

Falsos estereotipos. La imagen del “moro” en los fastos por la canonización de Fernando III el Santo (1671)

Carmen González-Román

Comenzaré con una cita reproducida en el libro editado por Borja Franco y Antonio Urquizar en 2019: *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th-18th Centuries*): «Hombres con rostros, apariencias y vestidos como los árabes de hoy, montados a caballo con ropas de varios colores, llevando espadas, ballestas y estandartes en alto».

Esta cita que constituye un doble fake porque, como explican estos autores del libro mencionado, el texto de Jiménez de Rada es una «descripción (ficticia) de una pintura (también ficticia) en la que el enemigo musulmán es caracterizado visualmente como un «Otro extranjero». Sin embargo, la imagen que proporciona este testimonio podría servir para describir algunos de los personajes que actualmente desfilan en las numerosas fiestas de «moros y cristianos» que se celebran en España, especialmente en el levante y el sur de la Península, pero también en América Latina.

Esos «hombres montados a caballo, con ropas de varios colores, llevando espadas...», usuales en espectáculos de tanta raigambre son reflejo de un complejo proceso de asimilación y desarrollo de un determinado estereotipo en los fastos populares¹. Aunque los estereotipos fueron igualmente empleados en la literatura y en las artes visuales, sin duda las fiestas de «moros y cristianos» en todas sus variantes contribuyeron a popularizar y difundir dicho estereotipo.

La primera referencia histórica que hasta la fecha conocemos sobre unos fastos en los que se escenificó una danza de Moros y Cristianos es del año 1150 con motivo de la boda del Conde de Barcelona Ramón Berenguer IV con la Infanta Petronila de Aragón en Lleida. Siglos más tarde, ya avanzada la conquista en 1464, en la corte de Jaén del condestable Miguel Lucas de Yranzo, se celebraron unas burlas moriscas, con una embajada, un juego de cañas y un grotesco Mahoma que termina bautizado.

Fastos e identidad cristiana frente al musulmán

Los fastos contribuyeron sin duda durante la Edad Moderna a forjar la identidad cristiana frente al musulmán. La intención de diferenciarse del «moro» tendría su origen en la conquista de al-Andalus, y sería impulsada por la necesidad de dotar de unidad e identidad a los reinos cristianos. Según Borja Franco (2019), la primera de las muchas celebraciones de carácter político que tuvieron lugar durante más de dos siglos y donde se representó la imagen del musulmán de distintas maneras, tanto como enemigo como aliado, fue en la entrada de Alfonso el Magnánimo en Calabria en 1443. El mismo autor en *Pintando al converso...* (2019), analizó otros eventos festivos en los que con la imagen

¹ Deseo agradecer a la Dra. Hilary Macartney sus oportunas e imprescindibles sugerencias en la ponencia que ambas presentamos en la sección “The Exotic Otherness of Early Modern Imagery and Emblems” en el marco del *International Symposium MLA Being Hospitable: Languages and Cultures across Borders*. University of Glasgow (4/6/2022). Este texto es una selección y ampliación de la temática original allí presentada. Sobre la actual pervivencia en los fastos populares de las fiestas de moros y cristianos, Max Harris (2000).

del musulmán o el morisco se trataba de reforzar el discurso político de la monarquía hispánica, como sucedió en la entrada triunfal de Carlos V en Florencia tras su victoria en Túnez, en el túmulo funerario de Felipe II, en la entrada de Ana de Austria esposa de Felipe II en Madrid, en las exequias de Margarita de Austria en Córdoba o en la entrada de Felipe III en Portugal:

En todas estas entradas reales o catafalcos de los siglos XVI-XVII, la imagen (efímera) que aparece del converso y del musulmán es híbrida y poliédrica. Se trataba en ellas de vincular las gestas acometidas por los Austrias contra el turco o el moro con las hazañas de personajes míticos como don Pelayo, el Cid, Fernando III el Santo o los Reyes Católicos.

José Jaime García Bernal (*El fasto público en la España de los Austrias...*) establece de qué modo en las fiestas se plantearon toda una serie de dispositivos para arrancar emociones del público, algunas tan significativas como la repulsión y la mofa del enemigo infiel. En estas representaciones se señalaba la superioridad física y moral de los cristianos frente al otro, fuera protestante o musulmán.

Me van a permitir aquí abrir un breve paréntesis para mostrar un ejemplo de una “fake view” que forma parte de una “fake news” difundida en 1653 y relacionada con la imagen del Turco. Se trata de una relación contenida en tres folios más la portada donde se explica el nacimiento de un niño turco monstruoso cuya imagen, según el relator, fue una señal que los sabios y adivinos turcos consultados coincidieron en señalar como enviada por el cielo para advertirles de que perderían sus tierras a manos cristianas.

Relacion verdadera, y notable, en la qual se contienen los mas espantosos, y admirables sucessos, que hasta oy se han visto, sucedidos en Turquía, y todos ametrñan [sic] la perdida, y ruina de aquel Imperio; y es particular vn niño que nacio en Ostrabiza, con tres puntas en la cabeça, res [sic] ojos, las orejas de jumento, la nariz de vna ventana, y los pies, y piernas retuertos al reues. Sacada de vna copia autentica, embiada a Roma, y traducida en nuestra lengua por Ludouico Grignani. Por Julián de Paredes impresor, 1653.

Volviendo sobre los dispositivos usados en las fiestas para señalar la superioridad del cristiano sobre el otro, y como también señaló García Bernal, a día de hoy, resulta complicado saber hasta qué punto la población que participó en estas festividades entendió los jeroglíficos, los emblemas o alegorías que conjuntamente con imágenes cotidianas o pinturas de historia sirvieron para engalanar la ciudad.

Efímero y alteridad en las *Fiestas de Sevilla* (1671), ¿un relato anacrónico?

La idea de reflexionar sobre hasta qué punto la población entendió los jeroglíficos o emblemas de estas arquitecturas efímeras me parece especialmente importante repensarla en relación a los fastos sevillanos de 1671, porque cuando se celebraron estas fiestas por la canonización de Fernando III ya habían pasado casi cuatro siglos desde la conquista de Sevilla por este rey en 1248, y habían transcurrido 61 años desde que fueran expulsados unos 30.000 moriscos de los reinos de Jaén, Córdoba y Sevilla (entre 1609-1613), embarcados en su mayoría en los puertos de Málaga y Sevilla.

Teniendo en cuenta el amplio espacio cronológico transcurrido desde la conquista hasta la celebración de la canonización de este rey en 1671, hemos de considerar que las relaciones entre islam y cristianismo, entre neoconvertos y cristianos viejos fueron

cambiando, y también su estereotipación —literaria o visual— sufrió variaciones en el tiempo.

Como veremos a continuación, en el triunfo levantado en la catedral de Sevilla en estas fiestas, los hechos se interpretan y representan a través de las lentes del siglo XVII, en el contexto de una iglesia católica fuertemente contrarreformista y de unas estructuras políticas y sociales que, al menos oficialmente, buscaban «limpiar» la impureza racial y religiosa. Por tanto, cabría plantearse algunas preguntas iniciales: ¿se utilizaron en el *Triunfo* sevillano los mismos estereotipos del “moro” que habían decorado arcos de triunfo o exequias reales durante los siglos XVI y gran parte del XVII?; ¿se consideraba en 1671 al moro como un peligro real o tuvieron aquellos jeroglíficos y pinturas una mera función ilustrativa de las batallas libradas por Fernando III en la conquista de Sevilla?

Las fiestas hispalenses de 1671 constituyeron uno de los eventos más importantes de entre los celebrados en la España del siglo XVII, como ha venido siendo demostrado por diversos autores, entre otros, Bonet Correa, 1985; Moreno Cuadro, 1985; Sebastián, 1991; Wunder, 2012, Jaime García Bernal, González-Román y Macartney, 2022.

En general, todos coinciden en establecer que el gran evento sevillano en torno a la figura de Fernando III representó una gesta política y religiosa, con ella se ponía fin a un periodo de sufrimiento en la ciudad debido a varias oleadas de peste y hambruna, y a un declive de su importancia como gran puerto internacional. La campaña de canonización emprendida por el cabildo de la Catedral de Sevilla a lo largo de varias décadas fue un intento de invertir la suerte de la ciudad.

Las costosas celebraciones que se desarrollaron durante cinco días, del 25 al 30 de mayo, podían interpretarse como un poderoso y desafiante símbolo de la renovación de la urbe. Solo el monumento del *Triunfo* costó 13.400 ducados, de hecho, las descripciones de las instalaciones y decoraciones efímeras a lo largo y ancho de todo el edificio destacan constantemente los materiales preciosos, incluidos metales, joyas y tejidos que captaban y reflejaban la luz.

No menos sobresaliente fue el equipo artístico responsable de las decoraciones, formado por los principales artistas de la ciudad, los pintores Juan de Valdés Leal, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Joven, Matías de Arteaga, Francisco de Ribas y Pedro de Medina, así como el arquitecto Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán, todos ellos excelentes artífices dotados de una capacidad extraordinaria para trabajar con imágenes ilusorias en sus creaciones artísticas, cuyo acento escenográfico se hizo explícito en colaboraciones en eventos festivos como el que aquí nos ocupa.

La magnitud y el coste de la fiesta se reflejan también en el libro que se editó para dejar constancia de la ocasión y que constituye nuestra principal fuente de información. *Fiestas de Sevilla* es una publicación sin precedentes, no solo por el coste de su producción que ascendió a 143.000 reales, y por la tirada que fue de 2000 ejemplares, sino también porque es la primera vez que se edita en Sevilla un libro de estas características, ilustrado por Matías de Arteaga, Juan de Valdés Leal, Lucas Valdés Leal, María Luisa Morales y Francisco de Herrera «el mozo».

El gran monumento barroco del *Triunfo* ocupaba todo el espacio de los cuatro últimos pilares de la nave mayor, frente a la puerta principal, elevándose hasta las bóvedas

de la enorme catedral gótica donde una estructura pintada de nubes, querubines y el «inefable nombre de Dios», en hebreo y con letras doradas, remataba el aparato efímero. Todo el conjunto estaba profusamente decorado con emblemas y escenas pintadas, relativas a las hazañas de Fernando, incluida su conquista de la ciudad. También había varias esculturas exentas sobre plintos. La escultura central del primer cuerpo mostraba a Fernando, con aureola, arrodillado para ofrecer sus trofeos de guerra a una figura que simbolizaba la Iglesia. Frente a ella, en cada uno de los cuatro lados, había personajes con turbantes que sostenían grandes llaves, representando la rendición de los gobernantes musulmanes de las ciudades conquistadas por Fernando: Córdoba (1236), Jaén (1246) y Murcia (1243), además de Sevilla. Dos de ellas, visibles en el grabado del *Triunfo* de Valdés Leal, revelan con su gesto la entrega de las llaves de sus ciudades haciendo explícita una retórica teatral característica de las obras de Valdés Leal.

Me interesa destacar como el volumen de los turbantes otomanos, las estrellas y cuartos crecientes en las túnicas, las formas excesivas de los bigotes, la ampulosa indumentaria, etc., típicas de personajes festivos o de carnaval, sugieren una línea directa con los trajes y caracterizaciones de «moros» que aún hoy en día se emplean en numerosas fiestas, como he señalado anteriormente. En definitiva, esta imagen del moro representa lo que podríamos definir como un epítome de otredad exótica.

Más controvertido resulta un jeroglífico que formaba parte de una serie de veinticuatro «incluidos todos en coronas grandes formadas por hojas de laurel» (Torre Farfán, 1671: 86), situados en la parte exterior de los pilastrones de este mismo primer cuerpo del aparato. Se trata de una representación del rey Fernando conduciendo un carro tirado por cuatro moros, cuyo contenido triunfalista podría resultar inquietante para el público actual. De este modo lo describe Torre Farfán (1671: 102):

En el tercero se pintó una triunfante carroza que desde la tierra enderezaba su camino al cielo por una senda que fabricaban las nubes llenas de resplandores. En la silla que se ostentaba en su popa iba sentado un decoroso varón coronado de su diadema de oro con rayos. En la una mano la espada y con la otra, empuñando las riendas con que frenaba la ferocidad de cuatro moros (significados en los trajes) que servían de caballos (...)

En la explicación que hace Torre Farfán de este jeroglífico es importante detenerse en la indicación explícita a cómo los moros están «significados en los trajes», repitiéndose el estereotipo del turbante coronado por la luna creciente. La mención a la vestimenta como elemento identificador del moro, aparece en otro jeroglífico de los que decoran los arbotantes del primer cuerpo del *Triunfo*, cuyo mote reza *ITER DOCET IGNIBUS AETHER*

«Entre el horror de las nubes se veía, bien fingida, la luz de un relámpago, cuyo resplandor aclaraba un camino que iba subiendo por la aspereza de un monte, y en él un moro, significado en el traje (...)» (Torre Farfán, 1671: 40)².

En la misma plancha firmada por Luisa Morales, se representa al río Guadalquivir «donde naufragan muchos moros» (Torre Farfán, 1671: 39-40), que se reconocen por los

² Sobre el valor de la vestimenta en la España de los siglos de la Edad Moderna, véase Irigoyen-García (2017), Weller (2019), Franco y Asís García (2019). Estos autores señalan como algunas relaciones festivas contienen descripciones del tipo de vestimenta usada en escenas de batallas representadas en los arcos efímeros, donde en ocasiones se definen los personajes como «morisco» y en otras como «turco».

turbantes que portan. Nuevamente, Torre Farfán desvela el significado de este «naufragio ciego en que fluctuaba Sevilla», y de qué modo la espada del santo rey la salvó.

¿Moro o turco? Hibridaciones

La imagen del *moro* con el turbante otomano, tal y como aparece en los jeroglíficos del *Triunfo* de la catedral de Sevilla refleja un estereotipo. El modelo coincide con el empleado en un amplio repertorio de imágenes que circularon por Europa y que aluden a la verdadera amenaza que planeó en el imaginario colectivo de occidente durante aquellas centurias: el Gran Turco.

Pese a que, en 1671, fecha en que se celebraron los fastos por la canonización de Fernando III, el imperio otomano daba signos de debilidad, y pocos años después, en 1683, tras fracasar en su segundo intento de conquistar Viena comenzaría el declive de su dominio e influencia en Europa, la metáfora visual del turbante como representación del más feroz enemigo de la fe católica había impregnado la cultura visual de occidente y se había hecho extensible a cualquier representación de lo islámico.

El turbante de grandes dimensiones como símbolo por antonomasia del Gran Turco, esto es, del gran enemigo, lo hallamos diversas pinturas como es el conocido retrato de Suleimán el Magnífico del Kunstshistorisches Museum de Viena. Según las reglas dictadas por el propio sultán Suleimán, el turbante era el privilegio inequívoco del otomano creyente frente al no creyente pero, paradójicamente, este elemento acabó convirtiéndose en signo diferenciador del Otro frente al cristiano. En este sentido, Victor Stoichita habla de «estrategias de inversión» a la hora de representar imágenes significativas de la neutralización del «peligro otomano». En el proceso de demonización del islam en el arte de la Edad Moderna llama la atención el número de ocasiones en que aparece el turbante y el cuarto creciente lunar asociado a diversos pecadores y personajes demoniacos.

El valor del turbante

Como se ha indicado más arriba, en el libro de Torre Farfán se puede apreciar en varios jeroglíficos el valor y uso simbólico del turbante. En el que lleva por mote *VINCLA DECORANT* (Torre Farfán, 1671: 38), uno de los cuatro que componen la plancha grabada por Lucas Valdés, constituye el motivo principal y se representa rodeado de una cadena. Se trata del mismo arquetipo que aparece a los pies de San Fernando en el cuadro pintado por su padre Juan de Valdés Leal unos años más tarde (1673-1674), y que se conserva en la capilla que lleva su nombre en la Catedral de Jaén.

El alfanje es otro de los símbolos que complementan la alusión al moro en las imágenes que decoran arbotantes y pilastras. Asociado al turbante otomano, el alfanje lo encontramos en el jeroglífico que lleva el mote *UTRIQUE SALUS* si bien, en esta ocasión, Torre Farfán lo define como “un turbante rodeado de tocas africanas” (Torre Farfán, 1671: 43).

Conclusiones

Teniendo en cuenta la distancia temporal entre la conquista de Sevilla por Fernando III (1248) y las fiestas de 1671, cabría considerar que la imagen del moro en el *Triunfo* es una FAKE VIEW, una imagen híbrida y estereotipada entre el moro y el turco. Siendo el Gran Turco el verdadero peligro en la Europa aquellos siglos, no es de extrañar que fueran sus símbolos más representativos, en especial el turbante otomano, los que acabaran generando unos estereotipos que, en un complejo proceso, han llegado a los fastos de hoy.