les mereció el martirio y el subsiguiente ascenso a los

¹¹⁰ Al respecto se puede consultar el capítulo “La crisis mercedaria en el Perú (1690-1703)” en *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los Andes* (1993).

¹¹¹ Aunque, como advierte la historiadora, en ocasiones estos autores tienden a una interpretación que subraya la participación de algunos miembros notables de su orden como precursores de la evangelización, que no coincide propiamente con los hechos y más bien se nutren de la tradición oral y hagiográfica de la propia orden (2015: 608).

altares¹¹²” (1991: 13). Identificados con “las redenciones”, su actividad en América no se alejó de dicho propósito, más bien continuó desde dos direcciones: la orden siguió recaudando limosnas para destinarlas a la liberación de cautivos y redirigió su misión de “liberación” en América para ser aplicada a los indígenas, quienes aún estaban capturados por el demonio (Vázquez 2006: 81).

En su estudio histórico *La Orden de la Merced en el Perú* (2001), Mons. Severo Aparicio, O. de M., destaca el papel de los mercedarios en la primera etapa de la evangelización del Perú —antes del Tercer Concilio Limense— y señala que como otras órdenes “las palabras *doctrinar, enseñar, evangelización, predicación y conversión* designan la amplia actividad apostólica realizada por los religiosos. De tal manera que el concepto de la salvación de las almas, fin último de toda acción misionera aparece como una realidad implícita y subyacente” (2001: 192). La actividad evangelizadora de los mercedarios en estos primeros años ha sido conocida gracias al *Memorial* que dirigió al rey Fray Diego de Porres y una *Instrucción* escrita por el mismo religioso destinada a los religiosos que se encargaban de las doctrinas de indios.

El memorial

Aunque es un documento sin fecha¹¹³, es posible que haya sido redactado en 1586, antes de su regreso al Perú junto con 20 mercedarios. El Vicario General de Santa Cruz se atribuía diversos logros durante su magisterio para la evangelización de los indios en diversas doctrinas de la arquidiócesis de Lima y en otras provincias donde fue destacado:

... por ser yo uno de los primeros que se ocuparon en las doctrinas que en las dichas partes huuo y entender la lengua general que es la que todos entienden y el primero que dio orden en como se hauian de doctrinar los indios.

Por orden del arzobispo don hieronimo de loaysa tuve a mi cargo tres

¹¹² Según Luis Vázquez, los mercedarios aceptaron también en poner en riesgo la propia vida en el cumplimiento de su misión en la Conquista de América y por difundir entre los indios la imagen de María de la Merced como “Madre del oprimido que libera” (Vázquez 2006: 81).

¹¹³ El memorial se halla en el Archivo General de Indias de Sevilla bajo el nombre de *Memorial de Fr. Diego de Porres, de la Orden de Nuestra Señora en el que expone los méritos y servicios de su ministerio en los reinos del Perú*. Se encuentra reproducido en el tercer volumen de *Los Mercedarios en el Perú en el siglo XVI* (1941) de P. Víctor M. Barriga de donde hemos extraído el fragmento citado.

años los repartimientos de los indios checras y atabillos en los cuales dichos repartimientos hize veinte yglessias por estar los indios divididos en muchos pueblos a los cuales puse en toda policia doctrinándoles y predicándoles donde baptize mas de seis mill almas y case muchos.

De alli fui promovido por orden del dicho arzobispo a la prouincia de los caxatambos donde residí otros dos años en el qual tiempo hize diez yglessias y con la ayuda de nuestro señor y mi doctrina baptize mas de dos mill animas y case más de quinientas y les puse en toda policia.

De aqui fui a la prouincia de chinchacocha que estaua rebelde y los apazigue y sossegue con harto trabajo y riesgo de mi persona y baptize mas de quatro mill animas en quatro años que alli estuve y hize diez yglessias y case mas de mill indios.

En la prouincia de jarama y bombon siendo visitador por el dicho arzobispo hize cinco yglessias y confesse y baptize mas de mill yndios y por entender su lengua puse orden y modo para enseñar la dicha doctrina cosa muy provechosa a la policia y christiandad de los dichos indios la qual se deve guardar en todas las tierras nuevas. (Barriga 1941: 195-96)

Si bien en esta narración se pueden notar elementos sobredimensionados — evidentemente es un recurso retórico empleado por fray Diego de Porres para obtener un prebenda del rey Felipe II a quien iba dirigido el *Memorial*—, no se puede desconfiar de la labor que realizaron los religiosos de la Orden Mercedaria en la segunda mitad del XVI: el bautizo masivo de indios y la creación de iglesias en muchas de las doctrinas de la Arquidiócesis de Lima donde se establecieron tempranamente. Un principal defensor de este papel evangelizador fue precisamente el cronista de la propia orden, fray Martín de Murúa, fraile mercedario que atribuye a sus hermanos de orden grandes méritos en la conversión de los indios en el reino del Perú¹¹⁴:

¹¹⁴ Al respecto, Annalyda Álvarez-Calderón señala que esta defensa de Murúa, que podría caer en lo falaz, se debía posiblemente a las críticas que recibían los frailes mercedarios y, por ello, era necesario construir una imagen de la Orden Mercedaria como la primera en llegar al Perú y ser la responsable de la masiva conversión de los indios en las doctrinas (2007: 173). En un reciente artículo, José Cárdenas Bunsen subraya la posición de Murúa frente a la situación de la Orden de la Merced a finales del siglo XVI:

...ubo religioso que en un solo dia bautico de diez mil arriba, y otros que con su predicacion fueron parte para que estas barbaras naciones de todo punto abominasen y hechasen de si sus idolos y ritos, que por instruccion del demonio adoraban... (Murúa 1590: fol. 8r).

Finalmente, para Pierre Duviols la información contenida en el *Memorial* manifiesta el papel de los mercedarios en el contexto de la extirpación (el cual será ampliado también en el texto de la *Instrucción*). El documento refiere en otras secciones la represión de las prácticas paganas y la destrucción de las *huacas*. Así, Fray Diego de Porres deja constancia por escrito de que se encargó él mismo de destruir guacas y adoratorios en Lima, Arequipa y Huamanga, además de reprimir el rito que los indios rendían a sus muertos (Duviols 1977: 109).

Instrucción para los sacerdotes que se ocuparen de la conversión de los indios del Perú

A este documento probablemente se refiere Fray Diego de Porres en su *Memorial* cuando se atribuye ser el primero que delineó el método para adoctrinar a los indígenas: “...ser yo uno de los primeros que se ocuparon en las doctrinas que en las dichas partes hubo y entender la lengua general que es la que todos entienden y *el primero que dio* orden en como se havian de doctrinar los indios” (Barriga 1941: 195, el subrayado es nuestro). Al respecto, Duviols señala que la principal inconsistencia de tal atribución se deriva de la redacción de la instrucción de fray Diego de Porres, el cual no puede ser anterior a la *Instrucción* de Gerónimo de Loayza de 1545 (1977: 108-109). A diferencia de Duviols, Juan Carlos Estenssoro recupera el valor de este texto y arroja luces interesantes sobre su

Cuzco y del Arzobispado de Lima explican la inclusión de ciertos episodios históricos y la elección de las fuentes históricas citadas con el fin potencial de proyectar los hechos históricos con un estatus favorable para la orden ante los ojos del lector. El perfil mismo de Martín de Murúa cubría el vacío de “frailes graves y letrados” que la orden buscaba llenar desde 1570. (2020: 133)

Estas críticas contra los mercedarios, hallan también eco en el texto de la *Nueva Corónica*. Guaman Poma hace patente y explícita su posición contraria a Murúa, tal como se puede ver en el lema del dibujo numerado 647, sección Padres, Fraile Merzedario Morúa: “Son tan brabos y justiciero y maltrata a los yndios y haze trauajar con un palo en este rreyno en las doctrinas, no ay rremedio” (Guaman Poma 2013: 613). Las críticas contra Murúa tienen el mismo tono que las realizadas contra otros religiosos que aprovecharon su situación de frailes regulares y de esa manera escaparon de las posibles sanciones por los abusos e infracciones durante su cargo (Cárdenas 2020: 180).

naturaleza. De acuerdo con este historiador, la *Instrucción* es la primera adaptación de las disposiciones del primer concilio, pero con una agenda distinta: el documento de fray Diego Porres realizaba un especial énfasis en la “dimensión política de la conversión” (2003: 77). Lo que advierte Estenssoro es que el mensaje de esta *Instrucción* buscaba fortalecer la autoridad del cacique: “Si la legitimidad del cacique no es nunca puesta en cuestión, la permanencia de los alcalde indígenas en sus puestos depende en cambio de su buena conducta y puede ser suspendida al menos abuso” (2003:79). A la par que se fortalecía el poder de las elites indígenas locales, el documento habilitaba las propias concepciones de este mercedario sobre la moral cristiana y las relaciones sociales, al punto de plantear métodos que el propio religioso había empleado en su magisterio (Estenssoro 2003: 80). Al respecto, nos parece sumamente llamativo el método que fray Diego de Porres emplea para diferenciar a los indios en una doctrina durante su visita:

...ago que se junten todos los del dicho pueblo chicos y grandes en la plaza de la iglesia, todos por su orden, en los asientos , que están señalados, por sus rayas, de manera, que cada yndio o yndia tiene su asiento señalado, y no hay más asientos en las rrayas de quantas ánimas ay en aquel pueblo [...] y los cristianos con sus mujeres, se asienten a la parte diestra y los infieles a la siniestra... (Citado en Estenssoro 2003: 80)

Para Estenssoro, el diseño espacial a manera de cuadrícula en la plaza al frente de la iglesia es una forma que emplea el fraile para estructurar “un espacio moralmente jerarquizado , cuyo modelo es el propio al catolicismo y lo proyecta sobre los miembros de la comunidad” (2003: 80). Esta disposición del espacio y su proyección moral y jerarquizada, según el historiador, se replica también en el programa religioso de las imágenes de las iglesias, de manera que el indio pudiera “reconocer su lugar virtual en esas representaciones” (2003: 80). ¿Es posible que esta misma disposición también se proyecte en la fiesta de moros y cristianos de Canta? Aunque en la actualidad estas fiestas hayan sufrido muchas modificaciones, lo que sí parece permanente es la disposición espacial de cuadrilátero donde cristianos y moros ocupan una posición reconocible para el espectador y que es antagónica. Sin embargo, es interesante notar que expresan también en el fondo una

convivio aceptada entre cristianos e infieles, que pudo haber sido un sentido inicialmente interpretado por los indígenas al ver estas representaciones. La dramatización facilita la conversión al emplear la iglesia como espacio de fin de fiesta donde solo pueden ingresar los cristianos, los conversos y se expulsa a los infieles que ya no tienen lugar dentro de esa nueva organización social (que dramáticamente se representa mediante la muerte del infiel). El fin de la fiesta con el bautizo de los moros iguala a esta sociedad, pero no necesariamente elimina las jerarquías, como se puede observar en la representación de Pampacocha, donde los participantes ingresan a la iglesia según su posición proyectada en la escenificación: cristianos primero y luego los infieles conversos. Se podría decir entonces que hay cierta familiaridad en la estructura espacial de la dramatización que coincide con una “gramática”, que advierte Estenssoro entre el programa religioso de las imágenes y la estrategia moralizadora del espacio que emplea el mercedario fray Diego de Porres en la segunda mitad del XVI.

Métodos misionales de los mercedarios y la fiesta de moros y cristianos

Si bien resulta difícil aseverar por la ausencia de información que dentro de los métodos misionales empleados por los mercedarios se contemplara el teatro —y, por extensión, las fiestas de moros y cristianos—, es posible plantear algunos indicios que abonan en la hipótesis de una difusión de estas representaciones por esta orden en la zona de Canta. Como hemos visto, la tradición castrense y religiosa de los mercedarios había estado vinculada con el mundo cultural de la Reconquista, y muchos de sus frailes habían sido antes soldados en servicio, condición que se prolongó también con su llegada a América al participar de la Conquista del Nuevo Mundo.¹¹⁵ Es un espíritu muy afín con una cultura

¹¹⁵ Los frailes mercedarios resultaron aliados idóneos de los conquistadores desde un inicio, porque la tradición de la orden estaba asociada con su inspiración castrense y religiosa. Según León Cazares, la historiografía mercedaria ha incidido mucho en el carácter militar de esta orden y su prolongación en el Nuevo Mundo como el complemento espiritual de la empresa de la Conquista:

Con una tradición enraizada en las órdenes militares de la España cristiana medieval en combate con los infieles, los mercedarios venidos de Castilla al Nuevo Mundo, sin un objetivo evangelizador predeterminado ni una organización misionera como la de los mendicantes, fuera de la disciplina conventual y lejos de la vigilancia de sus superiores, encontraron campo propicio para desempeñarse en el servicio de las huestes conquistadoras y bajo la protección de los adelantados. (2015: 617-18)

En ese sentido, empezaron a extenderse en los años próximos a 1535 durante la dirección del Padre Orenes y con la protección de Francisco Pizarro (Armas Medina 1953: 31). Posteriormente, conquistadores y

medieval asociada a las fiestas de moros y cristianos. En Canta, las fiestas que dramatizan el ciclo de los doce pares de Francia o las piezas refundidas del teatro aurisecular, como *Ave María del Rosario* y *El cerco de Roma*, son dramatizaciones que enaltecen la visión de la conquista y le atribuyen una dimensión religiosa enraizada con elementos de una cultura medieval de la cruzada, por ejemplo, la recuperación de las santas reliquias y la lucha contra los moros y turcos. Tales aspectos se pueden notar en la pieza que constantemente se representa en Huamantanga, *Ave María del Rosario*, donde a la conquista militar de Granada se le suma la recuperación de las reliquias sagradas. Por otra parte, los argumentos de estas fiestas coinciden en sus motivos con la inspiración de la tradición mercedaria: la liberación de los cautivos. Resulta que la prisión y el rescate de los cristianos son un motivo estructural significativo en el esquema dramático de las fiestas de moros y cristianos conservadas en esta zona de la serranía de Lima. En las actuales representaciones de *Carlomagno* en Quipán y Pampacocha, los actores que interpretan a Oliveros y los doce pares son capturados por los moros. Estos deben negociar su liberación mediante las embajadas y al ser esta infructuosa se resuelve el conflicto con el motivo de la guerra. En la representación de Huamantanga, *Ave María del Rosario*, el moro Tarfe captura un objeto simbólico asociado con la Virgen, el cual debe ser recuperado por los cristianos, para evitar su humillación (Cáceres 2001: 46). Si bien es cierto que estos aspectos señalados no dejan de ser fortuitas coincidencias, no se puede dejar de advertir que comparten cierta afinidad o espíritu con el imaginario cultural y religioso de los mercedarios.

La constante mención por parte de la Orden Mercedaria de ser los primeros en estas tierras que bautizaron miles de indios —y en ello cumplir con la misión de su orden: liberar a los indígenas de sus idolatrías— puede ser otro punto a tomar en cuenta. Es cierto que el bautismo se convirtió en la principal preocupación de los frailes desde los inicios de la evangelización en el Nuevo Mundo. El deseo de convertir a los muchos indios que habitaban

luego encomenderos enviaron a sus hijos a sus recién creadas escuelas, por lo que se vieron favorecidos con tierras y repartimientos de indios (Aparicio 2001: 194). Sin embargo, esta posición no le eximió de críticas. Como apunta Fernando de Armas Medina en su ensayo *Cristianización del Perú (1532-1600)*, la Orden Mercedaria fue enriqueciéndose en la primera mitad del XVI, debido a que gozaban de los mismos privilegios que los conquistadores al no ser una orden mendicante y se dedicaron progresivamente a la explotación de inmuebles. Esto determinó que “sus religiosos, dependientes durante muchos años del Provincial de Castilla, libres, sin la supervisión de una autoridad directa en los pueblos más apartados, no dieron el ejemplo debido, desviando su actividad hacia fines terrenos : sus propios intereses y granjerías” (1953: 33).

estas tierras derivó en el empleo de estrategias que habían funcionado en el Viejo Mundo. Por ejemplo, los franciscanos en Nueva España emplearon dentro de su programa el teatro como un recurso para la evangelización de los indígenas, al punto de incluir en las representaciones bautizos masivos. ¿Se podría atribuir a los religiosos mercedarios similares intenciones en estas doctrinas de Canta mediante la difusión de la fiesta de moros y cristianos? La ausencia de evidencias o información de archivo no permite responder tal pregunta. Parece que lo único consensual es admitir que los numerosos ejemplos de fiestas de moros y cristianos en América arrojan como huella común una inspiración evangelizadora y, por ello, se puede sugerir que su introducción se debe a una comunidad religiosa. Que los mercedarios se hayan establecido en gran parte de las doctrinas de indios de Canta los hace de alguna manera responsables y hemos tratado aquí de abogar por posibles razones para justificar tal relación.

Ahora bien, por las investigaciones de Milena Cáceres sabemos que los ejemplos más antiguos en Canta de dramatizaciones de moros y cristianos corresponden a las representaciones de Huamantanga, cuyos textos conservados son evidencias de constantes refundiciones de piezas del teatro aurisecular que sirvieron como fuente para las fiestas. Milena Cáceres al igual que Luis Cajavilca y Bernardino Ramírez coinciden en que el periodo de difusión de estas dramatizaciones en los pueblos canteños debió darse en la segunda mitad del XVII. ¿Qué circunstancias pudieron haber motivado la difusión de los moros y cristianos en estas doctrinas de indios? ¿Hubo algún programa detrás de estas dramatizaciones que justificara su inserción dentro de las festividades religiosas? Desde nuestra lectura, la respuesta puede hallarse en el activo proceso de extirpación de las idolatrías que se produjo en estas doctrinas precisamente a mitad del XVII. Por ello, nos centraremos en examinar las condiciones de la doctrina de Huamantanga —como un ejemplo significativo—, los informes que hubo tras la visita de los extirpadores y sus efectos a posteriori dentro del tejido social, donde podría integrarse la presencia y difusión de la fiesta de moros y cristianos.

4.2.2. La doctrina de Huamantanga y la extirpación de idolatrías

La doctrina de Nuestra Señora de la Natividad de Huamantanga (1598) perteneció inicialmente a la encomienda de Rodrigo Pizarro, siendo el repartimiento de Huamantanga

su cabecera de doctrina. El resto de pueblos que la constituían eran los anexos de San Juan Bautista de Sumbilca, San Cristóbal de Puruchuco, San Pedro de Marco, San Pedro de Huandaro, Quebrada de Macas, Parcialidad de Andui, Pueblo de Rauma, San Pedro de Quipán, Santa María Magdalena, San Martín de Arma, Parcialidad de Sigual, Quebrada de las Mercedes; y las haciendas de Paycabamba, Magdalena, Huaraví, Casablanca y Trapiche¹¹⁶ (Aparicio 2001: 101). En cuanto su historia eclesiástica, esta doctrina desde fines del XVI y durante todo el XVII se mantuvo bajo la responsabilidad de los padres mercedarios. En ese sentido, aparentemente no se había visto afectada por los cambios suscitados a partir de la Real Cédula de 1583, la cual había impuesto que las doctrinas de indios debían pasar al control de los clérigos seculares (Lavallé 1993: 70). De acuerdo con la información consignada por Mons. Aparicio (2001) y el historiador Dino Fernández (2009), se puede confeccionar una lista de los frailes principales que se hicieron cargo de esta doctrina: fray Gaspar del Arrollo (1618), fray Francisco Guerra (1619), fray Juan Bautista del Santísimo Sacramento (?), Francisco de Aponte (1620), fray Benito de Zanabria (1669), fray Jacinto de Esquivel (interino, 1669), fray Francisco Torrejón Velasco (interino, 1669), fray Juan Quintero (1671), fray Luis de Aguilar y Alarcón (1673), fray Joan Jiménez (1673), fray Jacinto de Esquivel (1676), fray Cristóbal de Espínola (1689-1691) y Fray Gabriel de Figueroa (1694-1700).

Muchos de estos frailes no estuvieron exentos del celo y el escrutinio de las visitas pastorales, que se encargaban de velar por el cumplimiento de las obligaciones del doctrinero. Dentro de sus deberes más comunes estaban el manejo de la lengua general de los indios, la administración de los sacramentos, el residir junto con la feligresía indígena y cuidar espiritualmente de sus fieles (Fernández 2009: 128-129). Ejemplo de ello es la visita del licenciado Juan Sarmiento de Vivero en 1658 a la doctrina de Huamantanga. En su pesquisa verificó —contando con las autoridades civiles y el pueblo como testigos— que el padre doctrinero, fray Pablo de Larios de la Orden de la Merced, se hallaba ausente sin el permiso del vicario y había dejado en su lugar a otro religioso de su misma orden llamado Manuel Ballón, quien hizo una misa en San Pedro de Quipán y dejó abandonada la otra doctrina, por lo que la iglesia de Huamantanga estaba sin sacerdote que pudiera administrar

¹¹⁶ Cabe recordar que todos ellos eran reductos de indios y en la actualidad gran parte de estos pueblos han continuado con la tradición de las fiestas de moros y cristianos: Marco, Quipán, Sumbilca, Rauma y los barrios de Anduy y Shihual en Huamantanga.

los sacramentos y prueba de ello fue que una india llamada Isabel había muerto sin recibir la confesión (Archivo Arzobispal de Huacho, leg. II: 2.9).

Igualmente otra de las situaciones que por su gravedad ameritaba la presencia del visitador se debía a las denuncias por la apropiación de los excedentes o abusos cometidos contra los indios. En 1666, el licenciado José Laureano de Mena Godoy, visitador general ordinario y contra las idolatrías, acudió a la doctrina de Huamantanga y abrió proceso a petición de los alcaldes principales de San Pedro de Quipán, Santa Magdalena de Marco y Santa Ana de Puruchuco contra los curas mercedarios fray Juan Campo y fray Bartolomé Sotomayor por el embargo de 30 cargas de papas como cobro de primicias (Archivo Arzobispal de Huacho, legajo II: 2.18). Estos temas muy sensibles dentro de la sociedad colonial andina han sido profundamente estudiados por Antonio Acosta a partir del caso del doctrinero Francisco de Ávila en Huarochiri¹¹⁷ y su relación con las elites indígenas locales. Desde el enfoque de Acosta, en las doctrinas de la arquidiócesis de Lima hacia principios del siglo XVII se estaban suscitando conflictos de poder debido a que el cacique como figura intermediaria ante la comunidad indígena había visto reducido este rol por el cura doctrinero. La respuesta del doctrinero Francisco de Ávila a las denuncias de los indios principales de Huarochiri fue empezar una cruzada personal para exponer públicamente los ídolos de los indios y deslegitimar la posición de sus acusadores presentándolos como idólatras (Acosta 1987). Se inició así un periodo muy activo en el proceso de extirpación de idolatrías en las doctrinas de la Arquidiócesis de Lima y que alcanzarían también con mayor frecuencia a las doctrinas de Canta hacia la segunda mitad del siglo XVII.

Una síntesis: el estado de la extirpación de idolatrías hasta la segunda mitad del siglo XVII

La extirpación de idolatrías fue un proceso eclesiástico que se desarrolló en el marco temporal de finales del siglo XVI, su mayor apogeo se dio en el transcurso del XVII y se extendió hasta principios del XVIII¹¹⁸ (Mills 1994a: 21). Este proceso consistió en la

¹¹⁷ El historiador sostiene que el cura de San Damián —artífice del reinicio del proceso de extirpación de idolatrías hacia 1608 y 1609— había sido denunciado por contravenir a través de sus actividades la normativa del Tercer Concilio Limense: provecharse de la mano de obra indígena, apropiarse de los excedentes y convivir con mujeres indias. El proceso abierto contra Ávila es llamativo, señala Acosta, porque los indios no aprovecharon el contexto de una visita pastoral para formular sus acusaciones, sino que prefirieron dirigirse a Lima a través de una comitiva formada por indios principales (1987: 571).

¹¹⁸ Según Enrique Urbano, la erradicación de las idolatrías siempre fue un tema de primer orden dentro de la labor de los religiosos desde los inicios de la evangelización, al punto que cartas, informes, documentos

realización de pesquisas, a la manera de un proceso inquisitorial, en las doctrinas de indios, mediante la figura de un visitador de idolatrías¹¹⁹, quien actuaba con poderes especiales para realizar confesiones y recibir las denuncias de los indios sobre ídolos y lugares de adoración (Mills 1994b: 88). Desde una mirada general, este proceso requirió una comprensión de los cultos indígenas, que “solo podía alcanzarse mediante un intento sistemático de investigar y documentar para el futuro el carácter y las creencias de un mundo en rápida desaparición...” (Elliott 2006: 121). Sin embargo, este aparente deseo pacífico y pedagógico para la instrucción de los indios no pocas veces se vio quebrantado hacia finales del siglo XVI por un creciente pesimismo de las autoridades religiosas sobre la conversión de los indígenas¹²⁰ (Gareis 2004, Elliott 2006). La discusión entre los propios

pastorales y los concilios refieren su preocupación por este tema (Urbano 1993: 8). Sin embargo, hacia finales del siglo XVI y principios del XVII hubo una significativa revitalización de este proceso que finalmente se extenderá hasta principios del siglo XVIII en las pequeñas doctrinas de indios repartidas en los Andes centrales del Perú. Desde diversos ángulos se trata de explicar esta renovada misión por extirpar los aún existentes cultos entre los indios. Como adelantamos, Antonio Acosta en su análisis evalúa las tensiones entre los doctrineros y los caciques y cómo la renovada extirpación de idolatrías se convierte en una estrategia para reducir el poder de los indios principales bajo el amparo de las acusaciones de idolatría. Para otros autores, empezó a extenderse un discurso demonológico novedoso que fue influyente para la actualización del proceso que buscaba asimilar la experiencia europea en América. Al respecto, Claudia Brosseder plantea que los religiosos estuvieron muy influenciados por libros recientes de demonología como el libro *Disquisitionum magicarum libri sex* de Martín Delrío y el *Directorium* de Aymerich, los cuales fueron muy populares en este contexto y llegaron a estar en gran parte de las bibliotecas de las órdenes religiosas en el Perú y en la biblioteca del doctrinero Ávila (2018: 123).

¹¹⁹ El visitador de idolatrías fue una figura institucionalizada por los obispos locales para el control de las poblaciones indígenas. Para la autoridad eclesial, los indios cristianizados no eran susceptibles de la jurisdicción del tribunal del Santo Oficio, a razón de que se les consideraba neófitos en su comprensión del cristianismo. Aquella condición redujo su responsabilidad y justificó un proceso diferente, pero igual de punitivo (Schwaller 2011: 86-87). Al respecto Macarena Cordero Fernández en *Institucionalizar y desarraigat* (2016) señala las similitudes existente entre las visitas realizadas en América y las que tenían lugar en la España rural: “...las visitas de extirpación de idolatrías fueron equiparables a las visitas de distritos que existían en la Inquisición Española en las zonas rurales. Estas consistían en la inspección que hacía el inquisidor en poblaciones alejadas de los centros urbanos una vez al año con el fin de recibir las denuncias de prácticas heterodoxas” (2016: 196). Sin embargo, como señala Duviols, es importante precisar que había diferencias esenciales entre los procesos inquisitoriales y los que surgieron con las visitas, que se caracterizaron por un rigor atenuado, porque las causas no eran secretas (se podía conocer a los acusadores) y los juzgados por cargos de idolatría estaban exceptuados de penas a muerte (1977: 276).

¹²⁰ Elliott identifica varios factores para comprender este pesimismo hacia finales del XVI. Por un lado, el ambicioso proyecto de los franciscanos que arribaron a Nueva España para convertir masivamente a los indios fue declinando con el transcurrir de los años: se dudaba de la capacidad de los indígenas para comprender la doctrina y abrazar una sincera conversión. Contribuyó en esa percepción que los indios de los nuevos territorios descubiertos fuesen más reacios a abandonar sus cultos: “En Perú, donde los pueblos andinos se iban a mostrar mal dispuestos e incorregibles a la hora de abandonar sus *huacas*, u objetos y lugares sagrados, el vicario general de Cuzco identificó en 1541 la idolatría como el mayor obstáculo para el establecimiento de la fe” (Elliott 2006: 120). Por otro lado, para agudizar más las contradicciones del proceso evangelizador surgieron cuestionamientos sobre si los indígenas podían ingresar al sacerdocio, producto de una reevaluación de la naturaleza del indio: “Mientras que Las Casas consideraba la mente del indio como una *tabula rasa*, sobre la que no sería difícil inscribir los principios y preceptos del cristianismo, otros lo veían cada vez más

religiosos sobre si el proceso evangelizador había resultado fructífero se alimentaba de la información recibida por los doctrineros que denunciaban las prácticas clandestinas de los indios para venerar a sus antiguas divinidades y disimularlas dentro de los propios ritos cristianos. Todo ello derivó en los siguientes años en una mayor represión con el propósito de acelerar la destrucción de los cultos locales y, de esta manera, abrir el camino a una verdadera conversión de los indígenas.

En el Perú, el radio geográfico de las actividades de los visitantes de idolatría se circunscribió a las doctrinas de indios que formaban parte de la Arquidiócesis de Lima. Durante la primera parte del siglo XVII, la Orden Jesuita asumió un rol determinante en los métodos empleados para la extirpación, al punto de que se convirtieron en “los ideólogos del discurso peruano sobre la hechicería en la Arquidiócesis de Lima, así como en sus misiones, hasta la segunda mitad del s. XVII” (Brosseder 2018: 23). En esta primera etapa, la Compañía de Jesús contó decididamente con el apoyo del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero¹²¹ (1609-1622). El interés de Lobo Guerrero por extirpar las idolatrías —consecuente también con su formación como inquisidor— fue el aliciente necesario para las pretensiones del cura doctrinero Francisco de Ávila, que por iniciativa propia había realizado sus visitas en las doctrinas de Huarochirí. Luego de la demostración y presentación de pruebas, Lobo Guerrero quedó convencido y nombró a Francisco de Ávila a principios de 1610 visitador de idolatrías, no sin antes realizar un auto de fe el 20 de diciembre de 1609 en la Plaza Mayor de Lima, donde se destruyeron en el fuego huacas e ídolos a vista de los indios (Cordero 2016: 123). De esta manera solemne, y empleando los métodos de la Inquisición, se enviaba un mensaje grave a la población indígena sobre la posición de la

como una criatura inconstante e intelectualmente débil, con una inclinación congénita al vicio” (Elliott 2006: 123).

¹²¹ Este prelado de origen andaluz fue un experimentado religioso que hizo carrera como inquisidor en los tribunales del Santo Oficio en Nueva España y luego con su designación como arzobispo en Nueva Granada instalaría un tribunal en Cartagena de Indias. En ese sentido, su labor estuvo entregada precisamente a la vigilancia de la labor pastoral de los clérigos y su preocupación por la situación de los indios convertidos, que no parecían muy dispuestos a renunciar a su idolatría. Para Lobo Guerrero, había que implementar medidas que pudieran desterrar los cultos y donde se involucrara en especial a los caciques para que dieran cuenta de los santuarios clandestinos de los indios (Cordero 2016: 111-113) Asimismo, como señala Iris Gareis, la confluencia del poder político virreinal, representado en el marqués de Montesclaros, fue favorable para el proyecto de Lobo Guerrero, en la medida que hubo una colaboración de ambos poderes para institucionalizar la extirpación de las idolatrías ya que había en juego intereses compartidos: “El arzobispo podía conservar así la jurisdicción sobre los indígenas en todas las preguntas tocantes a la fe, mientras que también el virrey lograba cierta influencia en la nueva institución” (1989: 60).

Iglesia en el consentimiento de la idolatría.¹²²

Durante el magisterio de los jesuitas, el carácter punitivo de estas visitas iba aunado con una intensa instrucción en las doctrinas. En ese sentido, según Mills, “the Extirpation represented the perfect blend of the pedagogical, judicial and penal measures needed to lead relapsed Christian Indians back into the fold” (1994b: 88). Este interés pedagógico e instructivo de los jesuitas impulsa también la fundación de los primeros colegios para hijos de la elite indígena en Lima y Cuzco, que a instancia del príncipe de Esquilache pasan a ser dirigidos por la Compañía: “El objetivo del colegio para los hijos de caciques era la educación de las futuras autoridades indígenas de modo de asegurar su obediencia y funcionamiento en el mecanismo administrativo de la Colonia” (Gareis 1989: 62). Caciques como Rodrigo Rupaychagua, hijo de un indio principal de Huamantanga, son educados en el colegio del Príncipe; sin embargo, como veremos en otro apartado, aquella condición diferenciada, no librará a estos hijos de caciques de que en el futuro pesaran sobre ellos acusaciones de hechicería (Alaperrine-Bouyer 2007: 219-222).

En la segunda mitad del siglo XVII, operan cambios importantes. Luego de un periodo donde había disminuido el número de visitas a las doctrinas —porque a juicio del arzobispo Hernando Arias de Ugarte estas causas “no producían fruto alguno” (Cordero 2016: 162)— se prosigue con más determinación la erradicación de los remanentes de la religión andina. Estas visitas atendían ahora a los propósitos de una renovada política emprendida por el arzobispo Pedro de Villagómez, quien había asumido funciones en 1641¹²³. Este prelado es el protagonista en este periodo de la historia de la extirpación de las idolatrías. Su magisterio se caracterizó por la renuencia de los jesuitas, que participaron intermitentemente. De esta manera, como señala Mills, el proceso de visita se redujo a su dimensión punitiva hasta su declive a principios del siglo XVIII (Mills 1994b: 90). A diferencia de los anteriores arzobispos, Villagómez en su *Carta pastoral de instrucción y exhortación*

¹²² Al respecto, Iris Gareis señala: “El punto culminante del auto de fe para los indígenas fue probablemente la incineración de representaciones de deidades, de los *mallquis* (los cuerpos de los antepasados), y de diferentes objetos de culto. Esta medida causó sin duda un impacto muy fuerte en la conciencia colectiva indígena, ya que además de destruir materialmente los objetos de culto, apuntaba a borrar las creencias autóctonas indígenas”. (Gareis 1989: 66-69)

¹²³ Sobre este arzobispo de origen leonés, Manuel Marzal en su libro *La transformación religiosa peruana* (1983) ofrece una buena síntesis sobre la polémica suscitada entre el arzobispo, el alcalde del crimen de la Audiencia de Lima Juan de Padilla, el fraile dominico Francisco de la Cruz y el Protector general de los naturales Diego de León Pinelo sobre los resultados de la evangelización (1983: 119).

*contra las idolatrías*¹²⁴ (1649) dirige su combate contra la idolatría por otros cauces, en especial, por admitir que la rudeza del indio no le permitía acceder a una verdadera conversión, es decir, asume que este tiene una natural predisposición para la idolatría y que los principales responsables de difundir el error eran los ministros del demonio, los hechiceros (Cordero 2016: 170). Para el margen de años comprendidos entre 1656 y 1659, se abren varias causas importantes en las doctrinas de Canta para procesar a los idólatras¹²⁵. En la doctrina de Huamantanga, precisamente en abril de 1656, se inicia un proceso contra Hernando Caruachin, indio acusado de hechicería. La información de esta visita conservada en el Archivo Arzobispal de Lima es sumamente interesante por la información que permite reconstruir, por un lado, la nueva política de Villagómez sobre las visitas y, por otro, el mundo religioso colonial andino. Ambas son condiciones determinantes para entender en qué medida el mensaje de las fiestas de moros y cristianos puede ser una respuesta derivada de este contexto.

Los hechiceros: el proceso contra el ministro mayor Hernando Caruachin¹²⁶

La declaración de Hernando Caruachin es parte de un proceso que nos permite identificar la situación de la comunidad de Huamantanga y sus anexos, como Quipán y Marco, en la segunda mitad del siglo XVII. Este documento es prolijo en detalles sobre la real preocupación que representaba la presencia activa de sacerdotes indígenas —o ministros de la idolatría como los denomina Joseph de Arriaga en su tratado *Extirpación de la idolatría del Piru* (1621)— y el mantenimiento del culto a huacas y mallquis en los pueblos

¹²⁴ A juicio de Duviols, la *Carta pastoral...* del arzobispo Villagómez es un manual ambicioso, que podría catalogarse como una síntesis de anteriores documentos publicados sobre la idolatría. Así, según este historiador, Villagómez transcribe algunas partes tomadas del texto de Joseph de Arriaga, *Extirpación de la idolatría del Pirú* (1621). *La Carta pastoral...* está dividida en tres partes: la primera es una justificación sobre la gravedad de la idolatría y la exhortación a no relajar la vigilancia; la segunda es una descripción, a manera de un inventario, de las idolatrías; y la tercera está destinada a los visitantes como una especie de manual de acción para las visitas (Duviols 1977: 201).

¹²⁵ Dino León Fernández provee una lista de las visitas realizadas en la doctrina de Canta en el marco temporal del siglo XVII. Así se puede enumerar a los visitantes Luis de Mora Aguilar (1616), Luis Sánchez (1634), Pedro de Quijano (1656), Juan Sarmiento de Vivero (1659-1664), Rodrigo de Molina (1669), Juan de Rojas Melo (1696) y Diego Badillos (1696). Hay evidentemente una mayor proporción de visitas en la segunda mitad del XVII.

¹²⁶ Según el catálogo actualizado del Archivo Arzobispal de Lima, esta declaración se encuentra dentro del Legajo III, Expediente 9, año 1656: “Causa criminal de idolatría seguida contra Rodrigo Guzmán Rupaychagua, cacique de Huamantanga”, 18 folios. Para efectos de la redacción de este apartado, los fragmentos citados provienen de la transcripción de Dino León Fernández, la cual está incluida como apéndice documental en su libro *Evangelización y control social a la doctrina de Canta* (2009), sección “documento 1”, pp. 235-252.

de indios. Destacaremos, en ese sentido, cómo a través de la figura del hechicero los visitantes ponían en cuestionamiento la sincera conversión de los indios de una doctrina y dicha condición alteraba el orden social y el poder de los caciques.

El declarante, Hernando Caruachin, expone en su confesión la naturaleza de su oficio como ministro mayor o hechicero, un oficio que había aprendido por herencia de sus antepasados: “su aguelo llamado Pedro Tiílla Capcha que tenía por oficio ser savio y por otro nombre Chacha. Y por otro Guaca Villa. Y Ynte Villac, cuyos oficios usa y ejerce este que declara”. La herencia de los “antepasados” era un asunto que había convencido al arzobispo Villagómez de que la lucha contra las idolatrías no se reducía a la labor pastoral de la visita: “Y bien se ve que el arrancar tantas y tan hondas raíces pide más diligencia que la de solamente el enseñar la doctrina...” (citado en Marzal 1983:140). Más bien, la estrategia de la visita debía ir dirigida a interrumpir la actividad de los mediadores que, por herencia, seguían “imitando” las prácticas de las religiones prehispánicas: “... y lo mucho que principalmente en este servicio tan pernicioso para las idolatrías y también en otros imitan a sus antepasados, y asimismo la diligencia que los ministros de las idolatrías ponen en su conservación, como interesados en ellas, y también en la disposición de sus pueblos...” (citado en Marzal 1983:139). Para Villagómez estaba claro que la persistencia de la idolatría pasaba por el rol protagónico que los hechiceros tenían en las doctrinas de indios. Por ello, las preguntas del visitador Pedro de Quijano apuntan a obtener información y detalles sobre los métodos del sacerdote indígena. Según Mills, este interrogatorio estaba en clara correspondencia con el interés de la visita por retratar a estos ministros como servidores y cautivos del demonio: “The Indian spiritual elite were portrayed as servants of the Christians' Devil (who either inspired or directed their "idolatry") or else as evil charlatans who exploited the credulity of the masses for their own prestige and profit” (Mills 1994b: 94).

Gran parte de la información de Caruachin sobre su oficio como hechicero permite tener una idea sobre las prácticas religiosas andinas realizadas por estos sacerdotes y las circunstancias de sus intervenciones: por la salud de algún indio enfermo, para evitar que algún familiar abandone la casa o que pueda salir libre de la cárcel como fue el caso de Juan Chumbis, preso por haber matado a un español. En su declaración, Caruachin relata que la madre de este indio de Huamantanga acude a él para solicitarle ayuda. El hechicero solo

requiere los cabellos del indio, que la madre le proporciona. Él añade a estos cabellos unos polvos blancos llamados *Poco* y otros amarillos llamados *Carguamuqui* junto con coca y reúne aquella mezcla en una concha de mar llamada *Caguacha*. Se dirige a una pampa lejos de Huamantanga llamada *Caraycancha* y en este paraje realiza un ritual volviendo la cara hacia el mar y en el momento de la puesta del atardecer para dirigirse a su padre creador el Sol y sopla esos polvos que entrega como ofrenda (AAL, leg. III, exp. 9).

El culto al Sol y a las huacas como divinidades tutelares se va a repetir en varios fragmentos de la declaración de Caruachin. Sin embargo, la comprensión de los extirpadores de la segunda mitad del XVII arroja una lectura diferente de la de los primeros evangelizadores del XVI. Según Sabinne MacCormack, para el siglo XVII existe un conocimiento de las religiones andinas reconfigurado a partir de los tratados y sermones de Francisco de Ávila, Hernando de Avendaño y Joseph de Arriaga. De este modo, el panteón andino no es interpretado más en el sentido de Las Casas o de un Garcilaso, donde se trataba de comprender las religiones indígenas como prefiguraciones de cristianismo a partir de una interpretación del paganismo en el Antiguo Testamento. Más bien, lo que se impone en la mentalidad de estos religiosos es una casuística donde la religiosidad andina es vista como un persistente error de la idolatría de los indios y, apelando de igual modo a las lecturas del Antiguo Testamento, se podía equiparar, en palabras del arzobispo Villagómez, a las huacas de los indios como el ídolo Dagón de los filisteos¹²⁷ (2016: 365). Para MacCormack, esta demonización de la religión andina confirmaba el triunfo de la teología cristiana sobre la evidencia de que los indios habían vivido bajo un doble engaño: por un lado, el error en el que habían incurrido por adorar a las huacas que eran “engaños del diablo” y, por otro, la deslegitimación de un orden político, donde los incas proclamaban su parentesco con el sol y su cercanía con las huacas (2016: 365-66).

Por otro lado, es posible advertir en otra sección de la declaración de Caruachin la aparición del demonio, asunto sin duda central dentro de la pesquisa de Pedro de Quijano y que garantiza la responsabilidad de los cargos del hechicero, además de otorgarle legitimidad a la visita (y los métodos muchos de estos intimidatorios) en Huamantanga. El relato de este encuentro abunda en algunos elementos comunes que son posibles de ubicar

¹²⁷ Alusión que debe haber extraído el prelado Villagómez del propio texto de Arriaga: “Pero el común de los indios, como no se les han quitado hasta ahora sus huacas, ni conopas, ni estorbado sus fiestas, ni castigado sus abusos ni supersticiones, entienden que son compatibles sus mentiras con nuestra verdad, sus idolatrías con nuestra fe, Dagón con el Arca y Cristo con Belial.” (1999: 85).

también en otros textos coloniales, como es el caso del *Manuscrito de Huarochirí*. Aunque este es un documento de la primera mitad del XVII, la coincidencia revela la formación de un discurso andino y particular sobre el demonio que han estudiado con profundidad Kenneth Mills en *Idolatry and Its Enemies* (1997) y Andrew Redden en *Diabolism in Colonial Peru* (2008). Este primer tópico, para darle un nombre, es la aparición del demonio en forma de animales¹²⁸. Caruachin confiesa que el demonio se le había presentado varias veces. La primera en una gruta de San Pedro de Quipán en forma de perro¹²⁹, la segunda vez en el cerro Guancani como asno y luego “en diversas figuras unas veces con cuernos y otras en figura de león y otras de cóndor y otras de zorro”¹³⁰ (AAL, leg. III, exp.9). Otro tópico es el espacio onírico como lugar del demonio. Al igual que en el *Manuscrito de Huarochirí*, donde los sueños de Choquecaxa son infestados por el huaca Llocllayhuancupa que le obliga a rendirle culto, Caruachin relata un episodio donde el demonio convertido en asno lo transporta a la pileta de la iglesia de San Sebastián¹³¹ en Lima para que ingrese a todas las iglesias.¹³² El episodio se puede leer, según Nicholas Griffiths, como una clara intención del demonio por “forzar la entrada en la conciencia de Carhuachin de la lucha subconsciente que estaba teniendo lugar entre los dos sistemas religiosos en competencia” (1998: 172). Ahora bien, estas precisiones que ofrece el hechicero Caruachin —muy probablemente inconsistentes con el conocimiento de un indio de esta doctrina— correspondieran más bien a las interpretaciones que de estos casos realizaban los propios extirpadores, que manejaban un discurso divergente del de los propios indios. Al respecto Iris Gareis señala

¹²⁸ Como se puede cotejar en el capítulo 20 del *Manuscrito de Huarochirí*, luego del primer encuentro entre el demonio y el indio Cristóbal Choquecaxa, este último se dirige a la comunidad y les advierte: “Hermanos, padres, ese malvado Llocllayhuancupa, a quien hemos venerado [tanto], no es más que un demonio [en forma de] *lechusa*...” (Taylor 1987: 311, las cursivas son nuestras)

¹²⁹ El fragmento es el siguiente: “bio a la entrada de ella al demonio en figura de perro que es de blanco la lengua de fuera y asesando como cansado y que pasando este declarante adelante admirado de la vision del dicho perro a pocos bolvio el rostro azía el dicho perro y no lo bolvio aver y asustado este que declara comenzo a hacer muchos bomitos y a caerse en el suelo desmayado como muerto por lo qual juzgo que el dicho perro era el demonio” (AAL, Leg. III, exp. 9).

¹³⁰ Desde la perspectiva de Mills, estas diversas manifestaciones del demonio parecen combinar representaciones comunes para la tradición europea, como el león, junto con animales que eran más familiares para la tradición andina como el zorro y el cóndor (1997: 240).

¹³¹ Según el P. Antonio San Cristóbal, esta iglesia se creó a instancias del arzobispo Gerónimo de Loayza en 1554 y fue la primera parroquia de Lima separada de la Catedral (San Cristóbal 2011: 228).

¹³² El fragmento es el que sigue: “...como que estava soñando le dijo bente conmigo que te quiero llevar a Lima y que aviendose levantado no save como ni de que manera llevandolo por delante se allo este que declara en Lima junto a la pileta de la iglesia de San Sebastián y quedándose el asno a la puerta le hizo entrar dentro de la iglesia para lo qual se le abrieron las puertas de ella y desta manera lo llevo a todas las demás iglesias de la dicha ciudad cuyas puertas se le abrían y entravan dentro dellas que dándose el dicho asno a la puerta de ellas...” (AAL, Leg. III, exp. 9).

que por la información hallada en los procesos del Archivo Arzobispal se puede colegir que los extirpadores no muy pocas veces malinterpretaban o falsificaban dicha información de los testigos imponiendo de esta manera su propia lectura en base a un discurso inquisitorial europeo (1989: 65).

Los encuentros repetidos entre Caruachin y el demonio refuerzan el protagonismo de este hechicero como parte de una jerarquía establecida en el tratado de Arriaga sobre los diversos ministros de la idolatría. Caruachin en su declaración no admite dudas de que es la cabeza de esta pirámide, él es un *Huacapcvillac*, “que quiere decir el que habla con la huaca, es el mayor [de los ministros], y tiene cuidado de guardar la huaca y hablar con ella y responder al pueblo lo que él finge que le dice, aunque algunas veces les habla el demonio por la piedra” (Arriaga 1999: 41). Su posición no puede ser delegada de ninguna manera, por ello, el demonio acosa a su servidor convertido en un indio viejo y “azambado” que le reprende a golpes por desplazar sus responsabilidades a las hechiceras y le entrega los medios para seguir adorando a las huacas: “...le dio una sarta de chaquiras de color negro menudas y otras azules ensartadas en una trenza de cavello negros y al el tiempo se le dio las dichas quantas le manda que siempre que fuese adorar el sol ya las guacas las llevase consigo y ofreciese algunas dellas y para sanar los enfermos y hacer otros medicamentos y adivinar suzeços usas e tambien dellas como para qual quier encantamiento de brujería e hechicería” (AAL, leg. III, exp.9). Este posicionamiento de Carhuachin como ministro mayor y cabeza de una legión de servidores al demonio tiene consonancia con el discurso demonológico europeo que, según Jorge Cañizares-Esguerra, consideraba que “los aliados más poderosos del diablo en el Nuevo Mundo eran los chamanes masculinos”¹³³ (2008: 138). Además, este posicionamiento estaba incluido dentro de la propia interpretación de los visitantes como se puede derivar del tratado de Arriaga: “Todos estos oficios y ministerios son comunes a hombres y mujeres, aun el confesar, que también hay mujeres grandes confesores. Pero lo más común es los oficios ejecutallos hombres” (Arriaga 1999: 44). Esto no significa mucho menos que se atenuara la condena de las hechiceras. Como señala Gareis, la situación de muchas de ellas en los interrogatorios no estaría exenta de violencia (1989: 84). Así, en las visitas que realizó en Canta el extirpador Juan Sarmiento de

¹³³ Aunque es necesario precisar que la condición masculina del hechicero, para Cañizares-Esguerra pasaba también por un filtro que era el afeminamiento del colectivo indígena. A estos se los veía con la misma debilidad de las mujeres que eran poseídas por el demonio (2008: 138).

Vivero aplicó torturas a las indias, algunas de ellas ancianas, que para su suerte encajaban también dentro del tipo común que el discurso europeo contra la caza de brujas había institucionalizado.

Por último, el papel de los caciques es otro tema que está dentro de los asuntos abordados en la delación de Caruachin. Aquí sobre todo llama la atención la mención del cacique Rodrigo Rupaychagua. Este había sido educado en el colegio controlado por los jesuitas para hijos de caciques del Cercado de Lima¹³⁴ y era hijo de una familia de indios principales de Huamantanga, todos ellos caciques (Simón, su padre, y su abuelo Rodrigo). Sin embargo, la situación particular de estos hijos de la elite indígena educada por los religiosos, como es el caso de Rodrigo, no los había colocado en una posición que pudieran evitar las sospechas de idolatría. Al respecto, Andrew Redden señala que para los religiosos existía siempre el peligro de que los hijos de estos caciques no cultivaran lo aprendido en su formación y continuaran las prácticas idolátricas de sus antepasados¹³⁵. En ese sentido, surgió un conflicto entre los dos sistemas a los cuales pertenecían, pues por un lado como hijos más jóvenes, les correspondía a esa edad aprender las tradiciones religiosas de sus antepasados para el mantenimiento de sus prácticas y, por otro lado, como miembros de una nueva sociedad andina cristianizada debían colaborar con los religiosos en la destrucción de las huacas de su comunidad (Redden 2008: 129). La presencia de estos dos sistemas se había normalizado en las doctrinas de indios al punto que colocó muchas veces a los caciques en una posición donde oficiaban como ministros ante los indígenas, practicando las ceremonias y los ritos sancionados por los doctrineros, pero al mismo tiempo participaban en las celebraciones cristianas (Redden 2008: 130). Esta es probablemente la excusa que Pedro de Quijano utiliza para acusar a Rupaychagua de ser hechicero en su visita de 1656 y que consta en la declaración de Caruachin: “Y asimismo declara que ahora tres años poco más o menos le mingo a ese que declara don Rodrigo Coporpa y Chagua gobernador de este repartimiento de Guamantanga para que hiciese

¹³⁴ Monique Alaperrine-Bouyer señala que este indio aparece en la información del colegio en 1634 (2007: 219).

¹³⁵ Redden argumenta la posibilidad de estos miedos a partir de una *carta anua* de 1639-40 dirigida por un religioso jesuita a Roma para explicar los alcances de los colegios creados para los indígenas en Cuzco y Lima. En este documento, el religioso describe dos casos de jóvenes indígenas: uno colaboró con la destrucción de las huacas y otro más bien “returned to his pueblo and was approached by the minister to the communities’ huacas who informed him that as the son of the *curaca* it was his duty to learn the office so that, as the Jesuit author explained, he might be ordained priest of their idols”(2008:129).

rogando al mar que se llama mamacocha y a el sol que le diese buen suceso y le ayudasen en un pleito que tenía quando le quitaron el gobierno para que se le volviese y tener buen suceso en el pleito y que volviese con salud de Lima...” (AAL, leg. III, exp. 9). Sin embargo, el cacique de Huamantanga responde a las denuncias, como señala Alaperrine-Bouyer, empleando “los argumentos de un buen cristiano contra los actos despiadados del visitador” (2007: 220) y posteriormente declina a favor de su hijo Juan Guzmán Rupaychagua, a quien también se le acusará de los mismos cargos en 1696 en un litigio con Juan de Campos por el cacicazgo de Huamantanga (2007: 220).

A partir de la declaración de Hernando Caruachin ante Pedro Quijano se puede sacar en limpio la generalizada demonización de la religión andina: huacas, ídolos y *mallquis* eran evidencias de la actuación del demonio a través de estas formas en las doctrinas de indios en Canta. Las conclusiones de las visitas de los extirpadores de Villagómez no admitían dudas: los hechiceros eran los servidores, los caciques colaboraban con ellos y la población indígena continuaba en el error a pesar del adoctrinamiento: “The Devil and his apparently steady assumption of Andean religious forms helped both Archbishop Villagómez and his visitadores meet their constant need to justify the forceful response of extirpation and an increasing set of demands for cultural change on Andean peoples” (Mills 1997: 241). Por ello su labor punitiva fue muy drástica: los acusados no solo estaban expuestos a los azotes públicos; podían ser expulsados del pueblo o conducidos a Lima donde debían realizar labores o ser recluidos. Esto inevitablemente condujo a que los indios y sus sacerdotes vivieran de manera oculta sus costumbres, pero también puso en peligro el nuevo orden colonial andino representado a través de los caciques como mediadores del poder ante este sector, como se puede ver en el caso de Rupaychagua. La existencia de dos sistemas religiosos en conflicto representa, desde nuestro puntos de vista, una situación compleja que involucraba por una parte a los visitadores y doctrineros y por otra a caciques e indios. Al igual que los moros en Granada, muchos indios vivieron en la clandestinidad sus creencias, pero también hubo un sector que fue aceptando el nuevo sistema, porque de ello dependía su sobrevivencia como grupo social y su posición de poder en la administración colonial, como es el caso de los caciques. En ese sentido, la actividad de los extirpadores en la doctrina de Huamantanga generó posiblemente, en el transcurso de los años, las condiciones para que una representación como la fiesta de moros y cristianos respondiera a

los signos más comunes asociados a la mentalidad religiosa de los indígenas y, adoptada la fiesta por la nueva sociedad andina colonial, esta escenificación funcionara como una forma de negociación donde la exaltación del triunfo del cristianismo frente al paganismo era una prueba visible de su conversión como veremos en los siguientes apartados.

4.3. Consolidación de la evangelización mediante la fiesta de moros y cristianos

Es sumamente interesante notar que la información que arrojan los archivos sobre las causas contra idolatrías a mediados del XVII en los pueblos de Quipán y Huamantanga, coincide con las localidades de las que hemos recabado noticias de representaciones de moros y cristianos. Esta coincidencia es básicamente la huella de un proceso de aculturación festiva emprendida por la institución eclesiástica durante la colonia, que se intensificó en el siglo XVII con las campañas de extirpación idolátrica, tal como señala Manuel Ráez a propósito de las fiestas en las regiones de Canta y Huarochirí (2005: 79). Consideramos que en aquel contexto, la dramatización de los moros y cristianos pudo bien haberse reproducido en varias doctrinas para derrotar en el terreno de los signos a un sistema de creencias contra el cual literalmente los extirpadores combatían. Ese mismo espíritu de cruzada, como hemos visto, se había mostrado en la evangelización de los moros en Granada y en Nueva España vino a convertirse en materia teatral en las fiestas del Corpus en Tlaxcala.¹³⁶ Además, la actividad emprendida por Villagómez en las doctrinas que formaban parte de la arquidiócesis no estaba tan alejada —a juicio de Jorge Cañizares-Esguerra— de los “típicos tópicos de la cruzada”, donde los “visitadores eran soldados de Cristo” y la cruz “era la espada del caballero-visitador en su continua batalla épica para extirpar las idolatrías en el Perú” (2008: 154-155). Creemos que este ambiente colaboró en un paulatina instalación de estas dramatizaciones, las cuales sin duda eran afines a la misma conquista espiritual, y que a través de sus narrativas dramáticas, como *Carlomagno* en

¹³⁶ Como señala Alberto Ortiz, el tema del error de la idolatría se convirtió en un elemento presente en gran parte de las formas teatrales que surgieron en Nueva España, ya fueran piezas del teatro misionero, dramas escolares o representaciones como parte de fiestas (Ortiz 2013: 172). Un aspecto significativo de esta percepción de la idolatría es demonizar las imágenes de los ídolos prehispánicos: “Para este tipo de idiosincrasia, triunfar en la conversión de la fe del indígena significaba prevalecer sobre los planes del diablo [...] una estrategia primordial consistió en suplantar tácita e implícitamente a las deidades indígenas por el diablo, los demonios, o alguna de sus variantes” (Ortiz 2013: 172). De esta manera, a juicio de Ortiz, el objeto de la escenificación teatral era mostrar y aleccionar al mismo tiempo “la constante victoria de la religión implantada frente al panteón prehispánico” (Ortiz 2013: 172).

Quipán o *Ave María del Rosario* en Huamantanga, superponían su mensaje sobre los signos más comunes al sistema religioso de los pobladores indígenas en estas zonas.

4.3.1. La resignificación de las prácticas prehispánicas en la fiesta de moros y cristianos

Para explicar cómo la fiesta de moros y cristianos puede estar resignificando algunos elementos de la religiosidad indígena partiremos nuevamente de información que los propios extirpadores recabaron en sus visitas en la zona de Huamantanga y también tomaremos como referencia la actual religiosidad andina, cuyos ejemplos refieren a un imaginario asociado con este pasado religioso colonial. Asimismo para ordenar esta exposición subrayaremos objetos escénicos que aparecen en estas escenificaciones en la actualidad y que tienen todas las trazas de ser huellas precisamente de la resignificación que la fiesta ha realizado.

El árbol y los mallquis de Huamantanga

Este signo escénico se reproduce en las representaciones de moros y cristianos de Huamantanga, Pampacocha, Quipán y San Pedro de Huarochín. Su reproducción como un signo espacial siempre nos llamó la atención por ser un elemento asociado al moro y, también, por la posible relación de este objeto con el sistema religioso indígena. Sobre esto último, Rebeca Carrión Cachot en *La religión en el antiguo Perú* plantea que en las cerámicas prehispánicas de Chimú, Santa, Casma, Pativilca, Huaura y Ancón era muy común ver a una pareja colocada debajo de un árbol sagrado y lo mismo se puede decir del episodio de la leyenda de Coniraya y Cahuillaca en el *Manuscrito de Huarochirí* donde el árbol de lúcumo es el medio para la fertilización de la divinidad (2005: 28). Sin embargo, una justificación más sólida para la inclusión de este objeto escénico en las representaciones de moros y cristianos de Canta se desprende de la documentación de la visita del extirpador Juan Sarmiento de Vivero realizada a Huamantanga en 1664. Como relata Mills, el visitador estuvo en la parcialidad de Sigual¹³⁷, que era un asentamiento que se encontraba en un punto elevado de Huamantanga. Al llegar a este lugar halló una plazuela donde había un árbol viejo, pero generoso, del cual brotaban flores de colores. Los indios le confesaron que

¹³⁷ Mantenemos la escritura de este nombre según la denominación colonial. En otros textos figura como Shigual (Ramírez 2000) y Shihual (Cáceres 2001).

las raíces de ese árbol eran las raíces del pueblo. Acto seguido, el visitador mandó arrancar el árbol desde la raíz y luego halló los mallquis de los indios, los cuales se encargó de destruir en el fuego mediante un auto de fe. Finalmente, tres días después erigió una enorme cruz¹³⁸ y renombró el lugar como “Espíritu Santo” (Mills 1997: 273). ¿Podría evocar el árbol de la representación de Quipán al sistema religioso indígena? En las escenificaciones de *Carlomagno* hemos notado que durante la dramatización hay una especie de recorrido que se inicia escénicamente con el árbol donde se halla el moro y culmina con la iglesia que acoge al convertido. ¿Podieron los indígenas de aquel periodo identificar en ese recorrido una tránsito ritual de la idolatría del árbol hacia la Iglesia cristiana? Ciertamente no podríamos asegurarlo, pero creemos que objetos icónicos que resultaban familiares al mundo religioso indígena —no olvidemos la cruz que reemplazó al árbol cuyas raíces se habían extirpado en el ayllu de Sigual— podrían haber facilitado la comprensión del mensaje cristiano.

El agua, el bautizo y los moros y cristianos

El panteón de las divinidades indígenas era básicamente un sistema que dependía de los ciclos estacionales y agrícolas. Por ello, los puquios, las lagunas y los manantiales adquirían el estatus de divinidades para el hombre andino, ya que del agua dependían las cosechas y también su propia sobrevivencia. No en pocas ocasiones los objetos líticos que representaban a las huacas podían encontrarse en el medio de las lagunas, como declara en su confesión el hechicero Caruachin: “una lagunilla en medio de la qual le esta levantada una piedra llamada Guanca a la qual adoran los mas de a que este pueblo de Guamantanga” (AAL, leg. III, exp. 9). Asimismo, las lagunas no solo comportaban un significado como divinidades locales, para los indígenas de esta sociedad colonial también evocaban un pasado mítico vinculado al origen de sus antiguos reyes incas, quienes habían salido de las aguas para iniciar una dinastía de regentes, como se puede leer de los pasajes de los *Comentarios Reales* de Garcilaso.¹³⁹ Estas condiciones fueron advertidas por los misioneros

¹³⁸ Al respecto, Jorge Cañizares-Esguerra explica que “el empleo de cruces por parte de los católicos subraya un aspecto de la colonización a menudo ignorado, esto es, que la posesión territorial era en muchas ocasiones ante todo una incesante lucha contra los demonios” (2008: 154-155).

¹³⁹ En el capítulo XV del libro primero, el Inca relata el origen de los incas reyes del Perú: “Con esta orden y mandato puso Nuestro Padre el Sol estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca, que está ochenta leguas de aquí, y les dixo que fuessen por do quissiesen y, doquiera que parassen a comer o a dormir, procurassen hincar

y no resultó difícil en la experiencia evangelizadora incluir este elemento como parte de un programa que tenía por objeto resignificar las prácticas indígenas. Ejemplo de ello es el bautismo de Cristo, el cual se reprodujo en varias imágenes del periodo colonial andino y contribuyó en familiarizar el dogma cristiano al receptor indígena con su propia realidad local. Al respecto, Ananda Cohen argumenta en su interpretación del cuadro del *Bautismo de Cristo* de Diego Cusi Huaman que se halla en la iglesia de Urcos que la representación del agua dentro del cuadro podría estar proyectando para el receptor nativo una asociación con la propia geografía del lugar y la memoria histórica, al aludir mediante ese elemento a la propia laguna de Urcos:

Like the Jordan River, Lake Urcos marks a site of legend, religious power, and transformation. It was layered with meanings recalling the bookends of Inca history, from the empire's murky origins to its chaotic and contested capitulation. As the pacarina for the local community, the lake served as both a spatial and temporal marker for the emergence of human life and its descent in the afterlife (2014: 127).

Ejemplos como estos nos permiten pensar que dramatizaciones como los moros y cristianos tenían razón de ser en la medida que familiarizaba a los indígenas con un sistema de creencias que presentaba elementos comunes a su propia religión, tal como inicialmente lo advirtió María Angélica Ruiz sobre la fiesta de *Carlomagno* en Pampacocha: “La potencia del agua del bautismo [es] semejante a las aguas que conocen los pampacochanos y en busca de las cuales van en el mes de enero, cruzando la cordillera de la Viuda, para traerlas a sus cerros y puquios y garantizarse así la lluvia para todo el año” (1969-70: 228).

Las tradiciones orales locales y Carlomagno

Por otro lado, gran parte de este imaginario religioso colonial indígena aparece evocado en las tradiciones y las narraciones orales que se practican y circulan respectivamente en muchas comunidades y que constituyen su actual patrimonio local. Ciertamente han sobrevivido como formas que han sufrido progresivamente cambios en sus

en el suelo una barrilla de oro (...) donde aquella barra se les hundiese (...) allí quería el Sol Nuestro Padre que parassen y hiziessen su asiento y corte”(Garcilaso 1945: 41).

significados por la propia evolución temporal de las sociedades y por ser conservadas en el registro de la memoria oral. Como señala Ráez, a propósito de los cultos locales prehispánicos en las comunidades de Canta y Huarochirí, estos se mantuvieron “invisibles y secretos” y, con el transcurso del tiempo, se integraron sincréticamente en las festividades católicas. Incluso hoy han sobrevivido prácticas clandestinas, como los rituales a las huacas y a los manantiales, que recurren a un sistema de signos rituales en donde se incorporan “objetos, plegarias y acciones católicas” (Ráez 2005: 75). Podemos señalar aquí dos casos en particular: la dimensión mágico religiosa de la fiesta de *Carlomagno* en Pampacocha y una representación de Carlomagno integrada en un ritual religioso andino.

Según María Angélica Ruiz, en Pampacocha, la dramatización de *Carlomagno* había adquirido una dimensión mágico religiosa muy acorde con las creencias andinas. Esta antropóloga explica que la representación de *Carlomagno* en Pampacocha coincidía con el tiempo de siembra de la variedad de papas que sostienen a esta comunidad, aspecto que comporta una dimensión ritual para estas sociedades agrícolas. Asimismo, por la información que recogió de los propios pobladores, había un temor de no realizar la representación siguiendo ciertos esquemas temporales como espaciales: realizar la representación en dos días (14 y 15 de septiembre) y que el espacio sea la plaza de Pampacocha (1969-70: 224-225). Para nosotros, este miedo a que la dramatización no funcione o que ocurran cosas terribles arrastra evidentemente una coincidencia con los temores sobrenaturales despertados durante la sociedad colonial del olvido de las huacas y el sistema religioso local. Como se ejemplifica en la confesión de Caruachin en Huamantanga: el diablo le castiga a golpes por haberse olvidado de servirlo.

Asimismo, Ruiz advierte que durante la representación de Pampacocha había en la trama de *Carlomagno* eventos “mágicos” como el bálsamo de Fierabrás que podrían resultar familiares al espectador indígena (1969-70: 228). Creemos que esta idea, afirmada por Ruiz, se podría ampliar a partir de la dimensión religiosa que comportaba para el indígena las curaciones a través del poder de las huacas. En la declaración de Caruachin, el diablo le había entregado “una sarta de chaquiras de color negro menudas y otras azules ensartadas en una trenza de cabello” para que continuara sanando a los indígenas, como ocurrió cuando un indio de Quipán sospechó de haber enfermado por culpa de un puquio. Caruachin empleó estas piedras entregadas por el demonio, las hizo polvo y se dirigió al

puquio diciéndole: “... quien eres porque as enfermado a este pobre mozo quieres acaso quitarle la vida declarame mas yo te ruego que le des salud”. Los polvos de diversos colores y extraídos de las piedras eran muchas veces parte de los ritos que este sacerdote ofrecía a las huacas para operar mágicamente a los enfermos. Por ello, para la mentalidad indígena, bálsamos mágicos como el de Fierabrás remitían ciertamente a esa cultura idolátrica representada en escena por los moros. El rechazo del caballero cristiano Oliveros a ser curado a través de este bálsamo y más bien solo pedir el auxilio de la Virgen María era la contraparte a la acción de los ministros de la idolatría: para los cristianos lo maravilloso era el milagro y lo sancionable era la magia.

Por otra parte, las numerosas tradiciones orales sobre personajes divinos vinculados al agua revelan la importancia de este elemento dentro del imaginario de los pobladores de esta región de los Andes centrales, como se puede observar en las narraciones recogidas en varios pueblos que anteriormente fueron doctrinas de indios del corregimiento de Canta. San Agustín de Pariac es uno de ellos. Esta antigua reducción de indios ubicada en Atavillos bajo —y pueblo de donde procede originalmente la comunidad de Huayopampa— es próxima a los anexos de Rauma y Quipán. En la comunidad de San Agustín, el antropólogo Jorge Osterling realizó un trabajo de campo a finales de los años 70 y recopiló varias narraciones orales sobre las caposas, espíritus femeninos que habitan en los puquiales y cerca de las lagunas ubicadas en las alturas de los terrenos de la comunidad¹⁴⁰. Al igual que estas narraciones, para los pobladores de San Agustín de Pariac, el recuerdo de la fiesta de *Carlomagno* era parte de un mismo conjunto de historias donde el elemento religioso local era el vínculo común¹⁴¹. Sin embargo, un caso en donde la dramatización de *Carlomagno*

¹⁴⁰ Según las variantes de estas narraciones, las caposas aparecen elegantemente vestidas y su función es seducir y engañar a los hombres que se hallen solos por estos lugares solitarios (1980: 200).

¹⁴¹ Incluimos un fragmento significativo de esta narración recopilada por Osterling:

Ese día todos los agustinos estaban en la representación de Carlo Magno. Todos salían bien elegantes a la calle, portando joyas de pura plata. La representación la hacían los jóvenes. El pueblo imponía a los jóvenes de 18 años la obligación de salir para hacer esa representación. La representación se componía de varios personajes, serían como veinte. Todos los años era igual: la floripes y las pallas. Las pallas bien elegantes con una vestidura que era todo con joyas adornadas con pura plata, plata blanca. La floripes era pura plata, la corona, todo. Los moros también se vestían elegantes. Todos, las bestias, todito era pura plata, todos estaban bien elegantes. Todos querían ser más que los otros durante la presentación. (Osterling 1980: 222)

confluye con la celebración del agua es el que se presentaba en San Pedro de Huarochín durante la limpia de acequias, fiesta comunal asociada con el ciclo agrícola.

Un caso particular: la limpia de acequias y Carlomagno en el pueblo de San Pedro de Huarochín¹⁴²

Por los testimonios recopilados en las libretas de Alejandro Vivanco Guerra a mediados de los años sesenta, se sabe que la limpieza de los canales en los pueblos de Chancay incluía una rica cultura festiva caracterizada por la preparación de comidas copiosas, la libación de chicha y la celebración comunal con bailes y música¹⁴³. Resulta sumamente interesante que en el pueblo de San Pedro de Huarochín se acompañó esta faena comunal con la representación de *Carlomagno*¹⁴⁴. Al respecto, Juan Rivera Andía señala: “Un detalle curioso es la existencia, en otra de las comunidades, de una asociación entre la limpieza de canales y la representación de la historia del Emperador Carlomagno. Así como sucede en otras comunidades de la sierra de Lima y de otras regiones andinas, aparecen de repente Oliveros, Carlomagno, Balán y otros” (Vivanco 2012: 146). Este carácter inusual de la representación permite plantear las interrogantes: ¿por qué la representación de Carlomagno se integró en el rito de la limpieza de canales? ¿Existe algún vínculo común que permita la asociación entre el sentido de esta representación y el del rito? Sostengo que esta asociación se debe probablemente a que el ritual de la limpia de acequias es también una fenómeno en donde han confluído la religiosidad católica con el

¹⁴² En esta sección nos servimos en gran parte de los valiosos aportes de los antropólogos Juan Javier Rivera Andía y Giuliana Borea Labarthe. La profunda y laboriosa investigación etnográfica sobre los ritos agrícolas en el valle de Chancay que realiza Rivera Andía se complementa perfectamente con el análisis de la dimensión simbólica y el sustrato colonial andino de la limpia de acequias que realiza Borea Labarthe a partir de algunos ejemplos de las comunidades de Canta. Sobre la base de sus ideas hemos tratado de construir una posible respuesta a la pregunta que formulamos sobre la asociación entre la representación de Carlomagno y los ritos del agua.

¹⁴³ Según Rivera Andía, en la actualidad los ritos en torno al agua se han debilitado, al punto de que han perdido presencia en varias comunidades, además de haberse simplificado a una mínima expresión como es el almuerzo comunal y el acompañamiento musical (2002: 311).

¹⁴⁴ Vivanco Guerra anota lo siguiente a partir de la información que recibe de su informante:

El segundo día se realiza la limpia de acequia del mismo pueblo de Huarochín. A las ocho de la mañana, reunión general del pueblo en cabildo. Dividen la gente en dos grupos, igual que en el primer día. La mitad de la gente va hacia el sitio llamado Chura. El otro grupo hacia el lugar de las ruinas de Anshu. Ambos grupos se encuentran en el lugar llamado Yakuparín. La banda de músicos está también presente. En dicho general se realiza la ‘merienda’ general. El segundo día en el lugar de Yakuparín hacen la representación de la historia del emperador Carlomagno [...] Después de la representación de Carlomagno vuelven muy alegres al pueblo con banda de músicos (2012: 154).

sustrato del pensamiento mítico y religioso del mundo indígena. En ese contexto, la representación de Carlomagno interviene como un elemento más de la superposición de signos sobre el que se ha construido una nueva religiosidad en torno a elementos comunes.

Para explicar bien este planteamiento, debemos aclarar que la limpia de acequias¹⁴⁵ es una faena colectiva bastante extendida en el contexto andino y que tiene lugar al finalizar la temporada de lluvias. Esta actividad convoca con carácter de obligatoriedad a todos los miembros de una comunidad campesina e involucra la designación de cargos y responsabilidades para su realización. Según Juan Javier Rivera Andía, en los pueblos de los Andes centrales, la limpia de acequia o “champería”¹⁴⁶ es una festividad del agua que ha presentado cierta complejidad por la variedad de elementos rituales que articula simbólicamente y los puntos de contacto que pueden referir a una religiosidad indígena autóctona (2002: 311).

En particular, el sustrato religioso de este rito vinculado a la figura del agua ha sido estudiado por el antropólogo Juan Ossio en la comunidad campesina de Andamarca en Ayacucho. Según Ossio, la limpia de acequias parte de una metáfora sobre la fertilidad donde interviene la tierra como receptora y el agua como agente activo y elemento generador de vida que permite la fecundidad: “La parte activa en este proceso fertilizador fue asociada, ya desde José María Arguedas, con el Huamani o espíritu de las montañas y, posteriormente, Billie Jean Isbell y Ulpiano Quispe han coincidido con esta interpretación. Para estos autores, el elemento activo de este proceso, es el agua que generalmente es concebida, ya sea como la sangre o semen del Huamani” (1979: 85). Manuel Ráez agrega que si bien esta fiesta regional evoca los antiguos ritos prehispánicos asociados a la producción, no es un rito que se haya mantenido al margen de la religiosidad católica (2005: 79). Como otros casos presentes en el mundo andino, este es el resultado también de la confluencia de ambos sistemas religiosos. En ese sentido, la limpia de acequia integra

¹⁴⁵ Los antropólogos Alejandro Ortiz Rescaniere, Juan Ossio y Manuel Román en un volumen colectivo dedicado al folklore andino definen a este rito de la siguiente manera:

Esta ceremonia consiste principalmente en la elección de las autoridades de “agua”; en el “pago” o tributo a los dueños mágicos de las fuentes, bocatomas y canales; y en la limpieza y reparación de las construcciones hidráulicas. La “limpia de acequia” precede al año agrícola. Toda la sociedad, su división interna, su espíritu competitivo, su cosmovisión, se ve plasmada en estas fiestas. (1980: 84)

¹⁴⁶ Según el antropólogo Manuel Ráez, este término proviene del vocablo “champa”, americanismo que se emplea para referirse al pastizal, por ello, cuando los campesinos llaman champería a la limpia de acequias es porque deben retirar las champas que crecen en los canales y obstaculizan el paso del agua (2005: 57).

aspectos rituales donde las ofrendas, como maíz o grasa de llama, que se realiza a los manantiales van acompañadas de un ceremonial cristiano: “Estas consagraciones las hacen rociando el líquido o frotando los objetos diciendo ‘en el nombre del Padre’, luego repiten este procedimiento al lado izquierdo de lo actuado anteriormente y diciendo ‘en el nombre del Hijo’ y finalmente, a la derecha de la marca del Padre, se repite el gesto diciendo ‘y del Espíritu Santo’” (Ortiz, Ossio y Román 1979: 190). Asimismo, luego de la entrega de ofrendas, el ritual culmina con una celebración dirigida a un santo patrón y el despliegue de un aparato festivo: “Al regresar, los Mayordomos y sus respectivas comitivas son recibidos por todo el pueblo y, por los Danzantes de Tijeras y por todos aquellos personajes burlescos que actuarán en el pueblo, al día siguiente, celebrando la fiesta de San Isidro Labrador”. (Ortiz, Ossio y Román 1979: 94).

La culminación con farsas y danzas en esta festividad del agua resulta un elemento común en el aspecto celebratorio de este rito. Esto nos puede dar pistas de por qué en San Pedro de Huarochín se incluyó la representación de Carlomagno como parte de la actividad festiva. En su análisis sobre las danzas indígenas, Arturo Jiménez Borja le dedica un apartado a las que se realizan como parte estructural de los ritos del agua. Recoge en especial el caso de una limpia de acequias en la comunidad de Laraos en Huarochirí. La *champería* tiene lugar en la laguna de Ancha Cocha, de donde proceden las aguas de la acequia de Laraos. Al finalizar el rito se realiza la danza de la *Huallina*¹⁴⁷ (2009: 81). Sin embargo, lo que resulta interesante es que los pobladores acompañan la danza con cantos que reconstruyen las motivaciones del rito y su vinculación con las deidades del agua como se puede derivar de los fragmentos de canciones que recupera Jiménez Borja: “Manta mantay¹⁴⁸/ Mándame tus aguas puras”, “Agua dulce/ Agua limpia/ Eres mi madre” (2009: 81-82). En el fondo, esta danza dramatiza performativamente las expectativas del pueblo sobre las cosechas, pero también mantiene una comunicación con un imaginario religioso indígena que nos evoca un periodo colonial en donde estas divinidades proscritas sobrevivían adaptadas en la nueva configuración social. Precisamente, en el valle de Chancay y Canta, región que nos interesa en particular, los ejemplos recogidos por Juan Javier Rivera Andía y Giuliana Borea Labarthe sobre rituales de agua manifiestan un mayor contacto con este imaginario cultural vinculado

¹⁴⁷ Esta danza consiste en una coreografía donde los hombres y las mujeres bailan en dos círculos concéntricos y al interior un cantor dirige la danza con un bastón, mientras los músicos se colocan al exterior del círculo (2009: 81).

¹⁴⁸ Es el nombre del manantial que también provee de agua a Laraos (Jiménez Borja 2009: 80).

al periodo religioso colonial. Este sustrato nos permite pensar en posibles nexos que justificarían la asociación de Carlomagno en una limpia de acequias.

A partir de la información que proponen estos dos antropólogos nos resulta significativo que durante la celebración de este rito aparezcan personajes que serían remanentes y actualizaciones del imaginario de aquel periodo, que dicho sea de paso han quedado registrados en algunos textos coloniales. Se puede señalar, en ese sentido, a un personaje mediador conocido como el *parián*, o denominado también zorro¹⁴⁹, que cumple la función de representar “al espíritu de los manantiales y que, durante las faenas, divierte al resto de campesinos y los comunica con las potencias sobrenaturales a las que deben saludar” (Rivera Andía 2002: 311). Según Giuliana Borea Labarthe (2004), el parián está vinculado con una religiosidad indígena cuya referencia histórica se puede rastrear en los documentos coloniales del siglo XVII, como la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma¹⁵⁰, el *Manuscrito de Huarochirí* y el tratado *Extirpación de idolatrías* de Pablo Joseph de Arriaga. Esta antropóloga sostiene que el antecedente de este personaje del mundo agrícola andino era la figura de un hechicero conocido como Pariana, y que aparece en la clasificación que realiza Arriaga sobre los ministros de la idolatría como uno de menor rango (2004: 162-63). En el tratado del extirpador jesuita, los parianas ejercían su oficio luego de ser elegidos anualmente para cuidar los campos de cultivo durante dos meses. Se distinguen sobre todo por su forma de vestir: “Andan con unos pellejos de zorra en la cabeza, y bordones con unas borlas de lana en la mano” ([1621]1999: 44). Para Henrique Urbano, el empleo de las pieles de este animal permitía afirmar a Arriaga la naturaleza idolátrica de este personaje, cuya función estaba circunscrita a la protección de las cosechas, pero donde se escondía la figura del demonio (1999: LXXXIX). El pasado “idolátrico” del parián se puede

¹⁴⁹ Para Rivera Andía (2015) y Giuliana Borea Labarthe (2004), la comunidad asocia a los parianes con los zorros y en ocasiones ellos prefieren denominar a este personaje de esta manera. En las fiestas, los parianes aparecen disfrazados solo con un atado de paja que llevan en la espalda (Borea 2004: 154).

¹⁵⁰ Luego de la revisión de los dibujos de Guaman Poma, Borea Labarthe afirma que se puede rastrear la figura del parián a partir de su asociación con la figura de pachaca arariua: “En concreto, se era parián cuando se llevaba la piel de zorra y se realizaba la acción de ojear, luego se era cuidador: arariua pachaca. Así, el nombre de parián estaba directamente asociado a la acción y al simbolismo de su performance” (2004: 167). Asimismo, la etimología de su nombre alude al gorrión, que para Borea Labarthe es uno de los animales a quien este “ojeador de sementeras” debe ahuyentar. Por ello, concluye la investigadora, el parián encierra una doble simbolización, ya que por un lado representa al zorro por la referencia a su vestimenta y a los gorriones por la etimología de su nombre: “...la denominación y performance del parián hacen alusión a los dos grandes *ladrones* de los cultivos. a los que el mismo parián busca espantar: los zorros y sus afines, y los gorriones y otros pájaros similares” (2004: 170).

extender a otros personajes que participan también en el rito de la limpia de acequias. Es el caso de la Vieja. En el trabajo de campo que realiza Borea Labarthe en la comunidad de Cullhuay, en Canta, se puede extraer de la información que transmiten los campesinos que la Vieja es una mujer que según la tradición oral de la comunidad se transformó en piedra y por ello su presencia evoca la adoración a las huacas¹⁵¹ (2004: 155). Rescatamos en particular un pasaje del desarrollo de esta fiesta que permite vincular la figura protectora de este pueblo con un sustrato religioso donde confluye el catolicismo:

Una vez realizada la armada y los intercambios entre los parianos y la comunidad, la junta ritual hace su juramento en reemplazo, por un día, de las autoridades de la comunidad, y se da paso al bautizo. Quienes han asistido por primera vez al ritual deben bautizarse ya que, de otro modo, La Vieja los puede atrapar. Para ello, cada neófito escoge a su padrino o madrina, y el *cura*, en la bocatoma de la acequia, lo bendice en el nombre de Jesús y de La Vieja. Antes de empezar a bajar, cada participante besa la cruz de la comunidad y la de los parianos... (2004: 156-57)

En la cita se puede advertir la necesidad del bautismo para las personas que asisten por primera vez, pues de esta manera se evita el poder que la huaca ejerce sobre el espíritu del individuo¹⁵². Para lograr ese efecto protector, se emplea el bautismo como una forma performativa en donde van a confluír la religión cristiana y las deidades nativas: Cristo y la huaca. Como en cualquier oficio cristiano se requiere igualmente un cura y padrinos, la bocatoma de la acequia se convierte en el espacio sagrado y el agua aparece como el elemento purificador. Hasta este punto, la posibilidad de establecer relaciones entre la limpia de acequias, vestigios de figuras de idolatría y el bautismo crean un campo de signos donde el agua presenta una doble interpretación, como divinidad para la religiosidad

¹⁵¹ Los informantes de Borea Labarthe explican el origen del personaje de la Vieja: esta era una de las tres hermanas, otros proponen que eran tres viudas, que habitaron esta región de Canta. Cada una de las hermanas/viudas había tomado direcciones distintas: una se dirigió a la laguna de Chuchún, otra a Riguacocha y la última a Pumaquihuay. En otra versión una de las mujeres se va a Huamantanga (2004: 155-56).

¹⁵² Hemos advertido en otras ocasiones esta misma idea sobre el poder que ejercen las deidades naturales en el pensamiento popular andino, en especial por su capacidad de engañar al individuo para poder apoderarse de su ánima. Por ello, en la tradición oral uno puede hallar variedad de historias que relatan cómo un hombre puede ser burlado por cerros o lagunas y las formas para poder contrarrestar el influjo que poseen estos seres divinos de la naturaleza.

autóctona y como elemento transformador y purificador para el rito cristiano.

Como hemos planteado en anteriores capítulos, en la tradición popular es común la permanente contaminación entre fiestas, donde es posible que algunos elementos terminen fusionándose o reemplazando a otros; así lo examinamos sobre todo en el análisis de un objeto palimpséstico como es la fiesta de moros y cristianos. En el caso particular de San Pedro de Huarochín, vemos que dos fiestas de características distintas se vinculan. Una posible respuesta de la asociación de Carlomagno con la fiesta de la limpia de acequia podría deberse a la propia dimensión coreográfica que presenta esta dramatización. Como hemos visto, en la *champería* se puede identificar una estructura ritual que incluye un aparato festivo final. Sin embargo, en San Pedro de Huarochín también es posible afirmar que el mensaje de la dramatización de Carlomagno no se aparta de los signos que están en juego dentro de este rito, sabiendo que el agua articula dos sistemas religiosos que conviven en el rito de la limpia de acequias, tal como se ve en Cullhuay, donde incluso se realiza una ceremonia de bautismo. El agua es el vínculo entre ambas fiestas, pues funciona como elemento de purificación para los cultos locales prehispánicos que luego de un proceso sincrético con el control histórico que desempeñó el clero fue invisibilizado por la ritualidad católica (Ráez 2005: 79).

4.3.2. La representación simbólica de un nuevo orden social en el mundo andino

Como hemos visto, la destrucción de las religiones indígenas era el resultado de un trabajo sistemático de los comentaristas españoles para desacreditar y devaluar el sistema de pensamiento mítico del indígena encasillando su comprensión de las cosas bajo los términos de “idolatría” y “superstición” (Mills 1994b: 94). Frente a estas condiciones, la sociedad andina debía negociar también su supervivencia y la forma muchas veces era a través de signos que para la mentalidad de la época podrían servir como una forma de autorrepresentación según los nuevos códigos de poder. En aquel contexto colonial, creemos que la dramatización de los moros y cristianos pudo funcionar como una representación que abogaba por la construcción de una nueva cristiandad, la cual estaba también sostenida sobre una visión mestiza (Estenssoro 2003) y subalterna (Dean 2002) de la propia comunidad. Para explicar este punto, resulta oportuno entablar vasos comunicantes entre las dramatizaciones de moros y cristianos y otras formas de

representación que sirvieron estratégicamente para posicionar a los nuevos actores de esta sociedad andina colonial durante el siglo XVII.

La sociedad andina y su proyección en la fiesta: el ejemplo de los lienzos del Corpus

La sociedad colonial andina del siglo XVII buscó varias maneras de representarse desde programas pictóricos hasta escenificaciones. Ejemplo de lo primero son los lienzos compuestos en 1680 que grafican el desarrollo de la fiesta del Corpus Christi en el Cuzco. Como otros fenómenos culturales, los lienzos del Corpus se interpretaron hasta hace algunos años preferentemente como objetos donde era posible hallar alguna forma de resistencia indígena que fisuraba veladamente el orden hegemónico. Esta interpretación, como hemos visto a lo largo de esta investigación, ha sido predominante dentro la construcción de una “visión de los vencidos”, la cual ha tenido como mayor ejemplo las representaciones de la muerte del Inca. Sin embargo, esta lectura sobre los lienzos del Corpus ha sido puesta en evaluación por Carolyn Dean, para quien tales representaciones pictóricas manifiestan más bien un discurso heterogéneo: por un lado, la nobleza indígena busca posicionarse mediante una nueva identidad como súbdito colonial que busca ampliar su dominio también sobre otros “andinos” y, por otro lado, se representa a una sociedad en donde confluyen diversos grupos multiétnicos y donde sería más frecuente oír “las disonancias de la comunidad colonial andina”, en lugar de la “etnocéntrica homogenización colonialista” (2012: 16-17). En esa línea, Dean identifica en las celebraciones del Corpus a una sociedad indígena colonizada que “andinizó” la fiesta del Corpus. La fiesta era una expresión de una sociedad convertida al cristianismo, pero que no dejó de lado una cultura material y religiosa vinculada con una forma de ver el mundo anterior a la Conquista, así que lo más próximo para esta sociedad era inscribir en esta fiesta formas andinas (2012:16). En ese sentido, las fiestas del Corpus en Cuzco eran celebraciones que no pretendían reproducir la fiesta desde las coordenadas europeas —el triunfo sobre la herejía concebida desde la lógica contrarreformista—, sino más bien se convirtieron en espacios donde “los andinos siguieron sus propias agendas (individuales y corporativas) a través de la actuación” (2012: 60).

Dramatizaciones como los moros y cristianos no son distantes de ese espíritu. No olvidemos, como parece señalar la información recopilada en la metrópoli y luego en Nueva

España (Lara 2004), que estas dramatizaciones eran frecuentes y constantes como parte de la actividad parateatral presente en las fiestas del Corpus. Por eso mismo, creemos que, dichas fiestas instaladas en el mundo andino no pretendían ser representaciones que reprodujeran exclusivamente el sentido celebratorio de la conquista europea. Por la manera como fueron progresivamente adoptadas, se observa en ellas el trasfondo de una sociedad cuyos integrantes —parafraseando a Dean— estaban negociando su imagen pública (2012: 60). En ese sentido, es verosímil creer que los indígenas de las doctrinas de Canta ponían en juego otros significados que deseaban proyectar escénica y performativamente. Este ejercicio de representación apostaba a construir un mensaje asociado a la conversión en un contexto afectado por las sospechas de idolatría, que como hemos visto tuvo un carácter punitivo en la segunda mitad del XVII. El hecho mismo de que la fiesta fuera integrando progresivamente nuevos personajes como las pallas, apelaría a dicha andinización de la fiesta, incluso si asumimos que las representaciones de la muerte del Inca son apropiaciones de la fiesta de moros y cristianos.

Indios y cristianos en la fiesta de moros y cristianos

Juan Carlos Estenssoro en *Del paganismo a la santidad* señala que hacia finales del siglo XVII, la sociedad indígena retoma la figura de los incas luego de ser habilitada por las nuevas disposiciones que permitían legitimar una movilidad social. Las aspiraciones sociales de los caciques por ciertas cuotas de poder solo se podían justificar a través de un linaje emparentado con la nobleza incaica, para lo cual era necesario rescatar un conjunto de motivos incas que permitieran justamente “arrogarse la legitimidad de los antiguos monarcas del Tahuantinsuyo e instrumentalizarla para reclamar ante la corona los privilegios que esta ha prometido conceder...” (2003: 498). Un síntoma de este tránsito entre el mundo indígena postoledano y la articulación de una nueva configuración social se puede ver en la iconografía de los incas donde se representa una nueva versión de la *traslatio imperii* entre los reyes incas y los reyes españoles. Para Estenssoro esta puede ser la muestra de que la sociedad colonial estaba por fin construyéndose sobre un principio de mestizaje:

Mestizo no es solo un término descriptivo ni de mezcla racial, sino una

característica intrínseca que exige reformular la historia para garantizar una identidad conjunta y una paridad política: más que la hispanización del pasado prehispánico o la indigenización del español, se erige un pasado doble, común e irrenunciable por ninguna de las partes a comenzar por el rey (2003: 500)

La construcción de esta sociedad mestiza requería de formas o vehículos de expresión donde se materializara dicho proyecto, por ello creemos que estas dramatizaciones de Conquista que prosperaron en los Andes —donde incluimos a las fiestas de moros y cristianos y la representación de la muerte del Inca— ponían en juego las pretensiones de estos actores sociales indígenas. Ambas representaciones a pesar de dramatizar argumentos diferentes, son básicamente escenificaciones que coinciden en “glorificar” la Conquista y a Dios (Bruinaud 2012: 104-105). Nosotros agregaríamos algo más a esta afirmación y es que los indígenas se representan como protagonistas de su historia. En ese sentido, creemos que si la iconografía de los incas y la representación del inca habían sido recuperadas en la mentalidad indígena no podría limitarse a ser una visión nostálgica de un mundo perdido; probablemente —en ese sentido seguimos la idea de Estenssoro— permitía a estos nuevos grupos legitimar su posición dentro del tejido social. A través de estas representaciones la sociedad indígena se proyectaba estratégicamente como parte de una nueva configuración social. En este nuevo esquema, la representación del indígena no es la del vencido por los conquistadores, sino la de aquel que ha sido sometido por la fuerza milagrosa de las imágenes cristianas: la Virgen María y su aparición en el Suntur Huasi y el patrón Santiago que cabalga triunfante sobre los indios (Estenssoro 2003: 501). Por ello, la percepción de esta nueva comunidad en las dramatizaciones es la de un grupo subalterno (Dean 2002), pero protagonista al recaer en ellos la continuidad de los códigos de una sociedad cristianizada. Este fue precisamente el deseo de los franciscanos muchos años antes cuando se representó la *Conquista de Jerusalén* en la fiesta del corpus de Tlaxcala de 1539 en Nueva España. Como señala Jaime Lara, la introducción de una representación muy parecida a las representaciones de moros y cristianos no podía ser leída solo desde las coordenadas de la sumisión de los indígenas. Probablemente en su representación hubiera más del proyecto religioso de los franciscanos identificados con un pensamiento milenarista

en donde los indios fueran parte de esa última cruzada: “In te envisioned scenario, the Amerindians of New Spain, Peru, and the Caribbean would have a decisive role in regaining the holy places and in the final conversion of the Muslims” (2004: 180-81).

El efecto de las campañas de idolatría en Canta pudo bien condenar a la clandestinidad el sistema religioso indígena proscrito por los religiosos, pero también promovió la demostración de esa auténtica conversión como garantía de paz social, y las actuales fiestas de moros y cristianos podrían aún guardar la memoria de estas tensiones en el orden social indígena. Ejemplo de ello es que en la representación de *Ave María del Rosario* en Huamantanga, los moros muertos como Tarfe y el Rey Chico resucitan para recibir también el bautizo y formar parte del fin de fiesta (Cáceres 2001: 51). El cierre de esta dramatización nos conduce a pensar que para esta sociedad indígena la conversión redimía, permitía la cohesión social y también integraba a aquellos que —incluso viviendo en los errores de la idolatría— eran necesarios para construir una historia común.

Para cerrar este capítulo, digamos que la historia eclesiástica de la segunda mitad del siglo XVII nos permite identificar una conexión entre la fiesta de moros y cristianos y un contexto tan complejo como la extirpación de las idolatrías. A lo largo del capítulo, hemos intentado poner en relación varias dimensiones de esta fiesta con las órdenes religiosas, con el mundo del extirpador, con el sistema de creencias andino y finalmente con el proceso de construcción de una nueva sociedad indígena. De esta manera, podríamos concluir esta sección señalando que las fiestas de moros y cristianos apuntaron a consolidar el proceso de evangelización mediante diversas estrategias y también fueron formas de negociación en una sociedad indígena en permanente cambio y también vigilancia.

La difusión en algún momento del periodo colonial de las fiestas de moros y cristianos en las doctrinas de Canta contrasta en la actualidad con la vigencia de estas fiestas. En nuestra última visita, notamos que representaciones como *Carlomagno* habían perdido convocatoria entre los propios pobladores de Quipán. En otros pueblos donde fuimos a recabar noticias tampoco hallamos mayor información y la poca que obteníamos era sobre representaciones ya desaparecidas. Sin embargo, en otras comunidades, como Nepeña o Ayaviri, la fiesta pasa por un nuevo momento, revitalizada por la participación de grupos comunales organizados, pero se puede notar que ha sufrido intervenciones que la distancian de los ejemplos vistos en Huamantanga y Quipán. ¿Acaso estamos frente al fin de

un modelo de fiestas de moros y cristianos? ¿Frente a qué nuevas expresiones culturales estarían compitiendo? ¿Se ha ingresado en el terreno de la nostalgia por el pasado o estas fiestas continúan movilizando los intereses de una comunidad? Estas son algunas de las interrogantes que pretendemos responder en el epílogo de esta investigación.



Epílogo: el presente de la fiesta y nuevas aproximaciones

Aníbal Campos había terminado de recitar parte de la respuesta de Fierabrás cuando explotaron las bombardas que anunciaban el ingreso de los mayordomos y la banda de música. La representación se interrumpió abruptamente porque el séquito que acompañaba a los mayordomos ocupó el espacio de la plaza para bailar. Junto con los actores, me replugué al interior del local comunal donde estaban retocando a las niñas para interpretar a las pallas. Tuve la impresión de que los moros y cristianos habían sido vencidos momentáneamente al ser expulsados de aquel espacio escénico por otro tipo de celebración: el traspaso de la mayordomía a otros comuneros para el siguiente año. Este es un acto simbólico que se presenta dentro de las fiestas patronales para delegar la responsabilidad a otros miembros de la comunidad. Aníbal Campos me comentó que en sus “tiempos” no se producían interrupciones como la que experimentábamos y que era obligatorio representar completa la historia de *Carlomagno*. A aquella situación se le sumó otra que ocurrió durante mis primeras entrevistas a los comuneros, además de las lagunas comunes sobre la antigüedad de *Carlomagno*, me preguntaban con interés si también iba a estudiar la danza de *Los Abuelitos*. Varios de ellos me pusieron al corriente refiriendo que era una danza que estimaban mucho en Quipán y que no iba a ver otra similar en los demás pueblos: “Hay *Abuelitos* en Canta pero nosotros aquí la bailamos mejor, la nuestra es más bonita”, recuerdo que dijo una de las señoras que vestía a su hija como palla. A partir de esta información y de lo que iba observando en la realización de esta fiesta, pensé en otros aspectos que iban más allá de los textos y de la representación, pero que resultaban igual de valiosos para la configuración del significado de *Carlomagno*. Advertí que los significados de la dramatización no podían ser estables, a pesar de contar con un texto que los fijara, y que la fiesta misma estaba sujeta siempre a un cambio permanente marcado por sus propias circunstancias: antes los comuneros sentían un mayor compromiso con la realización completa de la representación, hoy la fiesta es desplazada por otros actos celebratorios y,

probablemente, mañana sea reemplazada por otras danzas que revisten mayor valor simbólico e identitario para esta comunidad.

Esta quinta y última parte plantea algunas líneas de investigación sobre la actualidad de este palimpsesto. Nuestro interés es abrir la discusión para investigaciones futuras sobre la fiesta de moros y cristianos como un fenómeno performativo que puede movilizar a través de su realización una memoria colectiva, pero también la tensiones con el presente. Si bien la representación de *Carlomagno* es una fiesta de origen colonial que identifica a varias de estas comunidades, consideramos que su valor no reside solo en ser una reproducción del pasado que se repite continuamente, sino que a través de su realización la comunidad ha inscrito su propia historia local de manera performativa y en ella se materializan también las dinámicas sociales que existen entre sus miembros. Por otro lado, también es cierto que hoy esta fiesta compite y va siendo desplazada del imaginario popular de los pobladores por otras manifestaciones culturales, como ocurre en el caso de Quipán con su danza de *Los Abuelitos*. Así es significativo que la comunidad lograra que esta última danza sea reconocida por las instituciones como un producto cultural que los identifique. Estos actos finalmente son gestos políticos que de alguna manera oficializan una memoria, ¿Qué nos está diciendo esto? ¿La fiesta de moros y cristianos es incapaz de movilizar estos significados? ¿Estamos frente al final de una tradición? ¿O detrás de estas danzas se movilizan pretensiones más actuales y significativas para los miembros de una comunidad, cuyo resultado sería el privilegio de una tradición popular en reemplazo de otra? Esta breve intervención no apunta a responder del todo estas interrogantes, sino que más bien propone abrir posibilidades para nuevas aproximaciones.

5.1. Las fiestas de moros y cristianos como un fenómeno performativo

A lo largo de estos capítulos hemos visto que la fiesta de moros y cristianos puede funcionar como un objeto palimpséptico compuesto por múltiples capas de sentido. Si raspáramos sobre su superficie podríamos ver las huellas de una constante sobrescritura. Nuestro análisis ha partido por reconstruir un objeto debajo de esos continuos borramientos. Sin embargo, no se puede afirmar que este acto de sobrescribir haya cesado ni que el sentido de la fiesta haya sido fijado permanentemente a través de los textos o de la representación. Más bien, lo que parece imponerse es la percepción de una naturaleza

dinámica de la fiesta de moros y cristianos que es capaz de admitir nuevas capas de sentido como también de nuevas agendas. Precisamente la canalización de nuevos significados se produce porque los agentes que participan en la fiesta encuentran sentido en el acto de repetir, en el acto del “hacer”, en otras palabras, en la realización de una “performance”. Por ello, creemos que una posible línea de investigación que se puede trazar para abordar otras dimensiones de la fiesta de moros y cristianos es la que surge de los estudios de la performance. Queremos advertir que la intención no es profundizar en todas las posibilidades que ofrece este amplio campo de investigación. Nuestro propósito nuevamente es modesto: solo seleccionaremos algunas nociones que nos resultan relevantes para la comprensión de la actualidad de la fiesta de moros y cristianos y que pueden aplicarse sin caer en las contradicciones a menudo teóricas que existen entre las diversas propuestas sobre la relación entre performance, realidad y cultura¹⁵³.

Diana Taylor plantea que performance es “una palabra abarcadora e indefinida, significa muchas cosas aparentemente contradictorias” (2012: 9). Su origen —como señala Schechner (2000, 2011), Taylor (2012, 2017) y Erika Fischer-Lichte (2017)— se le atribuye al filósofo del lenguaje J. L. Austin¹⁵⁴, quien propuso el concepto de “performativo” como “una categoría del lenguaje que realmente *hace* algo” (Schechner 2000: 13). Para comprender este *hacer*, según la propuesta de Austin, se debe reconocer que estos enunciados no solo transitan en el terreno del decir, sino que “realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Fischer-Lichte 2017: 48). Esta dimensión social que se expresa a través del lenguaje obliga a que un enunciado performativo tenga lugar dentro de “una comunidad y en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola”¹⁵⁵ (Fischer-Lichte 2017: 49). Posteriormente, con los

¹⁵³ Como señala Taylor, dentro del campo del estudio de la performance hay posiciones que plantean que a través de la performance se podría hallar el carácter más genuino de una cultura, así como otras que más bien proponen que la naturaleza de la performance es artificial y construida. No entraremos a esas disquisiciones teóricas, porque no es el caso de este apartado, y más bien admitiremos, siguiendo a Taylor, que los actos performativos son reales y verdaderos, y que a partir de ellos se puede tener acceso a un conocimiento sobre “las políticas de nuestras propias interpretaciones” (2017: 36).

¹⁵⁴ Según Erika Fischer-Lichte, Austin acuñó el término performativo de la derivación de *to perform* que significa “realizar” o “se realizan acciones” (Fischer-Lichte 2017:48). Desde el punto de vista del filósofo, encontraba esta palabra “más corta, menos fea, más manejable y porque su formación es más tradicional” (citado en Fischer-Lichte 2017:47).

¹⁵⁵ Por ejemplo, la declaración de un juez o un sacerdote en la celebración de un matrimonio es un enunciado que no solo dice sino que “realiza” en presencia y ante los demás que una pareja se considere un matrimonio.

estudios de Judith Butler, lo performativo permitió el ingreso de las acciones corporales, de esta manera, “los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante” (Fischer-Lichte 2017: 54). A partir de estas posibilidades surgidas del lenguaje y luego de las acciones físicas corporalizadas, el objeto de la performance puede hallarse en diversas actividades humanas que pueden ser el teatro, la danza, la música, el juego, el ritual y los deportes; se puede hallar performances también en la vida cotidiana, en las prácticas jurídicas y médicas; y en los entretenimientos populares como en los medios de comunicación (Schechner 2000: 12). Por eso mismo, se señala que “todo y cualquier cosa puede ser estudiado *como* performance” (Schechner 2000: 14). Este *como*, explica Diana Taylor, responde a la posibilidad de ver también a la performance como “una lente metodológica” que podría permitir el estudio de otros eventos que son “prácticas ensayadas y llevadas a cabo en la esfera pública”¹⁵⁶ (2017: 35).

¿Por qué nos importa el campo de la performance? Existen algunos presupuestos dentro de esta disciplina que pueden aplicarse para ensayos futuros que pueden explicar el funcionamiento de la fiesta de moros y cristianos en su entorno comunitario y que integra al mismo tiempo su dimensión textual y escénica. Esta dimensión social de las dramatizaciones de moros y cristianos en Canta es un tema bastante transitado desde los estudios de la antropóloga María Angélica Ruiz, quien se preocupó por identificar las dinámicas sociales presentes en estas representaciones a partir de un contexto de producción y de recepción de la fiesta. Posteriormente trabajos como los de Luis Cajavilca y Bernardino Ramírez sobre las fiestas de Huamantanga han abonado en la mirada antropológica de la fiesta, pero como un fenómeno artístico de la región que integra las identidades de estos pueblos. En ese sentido, varias de las conclusiones o lecturas propuestas desde el campo de la disciplina de la antropología podrían ser complementadas desde la mirada interdisciplinaria de la performance. Para ordenar esta exposición nos centraremos en dos aspectos. Primero examinaremos la fiesta de moros y cristianos de Canta como un fenómeno donde puede

Sin embargo, para que este acto contenga tal sentido es necesario el concurso de la comunidad que reconoce que para que estos enunciados configuren una realidad debe provenir de estos sujetos que son autorizados (Fischer-Lichte 2017: 49).

¹⁵⁶ En ese sentido, para Diana Taylor, la performance se convierte en una categoría epistemológica, pues permite acceder a un conocimiento que se transmite a través de la asociación de prácticas corporales junto con prácticas culturales (2017: 34).

hallarse una historiografía performativa, tal como lo expone Claire Sponsler (2004) sobre los rituales del Viejo Mundo que fueron importados al Nuevo Mundo. Luego abordaremos el tema de la memoria y la identidad que se canaliza a través de esta fiesta. Los estudios sobre la performance se han interesado por cómo los actos de repetición pueden transmitir memorias e identidades. En ese sentido, como señala Diana Taylor, “los performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor 2017: 34). Se podría en ese sentido examinar el texto y la escenificación como manifestaciones de esta memoria transferida que se actualiza en el momento de la performance.

5.2. Los rituales importados: la historia como performance en la fiesta de moros y cristianos

Cada año los pobladores de las comunidades de Huamantanga, Quipán y San Pedro de Huarochín se organizan para realizar su fiesta de moros y cristianos como parte de las celebraciones del santo patrono de su comunidad. Estas dramatizaciones escenifican episodios de la historia medieval del Viejo Mundo y emplean aún formas que eran propias de ese tiempo. Se podría decir, parafraseando a la medievalista Claire Sponsler, que son huellas de fenómenos performativos rituales que habían declinado en el Occidente medieval, pero que arribaron al interior de los barcos que llegaron al Nuevo Mundo (2004: 1). Muchos de estos “rituales importados” se continúan realizando en varias partes de América, pero en lugar de darnos luces sobre la cultura del donante, nos ofrece más bien las transformaciones sustanciales que realizaron los grupos que las asimilaron (Sponsler 2004). Son estas las razones que llevan a varios académicos interesados en los fenómenos festivos y performativos que llegaron con la Conquista a preguntarse desde diversos puntos de vista si la apropiación indígena fue el triunfo de la colonización o si más bien fue una forma simbólica como los grupos indígenas subvirtieron y resistieron a la cultura del conquistador. Al principio de nuestra exposición, planteábamos que nos inclinábamos sobre todo en mirar el fenómeno de la fiesta de moros y cristianos como un ejemplo de la “modalidad americana de lo hispánico”, en el sentido precisamente de que era una forma reinterpretada por las

comunidades americanas, no necesariamente indígenas¹⁵⁷, de estos fenómenos performativos importados como parte de la cultura festiva asociada a la evangelización.

Siguiendo algunas ideas de Manuel Marzal sobre el proceso de apropiación de las festividades católicas en el mundo andino, se podría decir que una situación similar se replica en el caso de la fiesta de moros y cristianos. Así se puede señalar que el examen de esta reinterpretación no puede ser tan exhaustivo al carecerse de información detallada que permita ver en toda su dimensión el proceso de adaptación. Sin embargo, es consensual dentro de las investigaciones realizadas en otras fiestas de moros y cristianos en América que las fiestas que actualmente se representan han sido reinterpretadas a tal punto que pueden aglutinar significados sociales, económicos, políticos y estéticos (1983: 277). Este punto es significativo pues nos estaría revelando que dramatizaciones como *Carlomagno*, *Ave María del Rosario* y *El Cerco de Roma* son percibidas por estos comuneros como episodios asociados al imaginario de su comunidad. De esta manera, la repetición escénica de *Carlomagno* no correspondería a una recreación de la historia medieval para que sea interpretada como tal, sino más bien es performativizar la historia local a través de un argumento medieval.

¹⁵⁷ Si bien nos hemos dedicado a ver la introducción de los moros y cristianos en Canta, se pueden hallar noticias de la representación en Lima hacia fines del siglo XIX en donde se encontraba ya en un momento de ocaso (Bataillon 1995: 196). La información proviene de dos fuentes: los comentarios realizados por Ricardo Palma a una acuarela de Pancho Fierro de 1830 y la relación de "Fiestas religiosas y profanas" de *Lima Antigua. Segunda serie* (1890). De acuerdo con el hispanista Marcel Bataillon, la información que consigna Ricardo Palma sobre la acuarela de Pancho Fierro es significativa en la medida que incluye algunos versos que formaban parte del reto entre cristianos y moros en las representaciones que se realizaban durante la fiesta de la Cruz en el mes de mayo. De aquí rescatamos en especial los versos finales que celebran la conversión de los moros y, por lo tanto, el fin de fiesta: "Ya somos cristianos,/ya somos amigos,/ya todos tenemos/la agua del bautismo" (Bataillon 1995: 195). Por otro lado, el impresor y bibliógrafo Carlos Prince registra sucintamente las representaciones de moros y cristianos en el segundo tomo de su recopilación de las costumbres limeñas. Si bien el impresor declara que los moros y cristianos están en proceso de declive, para Bataillon existe la constancia de que Prince inscribe estas fiestas como parte del pasado tradicional de la ciudad. Por otro lado, en la descripción del bibliógrafo se apunta básicamente el lugar de la representación, los actores y cómo era su desempeño escénico:

Los Moros y Cristianos eran una especie de representaciones escénicas ó teatrales, en menor escala, que tenían lugar en las plazas públicas.

Los principales actores eran los negros esclavos ó libertos, vestidos con grande suntuosidad, á espensas de sus amos ó patronos.

Antiguamente estuvo muy en voga esta clase de farsas, en la que los principales corifeos, sin olvidar los braceos, sin corregir sus voces gritonas ni olvidar sus estraños movimientos de cuerpos, hacían también con su lenguaje vulgar y estrafulario desaparecer, tanto la armonía del verso, como el castellano de la composición (Prince 1890: 20).

Marcas de este ritual importado se identifican desde la propia denominación de la dramatización. En Canta los pobladores no suelen referirse a su fiesta de moros y cristianos como una dramatización, por lo general denominan a estas representaciones como bailes o también invenciones (Cáceres 2001). Cuando asistimos a Quipán por primera vez, Aníbal Campos, nuestro informante, se refería a la fiesta que realizaba su comunidad como *Invención de Carlomagno*. *Invención* es una forma muy común que emplean los pobladores en varias zonas de Canta para referirse a sus dramatizaciones, sea moros o cristianos o la muerte del Inca (Cáceres 2001:10). Esta denominación que está aún vigente en el habla popular de estas zonas es una marca de la herencia colonial presente en estas representaciones. Según el *Diccionario de Autoridades*, una invención refiere a “la cosa inventada” y está muy asociada con el fenómeno festivo: “Se toma algunas veces por la cosa inventada: Hacían cada día alegrísimas fiestas de cañas, y otras invenciones”. Para la cultura festiva peninsular, las invenciones era una denominación que podía extenderse para referirse a fenómenos performativos como bailes, juegos y representaciones que, por ejemplo, eran muy comunes en las fiestas del Corpus Christi. Otras marcas de la festividad colonial pueden hallarse en la fiesta de moros y cristianos, pero afectadas por la repetición, la cual les permite sobrevivir, pero al mismo tiempo la puede transformar sustancialmente; es decir no son una reproducción exacta de una fiesta colonial ni estos espectáculos en la actualidad son interpretados por los pobladores bajo una mirada comprometida con el mensaje evangelizador con el que se introdujo en su momento. Esto es lo paradójico de los actos performativos tal como lo plantea Richard Schechner: “Ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante” (Schechner 2000: 13).

Este flujo constante ha permitido que la fiesta de moros y cristianos capture nuevos sentidos, pero sin separarse o romper del todo con ese pasado colonial, es decir, con su relación simbólica con el Viejo Mundo. Al respecto Claire Sponsler argumenta que los recién llegados— conquistadores y misioneros— podrían haber intentado preservar sus propias tradiciones; sin embargo, estas al repetirse absorbieron inevitablemente otras prácticas culturales, que fueron ampliando las distancias con el grupo que originalmente las implantó (2004: 6). En el caso de la realidad andina, los religiosos que trasplantaron estas tradiciones fueron poco a poco desplazados por las cofradías, un nuevo grupo protagónico dentro de la sociedad indígena colonial. Las cofradías eran asociaciones formadas por laicos que

asumieron la responsabilidad de “organizar el culto y la fiesta de una determinada imagen...” (Marzal 1983: 275). Las cofradías representaron para la organización colonial las aliadas funcionales para el restablecimiento de las relaciones de solidaridad en la desestructurada sociedad indígena (Marzal 1983:416). Sobre las cofradías o hermandades formadas en la provincia de Canta hay suficiente información de archivo, como la que recoge Dino León Fernández, en donde queda claro que hubo ingentes pedidos de pobladores indígenas para formar cofradías en las doctrinas de Canta. Sin embargo, la aparición de estos grupos no necesariamente implicó una cultura de convivencia pacífica con los religiosos. Así, la información de los legajos revela las constantes fricciones entre los religiosos y los miembros de las hermandades por los arbitrios que debían pagar estos últimos a los doctrineros (León 2009: 150). Es una hipotética posibilidad que en manos de las cofradías las dramatizaciones de moros y cristianos en Canta fueran involucrando nuevos elementos performativos a lo largo del tiempo y también puede ser tentador pensar en qué medida estas tensiones locales podrían haberse proyectado en las representaciones.

Los rituales importados y la hibridación cultural

Una de las premisas principales dentro de la disciplina que se conoce como “estudios de la performance” es asumir que “las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridándose con energía” (Schechner 2000: 11). La hibridación cultural en el análisis de la fiesta de moros y cristianos es un tema que consideramos no está muy profundizado en la bibliografía sobre esta fiesta en el Perú y puede ser una interesante propuesta de análisis, que imitaría el enfoque adoptado en los estudios sobre el arte colonial como los llevados a cabo por Carolyn Dean en *Los cuerpos de los Incas y el cuerpo de Cristo* (2002). Según Dean, el concepto de hibridación proviene de los estudios poscoloniales de Edward Said y Homi Bhabha y refiere básicamente a la idea de la mimesis desde la mirada del colonizador y del colonizado:

Los colonizadores contemplan a los colonizados que se involucran en la mimesis (es decir en la imitación de los colonizadores), sus diferencias étnicas y culturales siempre están presentes. Esta hibridación cultural es un

verdadero producto de la colonización, ya que la mimesis siempre involucra un deslizamiento o una diferencia entre lo copiado y la copia. (Dean 2016: 70)

El empleo del término hibridación entraña también una discusión teórica que rivaliza con otras posiciones sostenidas en diversos trabajos sobre los fenómenos culturales surgidos con la Conquista como los conceptos de “aculturación” de Warman (1972); “mestizaje” de Gruzinski (2000); “heterogeneidad” de Cornejo Polar (2013) y “literaturas alternativas” de Lienhard (1992). No es nuestro propósito discutir cada diferenciación, pero es preciso reconocer que en la actualidad hay una tendencia muy fuerte para emplear el término de hibridación, que simula sobre todo una idea de evolución de la cultura siguiendo el proceso biológico y cuyas conclusiones no están realmente distanciadas o resultan irreconciliables con las que han surgido desde estas otras propuestas. Esto creemos que ocurre en particular con el concepto de “aculturación” de Warman y de “mestizaje” de Gruzinski¹⁵⁸. Lo importante como señala Carolyn Dean es observar “las alteridades esenciales sin las cuales los sistemas culturales hegemónicos no pueden y no podrían existir” (2016: 70).

Estas alteridades precisamente se pueden ver mediante la forma como los indígenas realizan la mimesis de estos espectáculos importados incorporando su propia interpretación. En ese sentido, es importante examinar desde dónde se posicionan estas comunidades al momento de reproducir sus fiestas. Este es un aspecto en donde nos parece interesante notar que en las actuales batallas simbólicas que cristianos y moros escenifican en Quipán y Huamantanga no se interprete a los moros como la proyección de una colectividad vencida, más bien, el hecho de que al final de la fiesta todos queden bautizados, incluso los moros que murieron, apela sobre todo a un sentido de redención, en donde prima que toda la comunidad quede finalmente reconciliada. Esto no dista mucho de

¹⁵⁸ Para Arturo Warman, la aculturación es el proceso de encuentro entre dos culturas bajo condiciones de desigualdad y cuyo resultado es la divergencia: “Las divergencias son resultado del contacto y no del aislamiento, es decir, cuando la aculturación se da en condiciones de dominio se produce una diversificación cultural y social y no una asimilación que produzca una cultura homogénea”(1972: 15). Creemos que el punto de vista de Warman advertía el sentido biológico que posteriormente estará asociado con el hibridismo cultural: “A la manera de la evolución biológica que se produce por saltos, por imitaciones, la evolución social se da de manera discontinua a través de las revoluciones. También como en la evolución biológica, la evolución social no tiende a la homogeneidad sino a la diversificación, al pluralismo” (1972: 15). Por otra parte, el concepto de “mestizaje” de Gruzinski (2000) guarda una estrecha relación con la idea del hibridismo en el sentido de ser una mezcla de culturas, sin embargo, la propia noción de mestizo alude a categorías étnicas y de raza que desde otras disciplinas se ha cuestionado.

la lectura que Richard Schechner propone para estos performances que superan la dimensión del teatro: “Lo que empieza en danza termina en banquete. O para ponerlo en términos estético-religiosos, lo que comienza como teatro termina en comunión” (2000: 24). Los antropólogos han insistido mucho en testimoniar precisamente estos lazos comunales que equiparan más a estas dramatizaciones como fenómenos rito-comunales. Por ello, abundan en detalles sobre la realización de la fiesta, desde los preparativos y los comunes episodios de libaciones de licor, así como el interés por recoger las expresiones de los pobladores, su estado anímico con una intención de documentar el instante de un hecho que por naturaleza resulta efímero.

Por otra parte, estas reinterpretaciones implican también lecturas de la realidad local que escénicamente se performativizan. En ese sentido, creemos que no hay una división ni una distancia tan radical entre el personaje de la dramatización y el actor-comunero para la colectividad¹⁵⁹, así se podría decir que también determinados miembros de la comunidad se autorrepresentan. Richard Schechner ha diferenciado bien este punto al señalar que en el teatro más convencional el actor y sus acciones transitan para el espectador por lo general dentro de un terreno más simbólico, mientras que en estas performances en donde participa la comunidad mediante una dramatización o un baile, la unión entre el actor y la realidad no se puede separar (2000: 33). Esto lo constatamos de los testimonios que recogen Ruiz y Ramírez de las fiestas de Pampacocha y Huamantanga respectivamente. En Pampacocha, la informante Mamá Pancha declara que ella apareció como palla y su hija como la dama Floripes cuando le correspondió a su esposo, el mayordomo de la fiesta, representar la dramatización (1969-70: 225). Se entiende que por el lugar que ocupó para ese momento su esposo dentro de la fiesta su incorporación al drama era una consecuencia derivada del posicionamiento social del esposo en la comunidad. En Huamantanga, estas dimensiones entre la dramatización y la realidad se pueden examinar a partir de la presencia de los caballos. En un anterior capítulo habíamos advertido que este objeto escénico es interpretado desde la perspectiva de la comunidad

¹⁵⁹ Se puede anotar siguiendo la idea del *tercer-teatro* que la parateatralidad también se justifica a partir del rol que los campesinos asumen como actores y directores sin ninguna formación teatral. Como señala Patrice Pavis, estamos aquí frente a un teatro paralelo al comercial y que forma sus propias redes (Pavis 1998:327).

como una proyección del status local de los grupos de ganaderos que compiten simbólicamente en la fiesta como lo describe Ramírez:

¿Qué decir de los caballos? Es también una institución. Los reyes para asegurarse el triunfo en el Ave María se procuran los mejores caballos. Maco Fernández, Filomeno Guardamino, Virgilio Gutiérrez, Tucho Cataño, Gualo Páucar, Lucho Baltazar, Domingo Castillo tenían buenos caballos, pero los mejores eran de don Mauro Rojas o de sus hijos como Heráclides. Los llevaban desde Obrajillo, pero ¡qué caballos! Fueron famosos el Mecha y el Sopa, excelentes bailando marinera, marchando, pero sobre todo galopando y aseguraban quitar pronto el Ave María. (2000: 90)

Performance y dimensiones rituales de los moros y cristianos

Las dramatizaciones de moros y cristianos a través de las corporalidades canalizan un sentido ritual que caracteriza las dinámicas sociales y de competencia entre los pueblos andinos. Según Schechner, las performances tienden a convertir las técnicas de combate en entretenimiento (2000:22). Este aspecto lo había advertido María Angélica Ruiz por los testimonios de sus informantes sobre una posible representación de la muerte del Inca en Pampacocha. De acuerdo con esta información, los pueblos de Pampacocha y de Viscas habían sido una sola comunidad formada por dos parcialidades: Chocavisca y Llaucavisca. Estas parcialidades desde el tiempo de la Colonia había tenido fricciones por asuntos de delimitaciones territoriales. En un momento decidieron separarse, pero esta división no resolvía el asunto de fondo. El pueblo de Viscas siempre tuvo la pretensión de adquirir los terrenos en disputa; sin embargo, los comuneros de Pampacocha se han negado a vender porque argumentan que tales tierras les han sido heredadas por sus antepasados (Ruiz 1969-70: 214). Ambas parcialidades se encontraban nuevamente durante las fiestas de San Juan Bautista que se realizaban el 24 de junio. En ocasión de esta fiesta escenificaban una representación del ciclo de la muerte del inca:

(En la fiesta de San Juan) morían matao, lo cortaban: bailaban pues Pizarro con el rey, el Huáscar; lo mataban y tomaban la sangre. Ahora lo hacen en

apariencia con la chicha morada; pero en ese tiempo, tenía que morir un individuo, sea de una parcialidad; por ejemplo, moría un año de Llaucavisca, al otro año le tocaba morir a uno de Chocavisca... (1969-70: 214-215).

A partir de este fragmento se pueden interpretar algunos elementos rituales de los combates escenificados. Al respecto partiremos de algunas conclusiones planteadas por Schechner para el caso de la fiesta del Kaiko y del Kurumugl en la Melanesia; ambos son rituales en donde se performativizan bailes y pasajes dramatizados. En primer lugar, Schechner identificó que los bailes en esta zona de Oceanía se convierten en “un sistema que transforma conductas destructivas en alianzas constructivas” (2000: 24). De esta manera, a través de una dramatización en estos contextos se produce una circunstancia ritual que tiene como objeto un desplazamiento de las conductas hostiles (2000: 25). Las performances, en ese sentido, pueden ser transformadoras. En Pampacocha, ciertamente la performance de la muerte del Inca dramatizaba los combates entre los colonizadores y colonizados, pero proyecta simbólicamente la historia local de estas parcialidades divididas. Las constantes disputas territoriales que —hasta el momento de la investigación de María Angélica Ruiz eran recordadas por la comunidad— se ritualizaban mediante la alternancia de la muerte del Inca interpretado por un miembro de la comunidad rival. De esta manera, cada año que se representaba esta dramatización se canalizaban las conductas hostiles por la tenencia de tierras a través del sacrificio ritual de un comunero de la parcialidad contraria: “Ahora la chicha lo hacen en apariencia que está muriendo y toman toda la sangre del rey en los bailes” (Ruiz 1960-70: 219). Así, beber la sangre performa un sentido de comunión que reconcilia a ambas parcialidades en el espacio escénico y proyecta en la realidad social de los pobladores una tregua a sus pretensiones territoriales.

Por ello hasta cierto punto, el cumplimiento de la fiesta de moros y cristianos entraña ese sentido de obligación que compromete una dimensión ritual. El rito debe performativizarse para que ocurran los efectos deseados. Por ello, para los comuneros de Pampacocha, la fiesta involucra un compromiso que no se puede romper, pues no solo existe una sanción social de la comunidad, sino que esta sanción se proyecta con castigos sobrenaturales asociados directamente al patrón tutelar:

Un comunero de Pampacocha, mayordomo el pasado año de la fiesta del santo patrono, el 14 de septiembre, día de la Exaltación de la Cruz, perdió dos vacas lecheras que se despeñaron por los cerros. Algunos días más tarde, un torito nuevo corrió igual suerte. Las gentes murmuran y las mujeres protestan porque el mayordomo se comprometió a “pasar la fiesta” y organizar la tan querida representación de la “Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia” y faltando algunos días, desistió de llevar a cabo la misma.

—“¡El santo patrono es bien castigoso!”, dice Mama Pancha (1969-70: 212).

Estas sanciones atribuidas a la divinidad permiten pensar en la comunión entre religión y política, ya que como vemos estas expresiones populares comprometen no solo la celebración del santo, sino que rememoran de alguna manera la formación de este pueblo.

La fiesta de moros y cristianos y las memorias en competencia

Las dramatizaciones populares como actos performativos son capaces de canalizar y proyectar la memoria de una comunidad. Diana Taylor plantea al respecto que “los performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor 2017: 34). Las dramatizaciones de moros y cristianos en Canta transfieren en cada repetición una memoria, pero esta memoria no la construye un individuo o grupo sino que es propiedad simbólica de la comunidad. Además, está en permanente flujo a partir precisamente de la confluencia de las varias narrativas de la historia local. Sin embargo, dicha confluencia nos puede revelar otra dimensión en donde es posible hablar de memorias en pugna. No en el sentido de que una memoria pretenda contradecir a la otra, sino más bien que para los pobladores es posible que los mensajes que se construyen simbólicamente en participación con la comunidad puedan ser mejor canalizados en algunas performances que en otras. Esto lo observamos en las entrevistas que realizamos en Quipán a los encargados de la fiesta de aquel año. Había un notorio contraste entre la actitud algo dispersa e imprecisa de algunos informantes para explicarnos la importancia de su fiesta de moros y cristianos y las expectativas que nos manifestaron —como un acto de confianza— para que también conociéramos su danza típica conocida como “Los Abuelitos de Quipán”, una danza de origen

colonial. Por ello nos preguntamos si había detrás de esta insistencia una especie de competencia entre dos formas performativas que repiten los campesinos. Aquí particularmente nos llamaron la atención las disputas por el lugar desde donde se irradió esta danza, discusión que no vimos replicada del mismo modo en el caso de las representaciones de moros y cristianos. En varias comunidades de Canta y también del Perú se reproduce esta danza dentro del aparato festivo de las celebraciones a un santo patrono; sin embargo, en Quipán, existe una afirmación muy difundida entre los pobladores que consideran que el baile de *Los Abuelitos* para la zona geográfica de Canta se originó en su comunidad. Esta información aparece en las papeletas conservadas del registro hecho entre el año 1973-1977 para la redacción de las *Notas para un Diccionario de las danzas tradicionales del Perú* (2004), donde la villa de Quipán figura como lugar de origen de esta danza. En el año 2015 obtuvo su reconocimiento oficial como patrimonio inmaterial de la provincia de Canta y esta institucionalización ha creado las condiciones para que este objeto cultural canalice de mejor forma las pretensiones de la comunidad en materia de prestigio y de reconocimiento, como una especie de carta de presentación. En ese sentido, no nos extraña que hasta cierto punto esta oficialización, que es básicamente un gesto político, haya desplazado el valor identitario que se canalizaba en otras formas performativas, como la fiesta de moros y cristianos.

Estos cambios surgidos en las dramatizaciones y danzas populares también responden a otras constantes que pueden referir a nuevos imaginarios que se van construyendo sobre la base de ideas que pueden provenir de nuevas lecturas sobre el pasado a partir de fenómenos reivindicatorios o también de intereses del mercado turístico. Así pueden surgir fiestas cuya actualidad presente mayor significado para los espectadores y en donde también participen modernos agentes que, como señala Manuel Ráez, consideren por un lado un pasado mítico influido por los nuevos descubrimientos o el fortalecimiento de una industria turística: “los promotores ya no son individualizados sino que se expresan institucionalmente: la escuela, el municipio, el gobierno regional y la empresa privada unen esfuerzos para nutrir con la esencialización cultural esa cambiante identidad” (2005: 97). Ejemplo de ello serían los neo raymis, fiestas andinas que actualizan el pasado según estas coordenadas: “Así han surgido Anco Ayllu, legendario líder chanca, en el Són dor Raymi, el Gran Pachacuti en Ollaraya y Unicachi en Puno; Manco Cápac y Mama

Ocilo en travesía que dura quince días en las islas del lago Titicaca...” (Vilcapoma 2002:25). Si bien el valor de la fiesta de moros y cristianos en la comunidad de Quipán parece interesarle a un grupo reducido de cultores que se encarga de mantener vigente la fiesta cada año, esto no ha sido suficiente para que la fiesta pueda ser reconocida también como un patrimonio cultural por las entidades institucionales. Sin embargo, existen redes activas interesadas en mantener estas fiestas en Canta, como la Asociación Cultural Huamantanga y el Centro Representativo Quipán. En el caso de este último, sabemos que ha representado fragmentos de la dramatización de *Carlomagno* en los exteriores de su local comunal de San Martín de Porres con el propósito de difundir la riqueza folklórica de su comunidad.

Podemos cerrar este epílogo señalando que las nuevas tecnologías de comunicación, como Internet, han facilitado la difusión de estas fiestas y también hasta cierto punto pueden influir en las intervenciones actuales. La posibilidad de acceder a las ediciones digitalizadas de los textos de Piamonte a través de los buscadores cambia las dinámicas de la conservación de los textos. Así ocurre también con las vestimentas, como en la fiesta de moros y cristianos que se realiza en Ayaviri, donde los pobladores actualizaron su indumentaria siguiendo los patrones de muchos espectáculos medievales recreacionistas: la cota de malla, espada y casco que imita a una orden militar española. Los pobladores han aprovechado estas tecnologías también para registrar la realización de sus fiestas de moros y cristianos que aprovechan en subir en sus redes sociales o canales de Youtube.

Finalmente estas fiestas y sus circunstancias son irrepetibles. No se puede asistir y ver la misma fiesta en los próximos años, pues estas representaciones están marcadas por el aquí y el ahora. Por otra parte, la construcción del significado de una fiesta de moros y cristianos no contempla solo la dramatización, a la manera del teatro más convencional, sino también considera las dinámicas sociales que se van proyectando en la participación de los espectadores y los elementos del contexto que también pueden influir en la articulación de su mensaje. Todo ello apunta a considerar que la fiesta de moros y cristianos es un objeto dinámico, en permanente cambio y adaptación, pero también sujeto a la posibilidad de que al igual como ocurre con otros fenómenos culturales sea desplazada y olvidada. Esto último implica un compromiso para las comunidades, que ven en estas fiestas no solo las excusas para reunirse, sino para recordar quiénes fueron y quiénes son.

Conclusiones

Hace cuatro años visité Quipán y Huamantanga. A pesar de que estos pueblos se ubican a solo un margen de tres a cuatro horas de la capital, su accesibilidad por una trocha sinuosa y la geografía agreste de la sierra peruana los convierten en asentamientos apartados. La experiencia de participar como espectador de una representación realizada por sencillos campesinos que dramatizaban el triunfo de Carlomagno y sus doce pares en las alturas de Quipán resultaba para mí el germen común de las ficciones real maravillosas: una América medievalizada en los linderos de una ciudad moderna que había crecido desordenadamente y cuyos cerros poblados manifestaban sus respectivas contradicciones sociales.

Desde los aspectos propios de la investigación, la fiesta de moros y cristianos resultó también una experiencia desafiante, pues es un objeto complejo, que depende de las circunstancias de su realización y por lo que no puede ser aprehendido mediante una sola representación. Por ello, mi idea fue inicialmente reconstruir y hasta cierto punto modelar un objeto para abordar las diversas dimensiones que compromete, tanto a nivel textual, escénico, histórico, performativo. A lo largo de estos capítulos me propuse demostrar su naturaleza como palimpsesto, argumenté que la difusión de estas fiestas en la zona de Canta puede ser explicada como parte de los efectos del programa evangelizador que sucedió a la extirpación de idolatrías y he trazado nuevas posibilidades de análisis que creo permiten articular disciplinas como la literatura, el teatro, la antropología y la historia. He querido en cierta medida brindar una gramática de un hecho que es espontáneo y fugaz.

En función de estos propósitos, estas son las conclusiones de la presente investigación:

- 1) La fiesta de moros y cristianos de Quipán es parte de una red activa de dramatizaciones que han sobrevivido en la provincia de Canta y cuyo sustrato puede explicarse a partir de la actividad que los religiosos realizaron en estas antiguas doctrinas de indios. Las fiestas actuales son huellas de aquel programa, aunque adaptadas e intervenidas por nuevos sentidos como parte de la apropiación de los pobladores. En ese sentido funciona como un objeto tan

versátil como el palimpsesto que articula diversas capas entrelazadas donde se puede identificar las varias narrativas e imaginarios históricos que se performativizan constantemente.

- 2) La perspectiva más idónea para abordar el análisis de esta fiesta es siempre desde una mirada que no apunta a crear un divorcio del elemento hispánico y del elemento americano o indígena. Es preferible repensar esta fiesta en términos del hispanista Marcel Bataillon, como una “modalidad americana de lo hispánico” en el sentido de que ha sido asimilada por el folklore popular de estas comunidades. Mediante este enfoque interpretativo tampoco se niega que estos encuentros culturales hayan sido el resultado de un conflicto, pero finalmente de la unión en mayor o menor medida de la cultura del donante se producen nuevos objetos sobre los que pobladores integran su propia interpretación y se posicionan como protagonistas en la narrativa de su fiesta. Es a partir de esta narrativa de los moros y cristianos en donde se puede examinar cómo el objeto va mostrando las respectivas apropiaciones e intervenciones que se han ido sucediendo en el tiempo.
- 3) A partir de la propuesta metodológica de Gérard Genette, el análisis del cuaderno conservado por los pobladores de Quipán es el resultado de una operación de transmodelización de la *Historia de Carlomagno y los doce pares de Francia*, un relato de caballerías del siglo XVI traducido por Nicolás de Piamonte que ha sobrevivido en el imaginario popular de muchos pueblos rurales españoles y americanos. La importancia de este texto en el contexto de la sociedad colonial radicaba en el valor propagandístico de la religión y la conversión. Dicha herencia la podemos ver reproducida en las microsecuencias dramáticas que siguen rescatándose a través de la selección que realizan los comuneros en la transcripción de sus cuadernos.
- 4) El análisis de dimensión escénica de la fiesta permite identificar un fenómeno de apropiación que las comunidades de Canta han realizado permanentemente mediante la reescritura y superposición de diversos imaginarios históricos. La herencia de una tradición medieval nos permite sobre todo enlazar las representaciones de moros y cristianos como una variante de los espectáculos

que importaron los religiosos dentro de su programa evangelizador. Si bien en otros trabajos de la fiesta de moros y cristianos se abordó el tema de la evangelización como pretexto para la introducción de la fiesta de moros y cristianos, no se examinó en qué medida la pedagogía de la evangelización se materializaba a través de las representaciones. Esto es posible mediante la identificación de los espacios hallados, espacios que hasta la actualidad han sobrevivido a pesar de las intervenciones. Es el caso del manejo del cuadrilátero, principal espacio hallado del teatro medieval, el cual permitía integrar una forma especial de recepción que integraba al espectador al espectáculo reduciendo el efecto de distancia.

- 5) Siguiendo la premisa de la evangelización, la fiesta de moros y cristianos en Canta sirvió como una estrategia para la consolidación del proceso evangelizador en la región frente a los remanentes de idolatría que aún persistían en esta zona en la segunda mitad del XVII. Aquí es significativo el papel de dos agentes: por un lado, los religiosos, quienes resemantizar o adaptaron el mensaje de la conversión al mundo religioso-simbólico de los indígenas. Por otro lado, la comunidad indígena también ocupó el rol de agente en lugar de solo situarse como un receptor pasivo y esto es debido a que la adopción de la fiesta se convirtió en una forma de negociación en un momento en que la tensión por las visitas y acusaciones de idolatría también alcanzaba a los caciques, que eran el nexo entre la sociedad indígena y la nueva sociedad colonial en formación. La fiesta en ese sentido podría ser vista también como el nacimiento de una nueva sociedad andina cristianizada, frente a un clima en donde se dudaba de la verdadera conversión de los indígenas y su capacidad para asimilar el mensaje de la evangelización.
- 6) La dramatización de moros y cristianos es un fenómeno performativo que puede movilizar a través de su realización una memoria colectiva, pero también la tensiones con el presente. Si bien desde el campo de la antropología se ha planteado interesantes lecturas sobre cómo estas fiestas integran dinámicas sociales, prescinden en ocasiones de los elementos simbólicos que se negocian al interior de las dramatizaciones y que se materializan dramáticamente. La

teoría de la performance propone también nuevas vías de discusión para ver esta reproducción del pasado y en qué medida es performativizado. Al ser una disciplina multidisciplinaria puede integrar varios de los elementos examinados en esta investigación y podría también ofrecer nuevos caminos en el examen de estas memorias en competencia que ocurre a través de los elementos festivos.

Creemos, en síntesis, que las fiestas de moros y cristianos en Canta son ejemplos de una cultura andina colonial que merece revisitarse continuamente. Tal vez, desde su particularidad, podamos comprender más sobre la naturaleza compleja de nuestra cultura que al igual que estas fiestas se reescribe continuamente.



Bibliografía

- Acosta, Antonio. "Francisco de Ávila. Cusco 1573 (?) - Lima 1647". En Taylor, Gerald. *Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: IEP-IFEA, 1987.
- . *Prácticas coloniales de la Iglesia en el Perú. Siglos XVI - XVII*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2014.
- Acosta de Arias Schreiber, Rosa María. *Fiestas coloniales urbanas (Lima - Cuzco - Potosí)*. Lima: Otorongo, 1997.
- Aparicio, Severo, O. de M. *La Orden de la Merced en el Perú. Estudios históricos. Tomo I*. Cuzco: Provincia Mercedaria del Perú, 2001.
- Aracil Varón, Beatriz. "Teatro de evangelización en la Nueva España: la puesta en escena". *Tramoya*. No. 66, 2001 (enero-marzo), pp. 46-76.
- . "Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México". *América sin nombre*. No. 8, 2006, pp. 5-17.
- Arellano, Ignacio. "Espacios de maravilla en los dramas de Calderón". En Arellano, Ignacio (ed.) *Loca Ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril, 2012*. Madrid - Frankfurt am Main: Universidad de Navarra- Iberoamericana - Vervuert, 2003, pp. 41-56.
- Ares Queija, Berta. "Moros y cristianos en el Corpus Christi colonial". En Moliné, Antoinette (ed.) *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Fondo editorial PUCP, 1999, pp. 175- 190.
- Armas Medina, Fernando de. *Cristianización del Perú (1532-1600)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1953.
- Arriaga, Pablo Joseph de. *La extirpación de la idolatría en el Pirú (1621)*. Cuzco: CBC, 1999.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F: FCE, 2000.
- Álvarez Calderón, Annalyda. "La crónica de fray Martín de Murúa: mentiras y legados de un mercedario vasco en los Andes". *Revista Andina*, No. 45, 2007, pp. 159-186.

- Barriga, Víctor M. *Los Mercedarios en el Perú en el siglo XVI*. Documentos del Archivo General de Indias de Sevilla. 1518-1600. Vol. III. Arequipa: s. e., 1941.
- Bataillon, Marcel. *La Colonia, ensayos peruanistas*. Compilación de Alberto Tauro. Lima: UNMSM, 1995.
- . *La América colonial en su historia y literatura*. Vol. I. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Beutler, Gisela. "Floripes, la princesa pagana en los bailes de «Moros y Cristianos» de México: algunas observaciones sobre las fuentes literarias". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas - Anuario de Historia de América Latina*. No. 20, 1, 1983, pp. 257-298. doi: <https://doi.org/10.7767/jbla.1983.20.1.257>
- . "Algunas observaciones sobre los textos de "Moros y Cristianos" en México y Centro América". *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*. Madrid: Ediciones Istmo, 1986, pp. 221-233.
- . "'Patterns' de dominio español en la Conquista Española y su absorción por el mundo indígena. Los moros y cristianos en México y Guatemala". *Ibérica*, No. 8: *Fêtes et divertissements*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 159-176.
- Beyersdorf, Margot. *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos: (siglos XVI-XX)*. La Paz: Plural, 2003.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Bonfiglioli, Carlo. "Fariseos y Matachines: el conflicto y la armonía cósmicos". En Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.) *Las danzas de Conquista. I. México contemporáneo*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura - FCE, 1996, pp. 255-284.
- Borsari, Elisa y Héctor Gazzò. "El Martirio de Santa Apolonia Entre la literatura y la iconografía". En Paredes, Juan (ed.). *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- Brosseder, Claudia. *El poder de las huacas. Cambios y resistencia en los Andes del Perú Colonial*. Arequipa: Ediciones El lector, 2018.

- Brisset Martín, Demetrio E. "Una familia mexicana de danzas de la conquista". *Gazeta de antropología*, No. 8, 1991, artículo 03. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13649>.
- . "Clasificación de los *moros y cristianos*". *Gazeta de antropología*, No. 10, 1993, artículo 12. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/13641>.
- . "Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significado". *Gazeta de antropología*, No. 17, 2001, artículo 03. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/7433>.
- . "Estructuras de las danzas de la conquista". *Escritural*. No. 2, 2009. Recuperado de http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Brisset-Martin.html
- Bruinaud, Marine. "Las representaciones teatrales de «la muerte de Atahualpa»:¿una herencia de «moros y cristianos»? " *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 41 (1), 2012, pp. 81-121.
- Burkhart, Louise M. "Religious drama". En Evonne Levi & Kenneth Mills. *Lexicon of the Hispanic Baroque- Transatlantic Exchange*. Austin: University of Texas press, 2013, pp. 284- 286.
- Cáceres Valderrama, Milena. *La fiesta de Moros y Cristianos en el Perú*. Paris: Indigo et Côtéfemmes, 2001.
- . *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- . "Lope de Vega en los Andes". En Arellano, Ignacio y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.) *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid- Frankfurt am Main : Iberoamericana - Vervuert, 2008, pp. 415-430.
- . *El Emperador Carlomagno y los doce pares de Francia. La fiesta de moros y cristianos en los Andes del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 2018. Recuperado de <http://ira.pucp.edu.pe/biblioteca/publicaciones/el-emperador-carlogmagno-y-los-doce pares-de-francia/>
- Cajavilca, Luis. "El culto a Carlomagno y la fiesta de moros y cristianos en los Andes de Canta". En *Actas del I Congreso Internacional de Embajadas*. Valencia: Societat de Festers del Santíssim Crist de l'Agonia, 2010, pp. 137-150.

- . "Ceremonias y teatro medieval en el Perú contemporáneo". *Investigaciones sociales*, Vol.18, No. 33, 2014, pp. 155-166.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La puente de Mantible*. Ed. de Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez. Comedias completas de Calderón XV. Biblioteca Áurea Hispánica. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2016, pp. 11-73.
- . *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales*. Volumen 5. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- Cánepa Koch, Gisela. "Los *ch'unchu* y las palla de Cajamarca". En Romero, Raúl R. (ed.) *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Instituto Riva Agüero-PUCP, 1993.
- Cardaillac, Louis. *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. México D.F.:FCE, 2004.
- Cárdenas Bunsen, José. "La legislación eclesiástica, el cabildo indígena del Hospital del Cuzco y la relación entre Murúa y Guaman Poma". *Letras (Lima)*, Vol. 91, No. 133, 2020, pp. 163-185, doi:10.30920/letras.91.133.7.
- Carrasco Urgotti, María Soledad. *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Carrión Cachot, Rebeca. *La religión en el antiguo Perú*. Lima: INC, 2005.
- Cohen Suarez, Ananda. "From the Jordan River to Lake Titicaca: Paintings of the Baptism of Christ in Colonial Andean Churches". *The Americas: A Quarterly Review of Latin American History*, No. 72, pp 103-140, doi:10.1017/tam.2014.3
- Corboz, André. *Orden disperso: ensayos sobre arte, método, ciudad y territorio*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Cordero Fernández, Macarena. *Institucionalizar y desarraigar. Las visitas de idolatrías en la Diócesis de Lima, siglo XVII*. Lima: Instituto Riva Agüero-Universidad Adolfo Ibáñez, 2016.
- Cornejo Polar, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales (I)*. Selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2013.
- Contreras Villar, Angustias. "La Corte del Condestable Iranzo la ciudad y la fiesta". En *La España medieval*, vol. 10, tomo III: *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, 1987, pp. 305-322.

- Crespo, Eduardo Daniel. *Continuidades medievales en la conquista de América*. Navarra: Eunsa, 2010.
- Dean, Carolyn. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- . "Cuando el arte era mestizo: balance y perspectivas". En Wuffarden, Luis Eduardo y Ricardo Kusunoki. *Pintura Cuzqueña*. Lima: MALI, 2016, pp. 61-72.
- Díez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch, 1978.
- . "Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)". En Díez Borque, José María (dir.) *Historia del teatro en España. I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 61-154.
- Domene Verdú, José Fernando. *Las fiestas de moros y cristianos*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2015.
- D' Harcourt, Raoul y Marguerite. *La música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: OXY, 1990.
- Durand, José. *El Romancero hoy: nuevas fronteras*. Madrid: Cátedra Menéndez Pidal, 1979.
- . "Los doce pares en la poesía popular mexicana". *Cuadernos Americanos*. Año XXXIX, Vol. CCXXXIII, noviembre-diciembre, 1980.
- Durand, José y Ernesto Mejía Sánchez. "Teatro popular nicaragüense. *Los doce pares de Francia en Niquinhomo*". *Anuario de Letras*, Vol. 20, 1982, pp. 287-330.
- Duviols, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- . "Las representaciones andinas de *La muerte de Atahuallpa*. Sus orígenes culturales y sus fuentes". En Kohut, Karl y Sonia V. Rose (eds.). *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Madrid- Frankfurt am Main : Iberoamericana - Vervuert, 2000, pp. 213-248.
- Elliott, John H. *Imperios del mundo Atlántico. España y Gran Bretaña en América, 1492-1830*. Madrid: Taurus, 2006.

- Escobar, Ángel (ed.) *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Presentación de Dieter Harlfinger. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2006.
- Escudero, Juan Manuel. “Algunas consideraciones textuales sobre la edición de los *Autos sacramentales completos* de Calderón” En Kurt y Theo Reichenberger (eds.). *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*. Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 3-18.
- Espinosa, Aurelio. *The empire of the cities: emperor Charles V, the comunero revolt, and the transformation of the Spanish system*. Leiden: Brill, 2009.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Del Paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532 – 1750*. Lima: IFEA – Instituto Riva Agüero, 2003.
- Fernández, Christian. *Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2004.
- Ferrer Valls, Teresa. “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”. En R. Beltrán, J. L. Canet y J. Ll. Sirera (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia: Universitat de València- Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 307- 322. Recuperado de <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/espectprofano.pdf>
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco libros, 1999.
- . *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2017.
- Flores, Enrique. “Carlomagno en cordel”. En Domenella, Ana Rosa Domenella; Gutiérrez de Velasco, Luzelena y Edith Negrín (eds.) *Entre la tradición y el canon. Homenaje a Yvette Jiménez de Báez*. México D.F.: Colegio de México, 2009. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6jmx0x.12>.
- Flores-Solís, Alejandro. *Las danzas de Conquista. Un encuentro con la teatralidad*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.
- García Bedoya, Carlos. “Visiones de los vencidos. Memorias divergentes y heterogéneas”. *Letras* 88(128), 2017, pp. 39-54.
- Gareis, Iris. “Extirpación de idolatrías e inquisición en el Virreinato del Perú”. BIRA, Lima, No. 16, 1989, pp. 55-74.

- "Extirpación de idolatrías e identidad cultural en las sociedades andinas del Perú Virreinal (siglo XVII). Boletín de Antropología Universidad de Antioquía, vol. 18, No. 35, 2004, pp. 262-282.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Giles, Ryan D. "Converting the Saracen: The Historia del emperador Calomagno and the Christianization of Granada". En Bailey, Matthew and Ryan D. Giles (eds.). *Charlemagne and his legend in early Spanish Literature and Historiography*. Cambridge: D.S. Brewer, 2016.
- Gisbert, Teresa. "La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano". *El arte efímero en el mundo hispánico*. México D.F.: UNAM, 1983, pp. 147-189.
- Gómez García, Pedro. "Moros y cristianos. Indios y españoles. Esquema de la conquista del otro". *Allpanchis*. Instituto de Pastoral Andina. Año XXIII, No. 39, primer semestre 1992, Cusco-Perú, pp.221-261.
- Griffiths, Nicholas. *La cruz y la serpiente. La represión y el resurgimiento religioso en el Perú colonial*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Grinberg, Ana. "Concerning the 'Probable Mystery' of Nicolás de Piemonte: Returning to Francisco Márquez Villanueva's *Relecciones de literatura medieval*" *eHumanista / Conversos*, vol. 2, 2014, pp. 133-141.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- González, Cristina. "Horror and Ambiguity in la *Historia del noble Vespasiano*". *Cincinnati Romance Review*, vol. 36, 2013, pp. 85-95.
- Guibovich Pérez, Pedro. "La circulación y la lectura de los libros de caballería en el virreinato peruano: dos cuestiones por resolver". *Lexis*, vol. XLIV, No. 2, 2020, pp. 789-804.
- Gumpert, Carlos. "La Historia del emperador Carlomagno como fuente de Cervantes". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, No. 7, Madrid, 1987, pp. 73-81.
- Gutiérrez Arbulú, Laura. "Índice de la sección hechicerías e idolatrías del Archivo Arzobispal de Lima". En Ramos, Gabriela y Enrique Urbano (comps.) *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI y XVIII*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993, pp. 105-136.
- Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*. México D.F: UNAM, 1974.

- Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los Incas*. Ed. Ángel Rosenblat. Tomo II. Buenos Aires: Emecé editores, 1945.
- Husson, Jean Philippe. *Génesis de los dramas del fin del Inca Atahualpa y los mitos de Incari. Producciones del reino neo-Inca de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui oncoy*. Lima: Argos, 2017.
- Irigoyen-García, Javier. "Moros vestidos como moros". *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.
- Itier, César. "¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *tragedia de la muerte de Atahualpa*". *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 30 (1) | 2001, Publicado el 08 abril 2001, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bifea/7367> ; DOI : 10.4000/ bifea.7367
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.) *Las danzas de Conquista. I. México contemporáneo*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura - FCE, 1996.
- Jiménez Borja, Arturo. *Ensayos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.
- . *Máscaras peruanas*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la cultura, 1996.
- Lavallé, Bernard. *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva Agüero, 1993.
- León Cázares, María del Carmen. "Entre el breviario y la espada. Los mercedarios como capellanes en las huestes conquistadoras". En Ríos Saloma, Martín (ed.) *El mundo de los conquistadores*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas / Silex Ediciones, 2015, pp. 599-618. Recuperado de <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mundo/conquistadores.html>
- . "Los mercedarios en Chiapas ¿evangelizadores?". *Estudios de Historia Novohispana*, No. 11, 2017, pp. 11-44.
- Leonard, Irving. "Best Sellers of the Lima Book Trade, 1583". *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 22, No. 1 (Feb., 1942), pp. 5-33. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2507009>
- . *Los libros del conquistador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Ladero, Miguel Ángel. *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona: Areté, 2004.
- "Fray Hernando de Talavera en 1492: de la corte a la misión". *Chronica Nova*, 34, 2008, pp. 249-275.
- León Fernández, Dino. *Evangelización y control social a la Doctrina de nuestra Señora de la Limpia, Purísima e Inmaculada Concepción de Canta. Siglos XVI y XVII*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- Lohmann Villena, Guillermo. *El arte dramático durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- Mami, Rhida. "De Rojas Zorrilla a un morisco secreto el posible autor de una comedia sobre Mahoma". En Patrizia Botta Debora Vaccari (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. 4, 2012, pp. 171-176. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_4_023.pdf
- Mariscal Hay, Beatriz. "De la gesta al romancero". En *El Romancero y la Chanson des Saxons*. México, D.F.: Colegio de México, 2006, pp. 15-56. Doi:10.2307/j.ctv6jmwfr.3.
- Martín de Murúa. *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Yngas del Piru, de sus hechos, costumbres, trajes, y manera de gobierno*. 1590, 35 fols.
- Martín Romero, José Julio. "El condestable Miguel Lucas en su crónica". *Revista de Filología española*, XCI, No. 1, 2011, pp. 129-158.
- Marzal, Manuel. *La transformación religiosa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Madrid: Trotta-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- MacCormack, Sabine. *Religión en los Andes. Visiones e imaginación en el Perú Colonial*. Arequipa: Ediciones el Lector, 2016.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. "Breves indicaciones sobre los libros de caballería". En *Los orígenes de la novela*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1961.
- Millones, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

- "Filosofía e historia natural en el Inca Garcilaso". En Zevallos- Aguilar, Juan; Kato, Tahari, y Luis Millones (eds.). *Ensayos de cultura virreinal latinoamericana*. Lima: UNSMSM, 2006, pp. 159-175.
- Millones, Luis y Renata Mayer. *Santiago Apóstol combate a los moros en el Perú*. Lima: Taurus, 2017.
- Millones, Luis y Hiroyasu Tomoeda. "La Danza de la degollación del Inca". *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, vol. 17, No. 1, 1992, pp. 143-159. Recuperado de <http://doi.org/10.15021/00004254>.
- Mills, Kenneth. *An Evil lost to view? An investigation of post – evangelisation Andean religion in mid Colonial Peru*. Liverpool: Institute of Latin American Studies – University of Liverpool, 1994a.
- . "The Limits of Religious Coercion in Mid-Colonial Peru". *Past & Present*, No. 145, Nov., 1994b, pp. 84-121. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/651246>
- . *Idolatry and Its Enemies. Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Morales, Ítalo. *La persistencia de la tradición carolingia en Guatemala y Centroamérica (Un estudio del Bailes de Carlomagno y los doce pares de Francia)*. Guatemala: Instituto Indigenista Nacional, 1988.
- Morán, Luis. Villanueva, Paca y Omar Varillas (coords.). *Inventario de tecnologías de manejo de agua para la agricultura familiar / Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura, Soluciones Prácticas*. Perú: IICA, 2018.
- Nicolás de Piamonte. *Historia del Emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, et de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría, hijo del grande almirante Balán*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1525.
- Oleszkiewicz, Malgorzata. "El ciclo de la muerte de Atahualpa. De la fiesta popular a la representación teatral". *Allpanchis*, año XXIII, No. 39, 1992, pp.185-220.
- O'Phelan, Scarlett. "El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material" En *El Barroco Peruano*. Tomo II. Lima: BCP, pp.99-133.
- Ortemberg, Pablo. *Rituales de poder en Lima (1735-1828). De la Monarquía a la República*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2014.

- Ortiz, Alejandro. "El diablo llega a Nueva España. Variantes del discurso tradicional contra las supersticiones y la idolatría en la dramaturgia y la historia del siglo XVII". En Parodi, Claudia; Pérez, Manuel y Jimena Rodríguez. *La resignificación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Madrid- Frankfurt am Main : Iberoamericana - Vervuert, 2013, pp. 165-188.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro; Ossio, Juan y Manuel Román. *Educación y cultura popular. (Ensayo sobre las posibilidades educativas del folklore andino)*. Lima: Universidad del Pacífico, 1980.
- Osterling, Jorge. "San Agustín de Pariac: su tradición oral". *Debates En Sociología*, No. 5, 1980, pp. 189-224. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6825>.
- Pacheco, Alejandra. *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca Primero y Segundo Isaac*. Pamplona- Kassel: Universidad de Navarra- Reichenberger, 2003.
- Pagden, Anthony. *Lords of all the world. Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c.1500-c.1800*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Perea Rodríguez, Oscar. "Cañas". En *Gran Enciclopedia Cervantina*. Vol. II. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos - Castalia, 2005, pp. 1770-1773.
- Prince, Carlos. *Lima Antigua. Fiestas religiosas y profanas. Serie dos*. Lima: Imprenta del Universo, 1890.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 2009.
- Puente Luna, José Carlos de la. *Los curacas hechiceros de Jauja. Batallas mágicas y legales en el Perú colonial*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007.
- Ráez Retamozo, Manuel. *Dioses de las quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima*. Lima: PUCP, Instituto Riva Agüero, Centro de etnomusicología andina, 2005.
- "Mito, etnicidad e historia en las danzas andinas". *Fiestas y danzas del Perú*. Lima: BCP, 2019, pp. 121-167.
- Ramírez Bautista, Bernardino. *Moros y cristianos en Huamantanga- Canta. Herencia colonial y tradición popular*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.
- . «Danza De Moros Y Cristianos en Huamantanga (Canta). Tradición y teatro popular en la sierra de Lima». *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, vol. 19, No.

- 19, Mar. 2001, pp. 195-10,
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1118>.
- Ramírez, Hugo Hernán. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2009.
- Redden, Andrew. *Diabolism in Colonial Peru, 1560- 1750*. London: Pickering & Chatto, 2008.
- Ricard, Robert. *La Conquista espiritual de México*. México D.F.: FCE, 2017.
- Riquer, Martin de. *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*. Madrid: Gredos, 1952.
- Rivera Andía, Juan Javier. "Fiestas patronales indígenas de los Andes centrales peruanos (el valle de Chancay en la etnografía inédita de Alejandro Vivanco)". *Revista Andina*, No. 51, 2011, 225-264.
- . Ritos agrícolas en el valle del Chancay (Lima) Testimonios sobre las celebraciones en torno a la limpieza de acequia recopilados cuarenta años después. *Anthropologica del Departamento De Ciencias Sociales*, 20(20), 2002, pp. 309-332. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/759>
- Rodilla León, María José. "Aquestas son de México las señas". *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2014.
- Rodríguez-Gallego, Fernando y Adrián J. Sáez. Introducción. En Pedro Calderón de la Barca. *La puente de Mantible*. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez (eds.). Comedias completas de Calderón XV. Biblioteca Áurea Hispánica. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2016, pp. 11-73.
- Ruiz, María Angélica. "Doce pares de Francia en el Ande peruano". *Folklore Americano*, XVII-XVIII, No. 16, 1969-1970, pp. 211-229.
- Runnals, Graham A. "Drama and community in late medieval Paris". Hindley, Alan (ed.). *Drama and Community: People and Plays in Medieval Europe*. Turnhout: Brepols, 1999.
- Salazar Quintana, Luis Carlos. "Ideología y transgresión histórica en el teatro doctrinal novohispano: la destrucción de Jerusalén". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 7, 1999, pp. 147-155.

- San Cristóbal Sebastián, Antonio. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Fondo Editorial UCSS - CEPAC, 2011.
- Sanchis Amat, Víctor Manuel. "El Inca Garcilaso y la jura de Felipe II en el Cuzco". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XLIII, No. 85. Lima-Boston, 1er semestre de 2017, pp. 101-113.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas culturales*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil - Universidad de Buenos Aires, 2000.
- . *Estudios de la representación. Una introducción*. México D.F.: FCE, 2011.
- Schwaller, John Frederick. *The history of the Catholic Church in Latin America: from Conquest to Revolution and Beyond*. New York: New York University Press, 2011.
- Soriano del Castillo, Catherine. "El exilio voluntario de un condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo". En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº 6-7, 1988, pp. 71-76.
- Stastny, Francisco. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: IEP, 1993.
- Sten, María. "Ponte a bailar, tú que reinas". *Antropología de la danza prehispánica*. México D.F.: Planeta, 1990.
- Stern, Charlotte. *The Medieval Theater in Castile*. New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies State University of New York, 1996.
- Surtz, Ronald E. "El teatro en la Edad Media". En Díez Borque, José María (dir.) *Historia del teatro en España. I: Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 61-154.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.
- . *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Taylor, Gerald. *Ritos y Tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: IEP-IFEA, 1987.
- Thomas, Alfred. *Prague Palimpsest. Writing, Memory, and the city*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Trapero, Maximiano. *La inquisición española contra el romancero*. México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2018.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

- Urbano, Henrique. "Ídolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico". En Ramos, Gabriela y Henrique Urbano (comps.), *Catolicismo y extirpación de idolatrías. Siglos XVI y XVIII*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas", 1993, pp. 7-30.
- Valero, Eva. "La mitificación de Lima en las relaciones de fiestas del Virreinato del Perú". *Hipogrifo*, 7.2, 2019, pp. 887-898.
- Vázquez, Luis, O. de M. "Evangelización pacificadora de los Mercedarios durante la Conquista del Perú". *Estudios Humanísticos. Historia*, No. 5, 2006, pp. 71-92.
- Velázquez de Castro Buenestado, María. "La evangelización de los moriscos en el reino de Granada". En *30 años de mudejarismo. Memoria y futuro (1975-2005). Actas [del] X Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 14-16 septiembre 2005*. Teruel: 2005, pp. 137-144.
- Vilcapoma, José Carlos. *El retorno de los Incas*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina, 2002.
- Vivanco, Guerra, Alejandro. *Una etnografía olvidada en los Andes: el Valle del Chancay (Perú) en 1963*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012. Recuperado de ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioucssp/detail.action?docID=3207710>.
- Watchel, Nathan. *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530 - 1570)*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Wardrooper, Bruce. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid: Anaya, 1967.
- Warman, Arturo. *La danza de moros y cristianos*. México D.F.: Sep/Setentas, 1972.
- Wiles, David. "Theatre in Roman and Christian Europe". En Russell Brown, John (ed.) *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford- New York: Oxford University Press, 1997, pp. 49-92.
- Yates, Frances A. *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London: Pimlico, 1993.
- Zavala, Iris M. "Clandestinidad y literatura en el setecientos". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 24, No. 2: *Homenaje a Raimundo Lida*, 1975, pp. 398-418. Recuperado en <https://www.jstor.org/stable/40298111>. Fecha de consulta 12-04-2019.

Zugasti, Miguel. "La hostilidad del otro: indios y conquistadores frente a frente en *La Florida del Inca*". En Mora, Carmen y Garrido Aranda, Antonio. *Nuevas lecturas de La Florida del Inca*. Madrid- Frankfurt am Main: Iberoramericana - Vervuert, 2008, pp. 143-176.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.

