

EDONIO Y EL MORO MUZA EN EL AUTO DEL TRIUNFO DE LA VIRGEN, DE FRANCISCO BRAMÓN



TRINIDAD BARRERA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
ESPAÑA

RESUMEN:

El *Auto del Triunfo de la Virgen* constituye prácticamente el Libro III de *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* del mexicano Francisco Bramón. Uno de los personajes del *Auto*, el gracioso Edonio, empieza a recitar en determinado momento el romance de D. Manuel Ponce de León y el moro Muza. Se analiza el significado de la inserción de ese texto en relación con el mensaje de la obra.

Palabras clave: Auto, Romancero, Implantación mexicana, Huella española en México.

EDONIO AND MUZA THE MOOR IN *AUTO DEL TRIUNFO DE LA VIRGEN*, BY FRANCISCO BRAMÓN.

ABSTRACT:

Auto del Triunfo de la Virgen is practically the IIIrd Book of *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, by the Mexican Francisco Bramón. One of the characters of the *Auto*, the gracioso Edonio, at a certain moment begins to recite the romance of D. Manuel Ponce de León and the Moor Muza. This paper analyses the meaning of the inclusion of that text in relation with the message of the play

Keywords: Auto, Romances, Mexican insertion, Spanish traces in Mexico.

El libro III de *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620)¹ se abre con los requiebros de Menandro a Arminda y los preparativos para la misa que una vez oída da paso a la representación del auto, que ocupa prácticamente toda esta parte. Al terminar la representación aún los pastores quedan contemplando el escenario del teatro, sus adornos y motes, finalmente el grupo de pastores se dispersa para ir a la alquería de Marcilda a comer y a continuar la fiesta con los otros divertimentos acordados: fiestas de novillos, danzas, bailes, juegos, tiros de barra que completarán el ocio en tanto llegue la noche y se ponga fin al festejo. Al día siguiente viene la despedida de Marcilda y la marcha de Anfriso y Menardo a la ciudad, a laurearse Anfriso en la Facultad de Cánones. El tiempo transcurrido es de un día completo y al día siguiente sucede la partida.

Desde tiempo atrás se ha discutido sobre si esta pieza, *Triunfo de la Virgen y Gozo mexicano*, era obra de Bramón o no. Ya el propio Agustín Yáñez, en la versión resumida que hizo de la novela de Bramón en 1944, no mostraba mucha simpatía por la novela aunque sí por el auto y consideraba que, al ser de mejor calidad que el resto, podría no ser de Bramón, opinión que también mantiene Martínez Baracs². A día de hoy no hay razones evidentes que permitan negarle la paternidad más allá de conjeturas, y estoy de acuerdo con Anderson Imbert en ver

que el libro tiene una unidad cerrada de autor y de estructura. No solo la novela y auto son interdependientes, sino que en esa interdependencia reside el mayor valor de *Los Sirgueros*. Es la novela de la creación de un auto³.

El *Auto* está formado por cuatro partes:

1. El Prólogo antecedido por la música, que es una loa.
2. El Reino y derrota del Pecado donde se pueden distinguir cuatro momentos: a) la confrontación del pecado con Caín, b) el diálogo del pecado con el profeta Jeremías y el gracioso Edonio; c) el diálogo del pecado con el patriarca José y tras el interludio

¹ Seguimos la edición de Trinidad Barrera: Francisco BRAMÓN, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, Madrid- México, Iberoamericana- Bonilla Artigas, 2013. Es la única novela conocida de Francisco Bramón y fue publicada en México. Perteneció al género pastoril a lo divino.

² Rodrigo MARTÍNEZ BARACS, «Triunfo de la Virgen y gozo mexicano», *Literatura mexicana*, XVIII, 2, 2007, pp. 5-37.

³ Enrique ANDERSON IMBERT, «La forma “autor-personaje-autor” en una novela mexicana del siglo XVII» en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, p. 29.

musical, 4) la aparición de la Virgen que derrota totalmente al Pecado.

3. La Apoteosis, donde se pueden señalar el parlamento del Reino mexicano; el diálogo del Reino mexicano y el Tiempo, el descendimiento del trono y aparición de la Virgen y el diálogo de los ciudadanos con Ella.

4. La danza final o mojjiganga. Es en estas dos últimas partes donde se aprecia más cabalmente el sello criollo: en trajes, personajes, colores, instrumentos musicales, danzas, vocabulario; un mestizaje criollista que pone a la obra en su contexto de tiempo y lugar.

Es evidente que su carácter doctrinal va acorde con el resto del libro, los personajes alegóricos son destacados y la pieza en sí, de marcado carácter dialogado -afín con el resto de la novela-, constituye un broche perfecto al servicio de la intención central de la misma, pero además es coherente con la importancia en ella de lo visual, que la conecta a las empresa de Anfriso y al arco de Marcilda –primera y segunda parte de la novela-, pues todo deber ser visto y oído, de ahí que «ver, oír y creer»⁴ estén fuertemente entrelazados. Estamos de acuerdo con Aracil cuando plantea el sentido de esta pieza dramática especialmente por su representación, «lo que supone incluir tanto el diálogo dramático como una minuciosa descripción de su puesta en escena»⁵.

La variedad de metros empleada en el auto es superior a la advertida en el resto de la obra y la amenidad y buena arquitectura de la pieza la convierten en una obra destacada del teatro novohispano, que ha despertado gran interés de la crítica. Entre sus muchos valores, destacaría la novedad que implica su marcado sello autóctono por la perfecta combinación que en él se hace de la tradición española, la criolla y la indígena: zagales con ropaje mexicano, caciques con sus preciosas ropas y el Reino mexicano:

[...] requísimamente vestido con una tilma de plumería y oro, costosamente guarnecida. Las demás ropas que sacaron, que fueron zaragüeles y cacles, estaban de rico oro bordadas. Llevaba, como los seis, en el brazo izquierdo, un rico escudo con un vistoso plumero de muchas y diversas plumas, que más realzaban el adorno de la persona. En el escudo llevaba sus propias armas grabadas, que son una águila sobre un tunal con esta letra: *Pues tal luz le da María, renovarela en su día* (212).

⁴ No hay que olvidar que la pintura sagrada llama a la devoción.

⁵ Beatriz ARACIL, «Del género pastoril a la relación de fiestas. *Los Sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón» en *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*, ed. T. Barrera, Berna, Peter Lang, 2013, pp. 172-173.

Un escudo que, con los símbolos que llegan hasta hoy, acompaña la inscripción mariana que invita a los mexicanos al baile para celebrar el triunfo de María sobre el pecado. La religión católica y sus preceptos son asumidos por el pueblo como parte constitutiva de su formación, el «tocotín» en honor de la Virgen triunfante. Danza, baile, fiesta, espectáculo barroco al servicio de todos y en el que todos participan en una clara «arcadia» sin conflictos con su centro desplazado a los «jardines mexicanos». Esa es la lección última de una obra que consideramos muy bien orquestada y cuya valoración es muy superior a la que le diera Agustín Yáñez en su día.

Pero no nos trae aquí la presencia de lo indígena y lo criollo en el Auto que desde luego es sobresaliente y tiene un protagonismo acorde con el lugar, sino otra presencia más curiosa en una obra novohispana, la del moro. Nos referimos al apartado b de la segunda parte del *Auto*, el Reino y derrota del Pecado donde se desarrolla el diálogo de éste con el profeta Jeremías y el gracioso Edonio.

En la obra de Bramón corresponde al gracioso Edonio la alusión al moro cuando empieza a recitar el *Romance fronterizo caballeresco de don Manuel Ponce de León y el moro Muza* en diálogo sordo con el Pecado. Posiblemente Edonio está anunciando un enfrentamiento violento entre el Pecado y Jeremías, como el que se narra en el romance entre don Manuel y Muza; por otra parte, es posible entrever una nota de humor que surge del contraste entre el valor del caballero que acude valientemente a hacer frente al moro en el romance y la cobardía del gracioso, algo así como si Edonio recitara el romance para darse fuerzas a sí mismo frente al poderoso enemigo, el Pecado y su poder tentador.

Es un hecho conocido el proceso de afianzamiento del romancero viejo y nuevo en el Nuevo Mundo y concretamente en México da cumplida y temprana cuenta el teatro de González de Eslava en el último cuarto del siglo XVI. Sus *Coloquios espirituales y sacramentales* son buen ejemplo de lo que decimos al demostrar la popularidad de los romances allí insertos. La difusión del romance no sólo se debe a la oralidad sino también a libros y pliegos sueltos. Según Aurelio González

en el registro número 24 del 6 de junio de 1586, entre otros libros que se envían a Pedro Ochoa de Ondategui, vecino de la ciudad de México, se encuentran dos

Romanceros con un valor de 60 marcos cada uno, ocho del *Conde Dirlos* a 12 marcos y ocho del *Desafío de don Manuel y el moro* a 10 marcos⁶.

Justamente el romance que nos ocupa.

Quizás convenga recordar las connotaciones negativas que el moro tiene al otro lado del Atlántico, en la España de la época, no podemos olvidar que la invasión musulmana ocasionó que lo malo se asociara a lo islámico frente a lo bueno, lo cristiano. Todo el proceso de unión nacional pasaba por la eliminación de lo islámico. Sin entrar en las connotaciones caballerescas que pueden adquirir en el siglo XVI o en la maurofilia literaria que se advierte en algunas novelas. Si nos remitimos al teatro el moro representa con frecuencia lo otro desde el punto de vista étnico y religioso, algo así como el indio en América, salvando las distancias. Si en el romancero y en la novela morisca se propagó una visión del moro galante, en el teatro prevalece una doble visión, la del moro caballeresco o la que le relega al papel del gracioso, no ausente de ridiculización. Moros y negros fueron comúnmente caracterizados en el teatro por su lenguaje ya desde mediados del XVI. Ahora bien, en este caso el moro no es un personaje, es el gracioso Edonio el que se hace portavoz, no del moro en concreto, sino del romance de don Manuel Ponce de León y el moro Muza, un romance de muchísima difusión, que reproduce Bramón en su obra por boca del gracioso. Edonio engarza el romance en un falso diálogo con el Pecado, convirtiéndolo en un monólogo propio.

Bien es sabido que pronto la comedia española se permea del romance morisco y durante varios siglos se engastan o se glosan dichos romances, siendo Lope de Vega uno de los mejores ejemplos. No es esta pieza una comedia sino un auto y el romance aparece no glosado, sino engastado al hilo de unos acontecimientos aparentemente muy alejados de la temática morisca.

La reproducción del romance no es completa, sólo llega hasta el momento del enfrentamiento entre ambos y dice así:

Edonio: Cuál será aquel caballero
de los míos muypreciado...

Pecado: ¿Quién es éste a quien no ha dado
temor mi mucha fiereza?

⁶ Aurelio GONZÁLEZ PÉREZ, *El romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 49.

Edonio: ... que me traiga la cabeza
de aquel moro renegado...

Pecado: De haberle visto he quedado
lleno de pena y de enojos.

Edonio: ...que delante de mis ojos
a cuatro ha alanceado...

Pecado: Por fuerza ha de ser vasallo,
éste, de la dicha mía.

Edonio: ... y sus cabezas traía
en el pretal del caballo...

Pecado: ¿Cómo viene éste jugando
y calla el que está con él?

Edonio: Oído lo ha don Manuel,
que se andaba paseando...

Pecado: Yo estoy reprimiendo en vano
mis fuerzas bien conocidas.

Edonio: ...que de unas viejas heridas
no estaba del todo sano...

Pecado: ¿Quién me tiene acobardado
y quien mi valor impide?

Edonio: ... apriesa las armas pide,
y en un punto se había armado...

Pecado: ¿Cómo me reprimo y callo
siendo yo mismo el furor?

Edonio: ... y delante el corredor
arremete su caballo...

Pecado: De que me tenga burlado
estoy corrido y confuso.

Edonio: Con la gran fuerza que puso
la sangre le ha reventado...

Pecado: De aqueste frío abrasado
¿cómo reprimo las llamas?

Edonio: ... gran lástima le han las damas
de verle tan maltratado...

Pecado: Bien puedo aquesto estorbarlo,
antes que a dicha revuelva.

Edonio: Todos dicen que se vuelva,
mas él no quiere aceptarlo...

Pecado: Su mal término ha causado

que yo esté cual fiero toro.

Edonio: ... derecho va para el moro,
que está en la plaza parado...

Pecado: Ya la paciencia he acabado:
no puedo ser más sufrido.

Edonio: El moro, desde que lo vido,
de esta manera le ha hablado... (187)

Dicho romance fue glosado dos veces en el siglo XVI, según apunta Diego Catalán⁷, la más antigua es la incluida en el pliego suelto gótico del siglo XVI, *Romance don Manuel glosado por Padilla. Glosa muy graciosa*, impreso en Toledo en 1576; sin embargo la versión recogida por Bramón, que pone en boca de Edonio, es la segunda, publicada por Joaquín Romero de Cepeda, *Obras*, en 1582, f. 59v. El romance comienza de manera abrupta, como era lo típico del romancero viejo, con el parlamento del rey Fernando recordando las hazañas del moro ya legendario. Es la primera secuencia. Enseguida toma el testigo don Manuel (Ponce de León) que andaba convaleciente de unas heridas pero nada le detiene ni siquiera la compasión de las damas, es más, constituye un doble acicate, unido al envite del rey para entrar definitivamente al encuentro. Aquí no se reproduce la escena del diálogo entre don Manuel y el moro, e igualmente deja a los oyentes suspensos sobre el resultado de la contienda. Resulta curioso que en la versión del siglo XVI el centro de interés lo constituía justo lo que aquí se omite: el encuentro y combate entre los dos campeones, el héroe cristiano y el temible moro.

Tanto el moro Muza como Manuel Ponce de León fueron personajes muy populares en la España de su tiempo. Hasta dieciocho romances relativos al moro Muza se recogen en el *Romancero general* de 1614. Todos ellos, conocidos como los Romances de Muza dentro del apartado de Romances moriscos, inciden en la imagen heroica: valiente, fuerte, valeroso, brioso, pero también es presentado como enamorado, y siempre arrogante, soberbio, cuya «fama y hechos conoce el mundo y alaba» porque es «el moro de mayor fama». En la primera lista de comedias de *El peregrino en su patria* (1604) el mismo Lope de Vega cita dos obras suyas, hoy perdidas, sobre el famoso moro, *Muza furioso* y *La prisión de Muza*. Ni que decir tiene que sus ecos han

⁷ Diego CATALÁN, *Arte poética del romancero oral*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI-Fundación Menéndez Pidal, 1997.

llegado hasta el presente en forma de dichos populares.

No le va a la zaga Don Manuel Ponce de León, cuya fama y heroísmo en las batallas eran de sobras conocidos, Ginés Pérez de Hita lo cita a propósito de las guerras civiles de Granada; Salazar de Mendoza escribe en 1620 la *Crónica de la casa de los Ponce de León*.

La tradición romancística es rica en mostrarnos la figura del moro retador recuérdese aquel que retó al Cid ante los muros de Valencia: «Allí viene un perro moro/ a todos desafiando...» o aquel otro moro que reta al rey don Fernando en «Cercada está Santa Fe», es decir el reto es habitual y es el tema que quiere marcar el autor, el carácter retador de Pecado. Ahora bien, ¿de dónde tomó el autor del *Auto* este romance citado? Probablemente lo tomara de la tradición oral pero la fidelidad que muestra con la versión impresa de 1582 pudiera llevarnos también al conocimiento del texto escrito. De todas formas apunta Catalán que «buena parte de los autores que en el siglo XVI recuerdan algún verso de nuestro romance tienen presente una versión oral y no el texto impreso»⁸ y aunque sus palabras se refieren al «Romance rey moro que perdió Valencia», podrían hacerse extensivas a este caso. Lo mismo ocurre en el siglo XVII.

Indudablemente en este *Auto*, el recitado de Edonio hay que ponerlo en relación con el parlamento del Pecado que va enardecándose progresivamente frente a Jeremías, lo que ocurre es que su enardecimiento muestra paralelismos con la actitud de don Manuel más que con que el del moro, cuyo parlamento es más breve en el romance original y que aquí ni siquiera se reproduce, lo que podía probar, entre otras cosas que el público conocía a la perfección el romance.

Ya no se trata sólo de que el teatro del Siglo de Oro haya mantenido viva la materia épica cantada en los romances fronterizos, los romances fueron popularizados en América a través de los soldados que intervinieron en la conquista, son muchos los casos de cronistas que engarzan en su obra citas fragmentarias o completas de romances, por ejemplo Bernal Díaz del Castillo, y está demostrado que tenían fuerte arraigo entre el público sobre todo a partir de 1580, de este modo el novohispano Bramón engarza su romance sin necesidad de explicaciones previas, se hace eco de uno de los romances más célebres y populares de la época, con la carga que lleva aparejada la elección del motivo del reto y del triunfo del cristiano sobre el infiel que se traducirá

⁸ Diego CATALÁN, *Siete siglos de romancero*, Madrid, Gredos, 1969, p. 150.

en la obra en el triunfo de Jeremías sobre el Pecado. El paralelismo era suficientemente efectivo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, «La forma “autor-personaje-autor” en una novela mexicana del siglo XVII» en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 19-37.
- ARACIL, Beatriz, «Del género pastoril a la relación de fiestas. *Los Sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón» en *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*, ed. T. Barrera, Berna, Peter Lang, 2013, pp. 151-178.
- BRAMÓN, Francisco, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*, ed. Trinidad Barrera, Madrid- México, Iberoamericana- Bonilla Artigas, 2013.
- CATALÁN, Diego, *Siete siglos de romancero*, Madrid, Gredos, 1969.
- , *Arte poética del romancero oral*, 2 vols., Siglo XXI, Fundación Menéndez Pidal, Madrid, 1997.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, *El romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.
- MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo, «Triunfo de la Virgen y gozo mexicano», *Literatura mexicana*, XVIII, 2, 2007, pp. 5-37.



DOI: 10.14643/22D

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2014
APROBADO: OCTUBRE 2014