

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

TEATRO EN LA PERIFERIA. REPRESENTACIONES DEL PODER Y DE LA
OTREDAD AMERICANA EN LOS TEXTOS DRAMÁTICOS DE LA RELACIÓN
"PLAUSIBLES FIESTAS REALES" (1762)

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado
en Literatura para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura
Latinoamericana

GEANNINI RUIZ ULLOA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

Dedicatoria

A Esteban Cascante Cordero (1991-2007).

A la memoria de todas las personas que han muerto a causa de la pandemia de COVID-19 en Costa Rica. Fue un privilegio concluir esta tesis en medio de un contexto tan difícil.

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin la colaboración de múltiples personas e instituciones que formaron parte de este largo proceso de investigación. Sin cada una de estas personas, seguramente esta tesis no hubiera llegado a buen puerto.

Primero que todo, les agradezco a mis padres, Ana Felicia Ulloa Sánchez y Gerardo Ruiz Moreno, por su apoyo incondicional durante los años de mi formación académica. Asimismo, a mis hermanos, Haydeé y Josué, quienes siempre me han animado a seguir adelante.

En segundo lugar, quiero agradecer al amigo y profesor, Dr. Alexánder Sánchez Mora por emprender la tarea de dirigir esta tesis de teatro. Fueron muchas lecturas, conversaciones y cafés sobre la fascinante historia del periodo colonial. Además, al amigo y profesor, Dr. Werner Mackenbach por su lectura crítica en los avances de la investigación.

En tercer lugar, quiero agradecer a mis amigos que han estado de manera incondicional en el desarrollo de mi carrera profesional: Marijosé Chaverri, Álvaro Zúñiga, Liviette Obando, Mariana Soto, Sussy González, Erick Núñez, Luis Serrato, Kattia Barrientos, Verónica Cruz, Mario Cunningham, Mauricio Chaves, Maybell Vargas, Carlos González y Estefanía Calderón.

En cuarto lugar, quiero agradecer a un grupo de grandes académicos con los que he compartido diálogos, lecturas e intereses durante este proceso de construcción de la tesis: Dr. José Luis Ramírez Luengo, Dr. Rolando Carrasco y Dra. Sussane Schlünder. Asimismo, otros profesores y académicos que me animaron a continuar con la investigación: Dra. Marianela Muñoz, Dr. Antonio Leoni, Dr. Mijail Mondol, Dra. Julie

Marchio, M.L. Ángela Ramírez, Dra. Patricia Fumero, Dra. Alexandra Ortiz y Dra. Verónica Ríos.

En quinto lugar, y no menos importante, quiero agradecer a la señora Lilliana Retana, secretaria del Posgrado en Literatura por su ayuda en los trámites administrativos del posgrado.

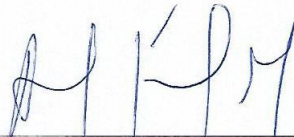
En último lugar, para la realización de esta investigación, se contó con distintos financiamientos que permitieron el acceso a bibliotecas y nuevos materiales.

- De octubre de 2017 hasta febrero de 2018 se ganó una beca Erasmus + para estudiar un semestre en la Universidad de Osnabrück (Alemania).
- En el 2019 se obtuvo una beca de parte del Sistema de Estudios de Posgrado para la adquisición de materiales bibliográficos y apoyo para el desarrollo de estancias de investigación en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica y el Archivo General de Centroamérica.
- En el 2020 se contó con un apoyo para la investigación de parte del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA).

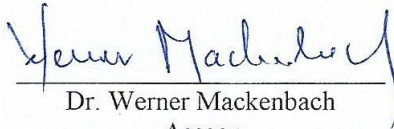
“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado y título de Maestría en Literatura Latinoamericana”



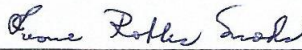
Dr. Leonardo Sancho Dobles
Representante del Decano ante el
Sistema de Estudios del Posgrado



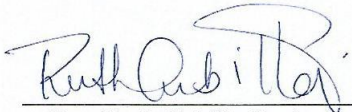
Dr. Alexander Sánchez Mora
Director de tesis



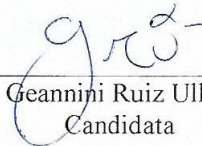
Dr. Werner Mackenbach
Asesor



M.L. Ivonne Robles Mohs
Asesora



Dra. Ruth Cubillo Paniagua
Directora del Programa de Posgrado en
Literatura Latinoamericana



Geannini Ruiz Ulloa
Candidata

Contenido

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Hoja de aprobación	v
Resumen ejecutivo.....	ix
Executive summary	xi
Índice de Ilustraciones	xiii
Índice de Tablas.....	xiv
Introducción	1
Justificación.....	1
Pregunta de Investigación.....	10
Objetivo General	10
Objetivos específicos	10
Estado de la cuestión	11
Estudios coloniales: principales tendencias y grupos de investigación	11
Estudios sobre la literatura colonial centroamericana	13
Sobre el teatro colonial centroamericano	17
Sobre las “Plausibles fiestas reales” (1762).....	30
Marco conceptual	37
Sobre la representación.....	37
El poder en el Barroco	39
La fiesta barroca	42
Sobre la otredad americana.....	45
Metodología.....	50
Descripción del corpus	52
Transcripción	54
Plan capitular	55
I Capítulo. <i>Arqueología de una fiesta</i> . Contextualización histórica de la Villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate.....	57

1.1	Introducción.....	58
1.2	El reino de Guatemala	63
1.3	El Salvador como región	71
1.4	Sonsonate.....	75
1.4.1	Bernardo de Veyra.....	80
1.4.2	Cofradías, milicias y pueblos de indios	84
1.5	Consideraciones finales	93
II Capítulo. <i>Entresijos de un poder real</i> . Loas y carros triunfales en la provincia de Sonsonate “la más exigua de las del distrito del Reino de Guatemala”		
2.1	Teatro y política: una introducción.....	96
2.2	Loa: más allá de la alabanza	99
2.2.1	Alabanza y exaltación a la figura real.....	105
2.2.2	Alabanza y exaltación a la autoridad local	116
2.2.3	Reinterpretación de una loa palaciega. El caso de Loa de la comedia “Cómo se curan los celos y Orlando furioso” de Bances Candamo.....	122
2.3	Teatro y política: los carros triunfales	139
2.3.1	Representación del poder y la autoridad.....	149
2.3.2	Teatralización de la política.....	155
2.4	Consideraciones finales	156
III Capítulo. <i>Un crisol de colores, sabores y nombres</i> . Representaciones de la otredad americana en los textos dramáticos “El sainete de los negros bozales”, “Historia de don Quijote” y danzas de moros y cristianos.....		
3.1	La otredad americana: introducción	160
3.2	<i>El sainete de los negros</i> : una contextualización de la población de origen africano en la vida colonial centroamericana	164
3.2.1	Los “negros” como personajes cómicos	168
3.2.2	El sainete: un ejemplo del universo del teatro breve	172
3.2.3	El sainete de los negros bozales.....	174
3.3	El arribo del caballero o de cómo llegó El ingenioso don Quijote de la Mancha a las tierras americanas	179
3.3.1	El Quijote salvadoreño: un personaje de la fiesta.....	183

3.4 Las danzas de moros y cristianos: hacia una conceptualización	189
3.4.1 Sinopsis de las danzas de moros y cristianos.....	194
3.4.2 El personaje del gracioso en las danzas de moros y cristianos.....	199
3.5 Consideraciones finales	207
Conclusiones	209
Primera Jornada: arqueología de una fiesta.....	210
Segunda Jornada: representaciones del poder	212
Tercera Jornada: representaciones de la otredad americana.....	220
Tareas de investigación pendientes	226
Ampliar el concepto de lo teatral.....	226
Hacia una textualidad de la periferia	228
Edición crítica de textos literarios	230
Referencias.....	232

Resumen ejecutivo

La presente tesis aborda el tema de las representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) con el fin de establecer continuidades y rupturas con los códigos festivos y dramáticos del siglo XVIII. La relación “Plausibles fiestas reales” (1762) describe el programa festivo de las fiestas reales a Carlos III de Borbón en la Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate. Dentro de este marco festivo, esta investigación plantea un acercamiento a las prácticas teatrales de género breve que se efectúan en un contexto periférico del imperio español.

En el primer capítulo, se determinan las características históricas de la región de Sonsonate en el reino de Guatemala en el siglo XVIII. Las exportaciones del añil se convirtieron en la principal fuente de ingresos del reino de Guatemala, lo cual benefició zonas más alejadas como El Salvador. Además, el auge económico del añil trajo consigo cambios en la estructura de pueblos y el mestizaje. En este contexto, se destaca el papel del alcalde, Bernardo de Veyra, como autoridad local y autor de relación de fiestas. Esta doble condición del funcionario real conduce a la búsqueda de estrategias narrativas que le permitan esconder su voz autoral a partir de los personajes de las piezas teatrales.

En el segundo capítulo, se estudian las representaciones del poder a partir de dos líneas de análisis: (1) exaltación y alabanza a la figura del monarca y (2) exaltación y alabanza a la autoridad local. En la primera línea, la loa se convierte en el género panegírico para la exaltación de la monarquía. Específicamente, se examina la construcción de la figura del rey a partir de la representación del *roi-soleil*, con lo cual se utilizan una serie de personajes mitológicos como alegóricos para su alabanza. En la segunda línea, seis de las once loas exaltan la figura del alcalde como un súbdito fiel y

leal de la monarquía. Al mismo tiempo, se mencionan distinguidos funcionarios y ciudadanos principales del alcalde de Sonsonate como un gesto de apoyo hacia el alcalde.

En el tercer capítulo, se utiliza el concepto de otredad americana para comprender la representación de elementos, personajes y espacios que se refieren a América en los textos dramáticos. Para comenzar, se estudia la presencia de la cultura de procedencia africana en la colonia a partir del texto dramático el “Sainete de los negros bozales”. Posteriormente, se analiza el proceso de reinterpretación del personaje del Quijote en el contexto festivo salvadoreño a partir del léxico. Por último, se analiza la función del personaje del gracioso en las danzas de moros y cristianos. Por medio de este personaje, se introducen palabras de origen americano que plantea una apropiación de los códigos dramáticos barrocos a partir del humor. En síntesis, la otredad americana se convierte en una variación de los códigos festivos y teatrales del barroco en un espacio limitado y periférico

Executive summary

This thesis examines the representations of power and American otherness in the dramatic texts of the "Plausibles fiestas reales" (1762) in order to establish continuities and ruptures with the festive and dramatic codes of the eighteenth century. The *relación* or fiesta report, "Plausibles fiestas reales" (1762), narrates the festive program of the royal festivities dedicated to Carlos III of Bourbon in the Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate. Within this festive framework, this research proposes an approach to the theatrical practices of brief genre that took place in a peripheral context of the Spanish empire.

In the first chapter, the historical characteristics of the region of Sonsonate in the kingdom of Guatemala in the eighteenth century are determined. Indigo exports became the main source of income in the kingdom of Guatemala, which benefited more remote areas like El Salvador. In addition, the indigo economic boom brought with it changes in the structure of towns and mestization. In this context, the role of the mayor, Bernardo de Veyra, stands out as both the local authority and author of the *relación*. This dual capacity of this royal official leads the search for narrative strategies that allow him to hide his authorial voice through the characters in the plays.

In the second chapter, the representations of power are studied from two lines of analysis: (1) exaltation and praise to the figure of the monarch, and (2) exaltation and praise to the local authority. In the first line, the loa becomes the panegyric genre for the exaltation of the monarchy. Specifically, the construction of the figure of the king is examined on the basis of the representation of the *roi-soleil*, whereby a series of mythological characters are used as allegories to praise the king. In the second line, six of

the eleven loas praise the figure of the mayor as a faithful and loyal subject of the monarchy. At the same time, distinguished officials and leading citizens of the mayor of Sonsonate are mentioned as a gesture of support for the mayor.

In the third chapter, the concept of American otherness is used to understand the representation of elements, characters and spaces that refer to America in dramatic texts. First, the presence of African origin culture in the colony is studied based on the dramatic text "Sainete de los negros bozales". Secondly, the process of reinterpretation of the character of Don Quixote in the Salvadoran festive context is analyzed from the lexicon. Finally, the analysis explores the function of the character of the gracioso in the Moors and Christians dances. By means of this character, words of American origin are introduced, which suggest an appropriation of the baroque dramatic codes based on humor. In synthesis, the American otherness becomes a variation of the festive and theatrical codes of the baroque in a limited and peripheral space.

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Portada de las “Plausibles fiestas reales” (1762).	51
Ilustración 2. Haciendas en Guatemala y El Salvador.	73
Ilustración 3. Poblaciones en Guatemala y El Salvador.	74
Ilustración 4 Derrotero de Sonsonate por Nicolás de Cardona (1632).	77
Ilustración 5. Carlos III por Rafael Mengs (1795). Museo del Prado. Colección real. .	104
Ilustración 6. La Monarquía española [óleo sobre lienzo] de Francisco Bayeu y Subías (1794). Colección Real. Museo del Prado.	115
Ilustración 7. Carro de la Parroquia de San Sebastián (1674-1680) anónimo. Museo de Arte Religioso de Cuzco, Perú.	145
Ilustración 8. Grabado de José Caudí. Carro de sastres. En Solenes fiestas, que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Valencia, 1663.	145
<i>Ilustración 9.</i> Carro triunfal de las fiestas granadinas. Grabado de Juan José Rosales. En Reales exequias (1793) de Pedro Ximena	148
Ilustración 10. Representación de una danza salvadoreña. Tomado de Guevara (1977).	193
Ilustración 11 El personaje del gracioso. Tomado de Guevara (1977).	194

Índice de Tablas

Tabla 1 Textos según subgénero.....	52
Tabla 2 Ejes de análisis.....	53
Tabla 3 Puntos principales por capítulo.....	55
Tabla 4 Descripción del programa festivo.....	85
Tabla 5 Comparación entre la loa de Bances y la III Loa.....	124
Tabla 6 Descripción iconográfica de carros y actrices	142
Tabla 7 Viandas de Sancho según el lugar de procedencia	186



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Geannini Ruiz Ulloa, con cédula de identidad 1-1483-0367, en mi condición de autor del TFG titulado Teatro en la periferia. Representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos de la relación "Plausibles fiestas reales" (1762)

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Geannini Ruiz Ulloa

Número de Carné: A95598 Número de cédula: 1-1483-0367

Correo Electrónico: gru-1@hotmail.com

Fecha: 09.07.2021 Número de teléfono: 8979-3231

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Dr. Alexander Sánchez Mora

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

Introducción

Justificación

El presente trabajo toma como punto de partida la relación “Plausibles fiestas reales y obsequiosa demostración conque la muy leal Provincia de Sonsonate, proclamó en su villa de la Santísima Trinidad del Reino de Guatemala, el lunes 19 de enero de 1761. A su señor Católico Monarca y Señor Natural, (que Dios guarde) Don Carlos Tercero de Borbón”¹ (Guatemala, 1792) para adentrarse en la historia cultural y literaria de la Centroamérica colonial.

Específicamente, la propuesta de investigación se centra en los textos dramáticos de género breve que se albergan en dicha relación con el fin de comprender las dimensiones socioculturales que se experimentaron en el siglo XVIII y completar un panorama sobre los códigos festivos de la fiesta barroca. Tanto la procedencia como la producción de estos textos dramáticos son hechos relevantes en la reconstrucción de una historia dispersa y fragmentaria sobre el teatro centroamericano.

- Una procedencia no literaria

La procedencia de los textos dramáticos aquí estudiados es un hecho significativo que permite explicar la omisión por parte de los críticos e historiadores literarios. Alexánder Sánchez Mora (2015: 10) y Albino Chacón (2005: 245) han señalado que el canon colonial centroamericano se mantuvo durante mucho tiempo cerrado a la consideración de nuevos géneros discursivos como crónicas, relaciones de sucesos, sermones y hagiografías. Tanto la historiografía como la crítica literaria no reconocieron

¹ De ahora en adelante, citada como “Plausibles fiestas reales” (1762).

el valor literario de este tipo de textos, debido a un esquema tradicionalista de géneros (poesía, cuento, novela y el teatro clásico). Por eso, no es de extrañarse que la relación “Plausibles fiestas reales” (1762) fuera entendida únicamente como un documento histórico.

En las últimas décadas, dicha condición ha cambiado, ya que se empiezan a estudiar las relaciones de fiesta desde una perspectiva literaria². En el caso de las “Plausibles fiestas reales” (1762), su valor literario no solo radica en el uso de recursos retóricos para su composición, sino que además incorpora íntegramente, en su interior, textos literarios. Aunque esto no es del todo nuevo, ya que, en las relaciones de fiestas se suelen incluir otros géneros³, en el corpus de 44 relaciones del reino de Guatemala que recopila Sánchez Mora (2015) solamente las “Plausibles fiestas reales” (1762) reproducen textos dramáticos⁴.

Esta incorporación inusual de los textos dramáticos permite acceder a un corpus de veintiún textos de género breve, que, hasta el momento, no habían sido considerados por los estudios literarios. Por tanto, la presente investigación busca comprender las prácticas teatrales de la sociedad centroamericana del siglo XVIII.

- Una literatura de la periferia

Las “Plausibles fiestas reales” (1762) invitan a la reflexión no solo de su estructura, sino también de su lugar de enunciación, ya que este es determinante para su producción

² Es importante mencionar la tesis doctoral de Alexander Sánchez Mora (2015), cuya investigación recopila un corpus de relaciones de fiestas en el reino de Guatemala que clasifica a partir de criterios temáticos y retóricos.

³ Las relaciones pueden ser entendidas como un “libro de libros”. Este concepto fue utilizado por Sánchez Mora en la ponencia titulada: “El libro de libros: multiplicidad genérica y estrategias de poder en el Barroco centroamericano” en el marco del III Congreso Internacional de Literatura Comparada: teoría de la literatura y diálogos interdisciplinarios. Del 3 al 6 de abril de 2018, Universidad de Costa Rica.

⁴ Para esta afirmación se toma como base el estudio de Sánchez Mora (2015).

como texto. Por eso, hay que detenerse en el espacio geográfico en el que la relación de fiestas fue publicada: el reino de Guatemala. Como región geográfica y política, tuvo una posición de segundo orden dentro del virreinato de Nueva España, a pesar de su ubicación propicia para el tránsito de mercaderías y el comercio (Pérez-Brignoli, 1985: 22). El istmo centroamericano no contó con grandes fuentes de riqueza mineral ni capital humano como México o Perú. Por tanto, su proceso de conquista y colonización fue más lento; lo que produjo diferencias significativas entre las provincias que lo conformaban.

La ciudad de Santiago de los Caballeros, centro político y cultural del reino, experimentó un gran desarrollo en instituciones civiles y religiosas que condujo a su encumbramiento en la vida colonial centroamericana. Sin embargo, las “Plausibles fiestas reales” (1762) no se efectuaron en Santiago de los Caballeros, sino en la alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate, uno de los cuatro asentamientos principales de El Salvador (Escalante, 1995: 91). La relación cuenta la celebración de fiestas reales en honor a Carlos III que organizó la alcaldía. En ese sentido, este texto proviene de la “periferia” del reino⁵. Aunque Sonsonate no gozó del desarrollo económico y cultural de la urbe guatemalteca, jugó un papel significativo en la historia colonial. Ubicada al este del territorio salvadoreño, poseía un puerto y cuatro pueblos importantes. Su economía, como la del resto de la región, se caracterizó como agraria y de supervivencia (Castellón, 2013: 14).

Desde las primeras descripciones de la alcaldía de Sonsonate se resaltan la fertilidad y riqueza de los recursos naturales, especialmente, el fluvial (Lardé y Larín,

⁵ Debido a su lugar de enunciación, se podría plantear la idea de una doble periferia en la relación: por un lado, el reino de Guatemala se encuentra al margen del Virreinato de Nueva España y, por otro lado, la alcaldía de Sonsonate es la periferia de la Ciudad de Santiago.

1957: 468). En su jurisdicción se cultivó cacao, bálsamo negro y, posteriormente, añil. Este último cultivo permitió un desarrollo económico que marcó no solo un “renacer” en la alcaldía de Sonsonate, sino que también influyó en los procesos de mestizaje (Solórzano Fonseca, 1982: 132). Justamente, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, el añil se convirtió en el producto principal de exportación de la economía del istmo. Fue dentro de ese repunte económico que el alcalde del momento, Bernardo de Veyra, promovió la celebración de fiestas en honor a Carlos III.

De Veyra se presenta como una figura enigmática en su accionar, pues funge como el alcalde y el autor de la relación “Plausibles fiestas reales” (1762). Sin embargo, no dejan de despertar interés las posibles intenciones políticas que pudieron estar detrás de unas fiestas tan ostentosas y caras, que convocaron la participación de todos los habitantes de la alcaldía. Pedro Antonio Escalante Arce (1995) afirma que “Bernardo de Veyra tuvo en 1759 el problema de un amotinamiento contra su autoridad en el barrio del Pilar” (95). Lo anterior da pie para que el historiador salvadoreño proponga que el alcalde buscaba con las fiestas reafirmar su autoridad política. Más allá de todo interés personal, de Veyra poseía una formación literaria que se refleja en la composición de la relación y la disposición del programa festivo. No es posible afirmar que todos los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) sean de su autoría, pues, en muchos casos, fue un grupo de militares o pueblos de indios el que organizó la función. Sin embargo, sin su intervención (ya sea como autor o transcriptor) no hubiera sido posible la existencia de la relación.

Ahora bien, teniendo en cuenta el complejo contexto que rodea la relación de fiestas, surgen varias interrogantes: ¿De qué géneros literarios son los textos?, ¿qué

códigos de escritura dramática utilizan los textos dramáticos de la relación? y ¿en qué aspectos continúan con la tradición teatral peninsular y en qué otros hay cambios?

Las “Plausibles fiestas reales” (1762) reúnen un total de veintiún textos dramáticos de género breve. Los géneros presentes son loas, entremeses, sainetes, danzas de moros y cristianos, una historia de don Quijote y una representación de carros triunfales. La mayoría de los textos mantiene una relación directa con la escritura peninsular del Siglo de Oro, sin embargo, también hay variaciones en los códigos de la fiesta barroca (por ejemplo, la presencia de léxico americano), con lo cual se obtiene nueva información sobre las tradiciones y las textualidades de la producción teatral centroamericana.

Sobre la producción literaria colonial, la atención de críticos e historiadores ha girado en torno a los centros urbanos de los virreinos, dejando de lado la literatura de las periferias. Sumado a esto, en las historiografías nacionalistas del siglo XIX, se ha construido una imagen estática sobre el periodo colonial como fundacional de las literaturas centroamericanas, limitándose a definir un corpus de autores y textos. Lo anterior ha sido criticado por Chacón (2002), quien considera necesaria una ampliación de ese corpus a partir del trabajo de archivo:

Sin duda alguna muchas de las obras aún permanecen en los anaqueles de conventos y museos en espera de ser publicadas, a varios siglos de su escritura. Esa es, a no dudar, una de las urgentes tareas culturales que tenemos los interesados en las letras centroamericanas: sacar de los anaqueles polvorientos obras que están ahí, esperando publicación y estudio, como una manera de lanzar luz sobre un periodo fundamental de las letras centroamericanas sobre el que aún nos falta mucho por conocer y descubrir (Chacón, 2002: 258).

Un ejemplo extremo de la necesidad de una investigación documental se demuestra en un artículo de Carlos Meléndez (1984), el cual cita obras teatrales de las que se conoce sobre su representación, pero no se conservan textos. No obstante, en el caso de las “Plausibles fiestas reales” (1762), los textos se mantienen completos, aunque solo han sido citados como curiosidades de la época colonial —tal es el caso del estudio de Carlos Velis (1993) en *Historia del teatro de El Salvador*—.

Por tanto, vale la pena preguntarse sobre el desarrollo del teatro en el istmo centroamericano previo a la fecha de publicación de los textos dramáticos de Sonsonate. De esta manera, se consigue una visión panorámica del uso del teatro en la sociedad colonial. En los próximos párrafos, se presenta un breve repaso.

La presencia de prácticas teatrales dentro de las culturas prehispánicas fue referida por los cronistas y, posteriormente, conservada por los resabios de ritos que fueron transmitidos vía oral y escrita. José Miguel Oviedo (1955) habla de tres grandes culturas y civilizaciones indígenas que desarrollaron sus propios sistemas de comunicación: la náhuatl, la maya y la quechua. Aunque no se puede hablar de “literatura”, pues dentro de esas culturas no existía una palabra para referirse al arte de la escritura, sí había prácticas ligadas al rito que implicaban algún tipo de sistema de representación gráfica. En el caso de los mayas, la recopilación del *Popul Vuh*, el *Chilam Balam* o el *Rabinal Achí* corrió a cargo de religiosos que se interesaron por la conservación de esas historias como expresiones de la mentalidad religiosa y espiritual de los indígenas.

Las prácticas artísticas y religiosas previas a la conquista permitieron a los misioneros del siglo XVI sentar las bases para la difusión de los fundamentos de la religión católica. José Rojas Garcidueñas (2000) comenta que estas representaciones teatrales en

“sus primeras manifestaciones se realizan no sólo al amparo de la religión, sino que sirven para la enseñanza y difusión del nuevo credo” (65). Hubo inicialmente grandes representaciones multitudinarias sobre el Juicio Final y autos sacramentales, que eran interpretadas por los indígenas, quienes además parecían tener afición al teatro; considérese aquí la práctica de los *mitotes* en el caso de la cultura azteca (2000: 66). Asimismo, los misioneros vieron la necesidad de traducir las obras españolas a los idiomas de los indígenas con el fin de lograr una mayor conversión de los pueblos americanos, con lo cual se da un espacio para la escritura de piezas teatrales destinadas a este nuevo público. En este periodo resultan significativas las obras de fray Motolinia y González de Eslava.

El proceso de dominación de los españoles tuvo, como una de sus consecuencias, la imposición del español como lengua oficial del imperio. Esto no implicó la eliminación por completo de los idiomas indígenas, pues siguieron existiendo a lo largo de la Colonia. Dentro de este periodo de contacto, entre ambas culturas, se ubicó un llamado “teatro mestizo” que manifestó la confluencia de lo español e indígena. Por ejemplo, *El pobre más rico* del clérigo cuzqueño Gabriel Centeno de Osma, *Usa Paúcar* del cuzqueño Vasco de Contreras Valverde o *El Güegüense* de autoría desconocida. Esta última pieza es importante para las letras centroamericanas, pues ejemplifica algunas de las tradiciones y prácticas teatrales de la época. Además, es considerada por muchos intelectuales⁶ como una primera pieza americana y de identidad nacional (en este caso, la nicaragüense).

⁶ Véanse aquí los estudios de M. Galich (1978), Arellano (1991), F. Galich (2005), Blandón (2003), Henríquez (2000) y Singer (2008, 2018).

Posteriormente, en el siglo XVII, se desarrolló un teatro culterano y más emparentado con la tradición española del Siglo de Oro. Este teatro, ligado a festividades y divertimientos de la corte virreinal, se instaura en el desarrollo de la vida colonial americana. Las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz o Sigüenza y Góngora continúan con una estética barroca, que, a su vez, se enriquece de las influencias culturales de los pueblos indígenas. No obstante, la creación de piezas teatrales para fiestas civiles y religiosas promovió el desarrollo de la escritura teatral en América.

El siglo XVIII fue un periodo de cambios para las colonias de ultramar. Kathleen Schelly y Grínor Rojo (1998) definen este periodo como “de transición”, ya que “es el abandono total o parcial de unas ciertas formas de convivencia y cultura, pero sin que se hayan llegado a consolidar aun formas nuevas que hagan posible un auténtico relevo” (346). En el teatro, se representaban tanto piezas barrocas como obras neoclásicas o costumbristas. Fue dentro de ese siglo que la relación “Plausibles fiestas reales” (1762) se produjo, con lo cual se remarca una convivencia de modelos y estéticas en el territorio americano.

- La presente propuesta

Cualquier acercamiento al pasado requiere un replanteamiento sobre cómo se lee, piensa y comprende. Desde una perspectiva crítica, la presente investigación busca indagar las representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos con el fin de establecer continuidades y rupturas con los códigos de la escritura dramática y festiva del siglo XVIII.

En el primer caso, las representaciones del poder se refieren a las construcciones discursivas y alegóricas que se dedican a la exaltación de la monarquía española. Interesa

conocer la manera en que se construye la imagen del rey y de la reina dentro del imaginario colonial. También, la exaltación de un poder local representado en la figura del alcalde. En el segundo caso, las representaciones de la otredad americana corresponden a espacios, objetos o personajes que tienen como referencia América. Aunque los textos dramáticos se construyen bajo la tradición española, la otredad americana plantea distintas funciones para su incorporación en los textos: sirven para transmitir algún tipo de referencialidad con el público (humor), rompen parcialmente con el modelo español e ilustran un proceso de reinterpretación de la fiesta barroca.

Finalmente, la lectura de la literatura colonial —y especialmente, la de la región centroamericana— es una ardua empresa que se debe promover, ya que este tipo de textos exige a los lectores contemporáneos una mayor distancia respecto de su realidad inmediata. En ese sentido, es necesario un acompañamiento y guía del estudioso literario para la comprensión de esta literatura. Como comenta Evangelina Rodríguez (2012):

Nuestro teatro clásico es, desde luego, más fácil de ver que de leer. Pero su deseable comprensión participa, a partes iguales, de ambas cosas. Leer es adentrarse en el difícil extrañamiento de una fascinante maquinaria de lenguaje que, nos lleva, a un tiempo, a la intimidad lírica y estética pero también a cercenar la espontaneidad de lo real (22).

Pregunta de Investigación

- ¿Cuáles son las representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos de la relación “Plausibles fiestas reales” (1762)?

Objetivo General

- Analizar las representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos de la relación “Plausibles fiestas reales” (1762) con el fin de establecer continuidades y rupturas con los códigos de la escritura dramática y festiva del siglo XVIII.

Objetivos específicos

1. Examinar el contexto socio-histórico de la alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate, dentro del reino de Guatemala, como escenario de las “Plausibles fiestas reales” (1762).
2. Determinar las representaciones del poder, en el tanto que mecanismos de control social, en los textos dramáticos de la relación "Plausibles fiestas reales" (1762).
3. Identificar las representaciones de la otredad americana en los textos dramáticos de la relación "Plausibles fiestas reales" (1762) para establecer continuidades y rupturas con los códigos de la escritura dramática y festiva del siglo XVIII.

Estado de la cuestión

En este apartado se efectúa una revisión bibliográfica de las principales tendencias en los estudios coloniales, posteriormente, se consideran las investigaciones sobre Centroamérica y, finalmente, se ahonda en los trabajos que se ocupan de la producción dramática de la región durante dicho periodo. Cabe señalar que se agrega un apartado sobre los estudios que se refieren a las “Plausibles fiestas reales” (1762).

Estudios coloniales: principales tendencias y grupos de investigación

El estudio del periodo colonial ha sido muy fructífero tanto del lado europeo como del latinoamericano; hoy en día existen grupos académicos que trabajan sobre la historia y cultura de la América colonial, las distintas influencias europeas que se reinterpretaron en el continente y las manifestaciones culturales que surgieron a partir del contacto e intercambio de los grupos sociales.

Karl Kohut (2004) señala que, a partir de la polémica conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América⁷, el escenario de los estudios coloniales presenta dos tendencias generales, las cuales se diferencian a partir de una interpretación de conceptos y teorías postcoloniales.

La primera tendencia adopta una perspectiva “presente-pasado” para formular sus preguntas de investigación y asimila la experiencia colonial americana a la vivida en África y Asia en el siglo XIX. Walter Mignolo es uno de los principales exponentes de este abordaje y, a lo largo de su obra, busca replantear la lógica eurocentrista que ha primado en el intercambio de las relaciones epistemológicas y culturales de América

⁷ Es importante tener en cuenta que antes de 1992 hubo otros intelectuales latinoamericanos que plantearon nuevos acercamientos hacia el pasado colonial, por ejemplo: *La invención de América* (1958) de Edmundo O’Gorman y *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (1983) de Beatriz Pastor.

Latina. Asimismo, Mignolo propone superar los conceptos “literatura colonial” o “discurso colonial” y hablar de una “semiosis colonial”.

La segunda tendencia plantea sus hipótesis a partir de un trabajo filológico y posee una mirada más crítica en el uso de los conceptos de las teorías postcoloniales a la hora de extender su empleo a la realidad americana (de hecho, Kohut formaría parte de este grupo). Más adelante en el mismo artículo, Kohut (2004) señala que ambas tendencias no son excluyentes, por tanto, es posible encontrar trabajos que incorporen planteamientos de las dos, esto como resultado de la heterogeneidad de las teorías postcoloniales.

Tanto Adorno (1988) como Mignolo (1986) y Kohut (2004) apuntan a la potencialidad del periodo colonial como un espacio para la revisión de los discursos y las ideologías en América Latina y Europa. En ese sentido, la profusión de estudios y trabajos sobre la Colonia sugiere un camino lleno de nuevos re/encuentros, contradicciones y paradojas dentro de la historia cultural colonial y sus saberes. Algunos grupos de investigación que hoy siguen activos en el estudio del periodo colonial son los siguientes:

- En España, el grupo de académicos del *Centro de estudios indianos* (Universidad de Navarra, España y la Universidad del Pacífico, Lima) realiza trabajos de corte historiográfico y ha efectuado una labor importante en la preparación de ediciones críticas de textos poco conocidos.
- En Francia, el *Centre de Recherche Interuniversitaire sur l'Amérique Espagnole Coloniale* de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle se caracteriza por investigaciones de tipo antropológico y brinda especial atención a las producciones indígenas orales y escritas.

- En México, el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a partir del proyecto *Estudios del pensamiento novohispano*, ha desarrollado numerosos coloquios y publicaciones, tanto filológicas como teóricas, sobre la cultura virreinal. Asimismo, es de importancia el Seminario de Cultura Literaria Novohispana que ha sido coordinado por José Pascual Buxó⁸ en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.
- En Estados Unidos, a partir de la fundación de *Colonial Latin American Review* (CLAR) en 1992, se ha establecido un grupo de académicos que indagan principalmente en los aspectos teóricos del periodo colonial, por ejemplo: lógicas de poder, el establecimiento de las clases sociales, racismo, la otredad, entre otros.

El propósito de mencionar estos grupos fue presentar un mapeo sobre la vigencia de la investigación del periodo colonial, sin embargo, existen muchos académicos que desarrollan sus trabajos asociados a la Colonia y no se encuentran en ninguna de las instituciones antes citadas⁹. Como se ha podido observar en este apartado, el estudio del periodo colonial sigue vivo y todavía despierta inquietudes, preguntas y nuevos replanteamientos.

Estudios sobre la literatura colonial centroamericana

Centroamérica, en el periodo colonial, tuvo como organización política el reino de Guatemala, el cual se extendía desde los altos de Chiapas hasta las costas de Chiriquí y Bocas del Toro —lo que hoy es Panamá— (Pérez-Brignoli, 1985: 49). En la cartografía

⁸ El Dr. Pascual Buxó falleció el 19 de julio de 2019.

⁹ También es importante mencionar la mesa sobre historia colonial que se efectúa cada dos años en el Congreso Centroamericano de Historia, la cual reúne a diversos académicos de todo el istmo y fuera de él.

colonial, solo se incluyen cinco provincias: Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica¹⁰.

El reino de Guatemala, a pesar de poseer su propia autonomía política y económica, ha quedado al margen del desarrollo cultural que tuvo el virreinato de Nueva España. Este hecho ha influido en la investigación y elaboración de los estudios literarios sobre la Colonia en dos direcciones: *fuera de Centroamérica*, se ha privilegiado la hegemonía del virreinato de Nueva España en relación con otros territorios y, por tanto, no se ha prestado atención a los fenómenos culturales de los márgenes; *dentro de Centroamérica*, ha crecido el número de investigaciones que se dedican a cuestionar la producción literaria colonial como un espacio ausente o vacío.

Por ejemplo, en el *Manual de literatura hispanoamericana* (2000) coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez, se afirma:

América central, **sumida en el atraso económico y cultural**, encerrada en una naturaleza generosa pero hostil, **tuvo poca repercusión en la literatura colonial**. Guatemala, que acogió durante mucho tiempo a Bernal Díaz del Castillo, es la tierra más floreciente de la región. Hubo cronistas e historiadores, como el franciscano Francisco Vázquez y el dominico Antonio de Remesal; ya en el siglo XVIII, algún poeta de cierto nombre, como Matías de Córdoba, y una publicación mensual llamada *La gaceta* (2000: 25, énfasis añadido).

De esta cita llaman la atención algunos de sus supuestos: a) aunque un manual de literatura brinda a los lectores puntos básicos de referencia sobre el desarrollo de un periodo determinado, los autores demuestran una visión superficial sobre el conocimiento

¹⁰ La presencia de Belice y Panamá dentro de la geografía del istmo tendrá un desarrollo posterior, específicamente en el siglo XX (Pérez-Brignoli, 1985: 13).

literario centroamericano, pues se limitan a mencionar ciertas crónicas y relaciones que fueron parte de un primer periodo de escritura colonial; b) la caracterización del reino de Guatemala como una región “encerrada” tampoco es totalmente cierta, sobre todo si se toman en cuenta las dinámicas económicas que se gestaron entorno a la exportación de productos (cobre, añil, ganado, etc.) y su importancia como lugar de tránsito¹¹; c) se presenta una imagen de América Central como una región no-literaria, periférica y atrasada, por tanto, se concluye que no es necesario dedicarle un estudio.

La cita anterior permite ejemplificar la visión norte-sur y centro-periferia que se presenta en muchos estudios de literatura hispanoamericana. No obstante, en el siglo XXI, surgen varias iniciativas de un grupo de investigadores para analizar los mitos sobre la producción literaria y cultural de Centroamérica. En los próximos párrafos, se comentan dos proyectos de investigación que han propuesto nuevas ideas para la investigación literaria.

El libro *Discurso colonial* (2002) de Albino Chacón y Catherine Poupney-Hart cuestiona los paradigmas genéricos que han consagrado el canon literario centroamericano. En su artículo, “Posibilidades de escritura en los inicios de la colonia centroamericana”, Chacón (2002) señala que el proyecto de colonización americana también se representó como una batalla discursiva por establecer “la historia verdadera” sobre los acontecimientos del nuevo mundo. Una de sus principales conclusiones es la

¹¹ Como apunta Héctor Pérez-Brignoli en *Breve historia de Centroamérica*: “En el istmo, no había unidades políticas importantes. La región era un mosaico de pequeñas confederaciones tribales, y la penetración fue difícil pues no había un centro de poder para dominar, como entre los aztecas y los incas. Fueron veinte años de luchas continuas, combinadas con la inevitable rivalidad entre los grupos conquistadores por el control y la jurisdicción sobre diversos territorios. El poder real y las misiones religiosas tardaron en establecerse, prolongando así el periodo de inseguridad y arbitrariedades en una zona que llenaba más de ilusiones que de riqueza. Todo condujo a que la región fuera percibida inicialmente más como un lugar de paso, o como base para otras expediciones, que como zona de asentamiento permanente” (1985: 50-51).

necesidad de incorporar nuevos géneros, como crónicas y relaciones de sucesos, para la configuración de *otro* canon. Lo anterior es pertinente en el caso del presente estudio que trabaja con textos que forman parte de una relación de fiestas.

El proyecto *HILCAS: Hacia una historia de las literaturas centroamericanas* en su primer tomo presenta un artículo de Ligia Bolaños titulado “Narraciones y temporalidades en la producción colonial centroamericana” (2008) en donde se consideran los límites temporales y discursivos de la producción colonial centroamericana a partir de nuevos conceptos postcoloniales. Para el periodo colonial, en lugar de hablar de un canon, Bolaños propone referirse a “repertorios múltiples” de textos que se producen en el periodo colonial, dando una lista de escritos que atraviesan diferentes culturas, o como lo llama Bolaños, sistemas culturales diferenciados. Aunque es una propuesta sugerente, la autora no brinda un análisis en concreto, en el cual se apliquen los conceptos que propone, quedando en lo abstracto muchas de sus ideas.

Continuando con este proyecto, el próximo sexto tomo de *HILCAS* estará dedicado al estudio de textos indígenas y discursividades coloniales¹². En la introducción, Francisco Rodríguez señala que el interés de estos trabajos es proponer nuevas miradas hacia las textualidades indígenas y el desarrollo de la vida colonial centroamericana a partir de una observación “desde presente al pasado”. En ese sentido, el tomo no pretende realizar una revisión filológica-histórica de los textos en el periodo colonial, sino prestar atención a las continuidades y rupturas de las textualidades de los grupos indígenas y discursos coloniales que se mantienen en el espacio literario centroamericano. Este tomo será un punto de referencia obligatorio dentro de la investigación colonial, pues propone

¹² Dicho tomo se encuentra en prensa. Agradezco al profesor Dr. Francisco Rodríguez el facilitarme la introducción del libro.

una aproximación “transdisciplinaria, transgénerica y transcultural” (Rodríguez, s.f.:18) en el abordaje de las textualidades indígenas y coloniales que con/viven en la región centroamericana.

Sobre el teatro colonial centroamericano

El teatro en la América colonial jugó un papel determinante en el proceso de evangelización que llevaron a cabo frailes y curas, los cuales utilizaron las representaciones de pasajes bíblicos para enseñar la fe cristiana a los indígenas. El teatro como práctica cultural no resultó totalmente nuevo para las culturas indígenas, pues se registran y documentan bailes y rituales de carácter prehispánico (Muñoz Castillo, 1995: 149). Este primer teatro misionero tuvo una reinterpretación y un intercambio de códigos culturales tanto españoles como indígenas.

Pasado ese momento, en los procesos de asentamiento colonial, la vida de los habitantes de las nuevas provincias se organizó a partir de un itinerario peninsular; con lo cual la incorporación de fiestas y celebraciones religiosas y cívicas fue un elemento fundamental para el establecimiento de un imaginario cultural. Dentro de este contexto, Eva Valero (2013) afirma que el teatro tuvo una acogida en la sociedad americana tan favorable que condujo a la construcción de teatros efímeros y corrales de comedias (70).

El estudio del teatro como género literario en Centroamérica generalmente se ha efectuado desde una perspectiva nacionalista, es decir, su desarrollo ha estado condicionado por los proyectos de las historias de la literatura nacional. Dentro de ese paradigma, el periodo colonial tiende a verse como la génesis de las letras fundacionales,

o incluso su negación, es el punto de partida para la interpretación de un discurso identitario-nacional¹³.

Específicamente, sobre el periodo colonial, se encuentran dos artículos que intentan ofrecer un panorama de la producción teatral del reino de Guatemala. Por un lado, Carlos Meléndez (1984), en su artículo “Apuntes sobre el teatro culterano colonial en el reino de Guatemala”, indica que el desarrollo del teatro en el territorio americano se dio debido a la importancia que tenía dentro de la sociedad monárquica española, en ese sentido, no fue extraña su incorporación y práctica en las colonias americanas. Meléndez (1984) comenta que, en el caso del reino de Guatemala, hubo un desarrollo de prácticas teatrales desde las primeras décadas del siglo XVI, lo cual puede comprobarse en las crónicas de frailes y viajeros. El autor clasifica el teatro colonial en tres momentos: a) un teatro evangelizador; b) un teatro festivo (que acompañaba la celebración o exaltación de una figura política) y c) un teatro criollo (político).

En cuanto a los géneros teatrales, Meléndez (1984) se refiere principalmente a la loa como un “fruto del ingenio local” (84), rescata la figura de don Diego de la Haya como escritor de una loa y, además, menciona las loas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad en la celebración de la jura a Fernando VII en Cartago. El artículo permite situar algunos puntos de referencia histórica sobre el desarrollo colonial del teatro, pero no presenta una propuesta de análisis textual o de interpretación de las piezas. Meléndez (1984) concluye que el estudio teatral en la región se encuentra disperso en fuentes y referencias que requieren un estudio más detallado.

¹³ Este es el caso de la *Historia y antología de la literatura costarricense* (1957) elaborada por Abelardo Bonilla.

Por otro lado, Jorge Eduardo Arellano (1994) propone una clasificación de la literatura del periodo colonial en el reino de Guatemala a partir de cuatro líneas de escritura: literatura eclesiástica, literatura de afirmación criolla, literatura panegírica del poder y literatura perseguida. En cada una de estas secciones, el autor brinda nombres de escritores claves y caracteriza, *grosso modo*, sus preocupaciones estéticas. Sin embargo, esta división no resulta tan exitosa, pues no aporta suficiente información o datos para apoyar lo que afirma. Por ejemplo, en las relaciones de fiestas solo menciona aquellas que se dedicaban a la monarquía, cuando también hubo fiestas destinadas a autoridades locales, tanto civiles como religiosas. En lo correspondiente a la literatura perseguida, solo da dos ejemplos de escritores, con lo cual resulta muy difícil sostener dicha categoría.

Arellano (1994), de igual manera que Meléndez (1984), se queda en el plano documental e historiográfico, dejando de lado el análisis de los textos dramáticos centroamericanos. Ambos estudios, por lo menos, cumplen con una visión regional que es valiosa para entender los fenómenos literarios. Sin embargo, han sido aproximaciones bastante tradicionalistas que no permiten ver la riqueza y la diversidad genérica de las prácticas teatrales que hubo en la sociedad colonial.

En los siguientes párrafos, se presentan algunas líneas de investigación y géneros teatrales que se han desarrollado en los últimos años de manera individual por diversos investigadores.

Teatro indígena

La denominación *teatro indígena* plantea distintos problemas, puesto que implica preguntarse por la comprensión de lo teatral en los pueblos indígenas, ya sea previo a la llegada de los españoles o, posteriormente, con el proceso de colonización. Por un lado,

Alexis Ramírez Vega (1990) describe distintas manifestaciones dramáticas prehispánicas como un teatro “aborigen” que permiten comprender el desarrollo de un imaginario religioso y cultural diferente al español. Por otro lado, el artículo de Fernando Muñoz Castillo (1995) señala la necesidad de reflexionar sobre el concepto de teatralidad aplicado a las manifestaciones escénicas de los pueblos mayas, ya que para ellos fiesta, teatro y rito formaban parte de una misma concepción. En ese texto, brevemente, se presenta la importancia de la tradición oral y la memoria como expresiones de la identidad de los pueblos indígenas, ya que todavía persisten en Yucatán y Guatemala representaciones teatrales que se retoman del pasado colonial¹⁴.

En el caso centroamericano, se conservan distintos códices y memoriales que muestran un cultivo y desarrollo de las artes por parte de los pueblos mayas. Dentro de ese acervo, el *Rabinal Achí* es una obra prehispánica de corte dramático que fue recuperada por el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, a mediados del siglo XIX, quien “lo escuchó de labios de Bartolo Ziz, un indígena que había interpretado la pieza y guardado de memoria el antiguo texto en quiché” (Oviedo, 1995: 58). Posteriormente, el mayista Georges Raynaud lo tradujo al francés en 1928; y Luis Cardoza y Aragón, al español. Tanto el texto como su representación siguen siendo una expresión de la identidad de la comunidad indígena de Rabinal, cuya celebración se produce cada 25 y 26 de enero¹⁵. Desde su aparición, el *Rabinal Achí* ha sido considerado como una pieza dramática de los antiguos mayas, con lo cual ha provocado acercamientos desde múltiples

¹⁴ Es importante mencionar los libros *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos* (1978) de Rene Acuña y *El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán* (2009) de Alfredo Barrera Vásquez.

¹⁵ *El Rabinal Achí* y *El Güegüence* fueron declarados en 2005 como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” por la UNESCO.

disciplinas. Seguidamente, se presentan los trabajos más pertinentes para esta investigación sobre dicho texto.

Con respecto al espectáculo, Patricia Henríquez (2007) analiza cómo se utiliza el cuerpo en el *Rabinal Achí* a partir de una descripción de los elementos religiosos y simbólicos que acompañan la representación. La celebración de esta danza supone un diálogo con una religiosidad ancestral que se transmite de generación a generación, por medio de un depositario (quien conoce la danza). De esta manera, a través del cuerpo, se desarrolla una retórica corporal prehispánica que permite la comunión con un pasado comunitario. Allende el elemento textual, la autora reitera la necesidad de estudiar el *Rabinal Achí* desde el rito, ya que “suponía una experiencia extracorporal alcanzada a través de estados de intensa concentración y de alteración de la conciencia” (2007: 105). Posteriormente, en Henríquez (2010), se efectúa una descripción de las etapas de preparación y de la puesta en escena en la actualidad, con lo cual se evidencia la vitalidad de prácticas de origen prehispánico que todavía forman parte de las comunidades indígenas.

En los estudios filológicos y literarios, el libro *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice* (2003) de Dennis Tedlock analiza el valor cultural del drama como un legado de la memoria de los gobernantes mayas. Además, hace un trabajo de recuperación y traducción al inglés. Asimismo, Carlos Paniagua (2018) realiza un estudio sobre las implicaciones culturales de la fijación, traducción¹⁶ y recuperación textual del *Rabinal Achí* en el momento en que fue transcrito por Brasseur de Bourbourg, pues este acto cambió el valor de la oralidad y la memoria que predominaba en el espectáculo. El artículo

¹⁶ También David William Foster (1985) efectuó un estudio sobre la traducción en español del *Rabinal Achí* con el fin de identificar elementos del quiché que todavía prevalecen en la versión en español.

introduce el concepto de *disglosia* para comprender el proceso de transmisión de la obra dentro de la cultura oficial.

El Güegüence o *Macho ratón* es una obra aparecida en las postrimerías del siglo XVII en Nicaragua. El texto se transmitió oralmente de generación a generación en las comunidades indígenas. No obstante, en 1893, se hizo la primera publicación del texto por el lingüista norteamericano Daniel Briton. En 1909 Walter Lehman realizó una segunda publicación en Alemania. No es hasta 1942 cuando el texto se publica en español por parte de un grupo de escritores nicaragüenses. De la obra se han señalado principalmente su burla hacia la autoridad local a través de la figura del Güegüence y la mezcla de español-náhuatl que se evidencia en el texto.

En relación con este segundo aspecto, sobre *El Güegüence* ha existido una línea de investigaciones que resaltan el carácter mestizo y criollo del texto. Tal es el caso de Manuel Galich (1978) que considera al Güegüence como el primer personaje del teatro latinoamericano debido a su naturaleza mestiza, su oralidad y su carácter confrontativo con la autoridad colonial. También para Arellano (1991) el personaje del *Güegüence* representa una expresión del mestizaje colonial y “condensa las aspiraciones de una mayoría explotada y su cultura emergente que configura un testimonio lingüístico y expresivo tendente a la totalidad artística” (282). Sin embargo, Patricia Henríquez (2000) señala la complejidad de estudiar el texto dramático, ya que su lectura ha conducido a la construcción de discurso sobre la identidad criolla (y nacional). El contacto entre ambas culturas —la española y la indígena— no se desarrolló en términos de una relación igualitaria, por tanto, el humor se convierte en una estrategia de resistencia de la cultura indígena en un medio permitido por la cultura dominante (como lo fue el teatro).

Finalmente, la autora ahonda en la importancia del baile como forma de expresión de los pueblos indígenas.

Siguiendo esa misma línea, Erick Blandón (2003) apunta a que *El Güegüence* se convirtió en un texto identitario de la literatura nicaragüense que permite comprender la construcción de un ser nacional, el cual funciona para el establecimiento de una identidad compartida. Sin embargo, también se omiten rasgos o características que no calcen con los valores oficiales. A propósito de eso, Deborah Singer (2008) señala que, a partir de la declaratoria de *El Güegüence* como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, se ha construido un discurso nacionalista por parte del gobierno que exalta los rasgos del personaje principal como valores culturales del nicaragüense. Con lo cual el carácter comunitario y popular de la representación se ha transformado a un objeto cultural que ha sido apropiado por las clases letradas del país. De hecho, el texto dramático ya no se transmite oralmente, sino que es aprendido por los autores de una compañía de teatro.

Asimismo, en Singer (2018), se explica cómo ha cambiado el proceso de lectura del texto según los intereses políticos y culturales de los intelectuales nicaragüenses. La autora apunta a que la apropiación institucional de la pieza “amenaza con despojar a la obra de su sentido transgresor e imponerle una lectura “oficial” que no admite problematización alguna” (21). Por último, es importante mencionar el artículo de Franz Galich (2005), en el cual se propone una lectura crítica a partir de la teoría poscolonial, el personaje del Güegüence utiliza “el equívoco y el doble sentido, que es el recurso del Otro, del subalterno, del Bárbaro” para realizar una crítica hacia el poder colonial (58).

Por último, en Blandón (2003), Galich (2005) y Singer (2008, 2018) existe una actitud crítica sobre la lectura que ha recibido el texto dramático desde la oficialidad.

Teatro y fiesta

Rosa Helena Chinchilla (2007) expone la importancia de la cultura visual en el desarrollo de las fiestas religiosas, especialmente, el uso del emblema como un símbolo que conjuga tanto lo visual y lo escrito. La autora presenta algunos emblemas importantes que se crean en torno a la fiesta del Corpus Christi: “La fiesta religiosa en la sociedad colonial ayuda a crear un sentido de comunidad, ya que involucran lo artístico, lo político, y lo religioso tanto como la comunidad letrada y analfabeta, pero todos son participantes en las fiestas en distintas capacidades” (2007: 9). En ese sentido, el teatro participó activamente como parte de los espectáculos que se efectuaban en las celebraciones religiosas y civiles.

Alexánder Sánchez Mora (2019a) presenta un recorrido de las prácticas teatrales en el reino de Guatemala desarrolladas en las fiestas de proclamación en el siglo XVIII. Particularmente, se señala el éxito de los carros triunfales como una diversión que gozó de mucha vigencia a mediados del siglo. En las descripciones de los programas festivos, se evidencia la diversidad de espectáculos teatrales que se emplearon en las fiestas.

En ambos artículos, se destaca el uso del teatro como parte integral de las celebraciones festivas. Al mismo tiempo, se menciona el surgimiento de prácticas parateatrales que involucraban el encuentro de distintas artes y espacios en el desarrollo de la fiesta barroca.

Teatro breve

Gustavo Correa y Calvin Cannon (1958) realizan un estudio histórico sobre el desarrollo de la loa en Guatemala, especialmente, en el contexto religioso popular. Para los autores, la loa se define como “una pieza teatral corta de carácter religioso, destinada a ser representada el día de la Inmaculada Concepción, de la Virgen de Guadalupe, del Santo Patrono y aun en algunas otras festividades religiosas como el Nacimiento de Jesús y raramente el Corpus Christi” (11). La supervivencia de estas loas religiosas como los autos sacramentales o las danzas de moros y cristianos se comprenden como un resabio del teatro de evangelización que penetró en la vida cultural de las comunidades indígenas. Este estudio también plantea un recorrido de las fiestas religiosas guatemaltecas, en las cuales se utilizaban las loas. Por último, un aspecto que enriquece el trabajo es el apéndice, ya que se transcriben algunos de los textos recopilados por los autores.

Asimismo, el artículo de Gonzalo Mejía Ruiz (s.f.) aborda el aspecto popular de la loa como género que logra transmitir la religiosidad de las nuevas comunidades de fe, al mismo tiempo, que mantiene su vigencia como parte de las celebraciones religiosas. Según Mejía, la loa se define como un texto que “se representa al paso y dentro de una procesión” (167). En este espacio, la loa posee una función didáctica que se transmitió de distintas formas, ya sea por la alabanza hacia las virtudes del santo, la representación de la pugna entre bien-mal o por su propósito alegórico.

La loa popular responde a una composición en verso que generalmente usaba el romance octosílabo, generalmente, su versificación era irregular. Los personajes formaban parte de la vida cotidiana de los pueblos, aunque dependiendo del motivo, también había personajes abstractos. En este trabajo, se demostró la vitalidad de la loa

como género que se vinculaba a la vida religiosa de distintas comunidades y sus celebraciones, especialmente, de la Virgen de la Concepción o los santos patronales.

Leonardo Sancho¹⁷ (2016) realiza en su libro *Teatro breve en la provincia de Costa Rica* un análisis histórico y textual de las tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad que se representaron en las fiestas de proclamación de Fernando VII¹⁸. El autor propone el término de *hibridez textual* para caracterizar la condición de las piezas dramáticas, ya que su composición no calza dentro de los subgéneros del teatro breve del Siglo de Oro: “Se pueden considerar como textos híbridos, o bien mestizos, que conservan elementos de todos ellos, pero no logran caracterizarse de manera particular con alguno específico dentro del universo de las variantes del teatro breve, poseen rasgos de muchos de ellos” (67).

Esta condición híbrida se explica por el aislamiento del territorio costarricense en términos de su desarrollo cultural, con lo cual los textos muestran elementos de una rica ambigüedad en su forma y contenido de “lo político, monárquico, militar; lo ético y lo moral; lo teológico y lo alegórico; lo sagrado y lo profano; lo cotidiano y popular” (65). El análisis de Sancho (2016) representa un estudio fundamental para futuros investigadores del teatro del periodo colonial, ya que su trabajo se acompaña de una edición anotada de las piezas dramáticas, en la cual se establecen criterios de edición que

¹⁷ El análisis de Leonardo Sancho parte de una serie de investigaciones previas sobre las piezas teatrales de Joaquín de Oreamuno, a saber: “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno. Bicentenario de tres piezas dramáticas del patrimonio cultural y literario de la colonia costarricense” (2009); “Los orígenes del teatro en Costa Rica: Las trampas de las máscaras masculinas” (2011); “Así como arde este fuego: La provincia de Costarrica se deslumbra en 1809” (2012).

¹⁸ Vale la pena mencionar también el artículo de Guillermo Brenes Tencio (2010), el cual identifica las condiciones históricas en que se efectuaron las fiestas en honor a Fernando VII en la provincia de Cartago. Además, se agrega una transcripción de las piezas dramáticas como un aporte documental para el estudio del teatro colonial costarricense.

funcionan como una primera referencia para futuras ediciones críticas, ya que esta tarea sigue estando pendiente en los estudios literarios centroamericanos.

Gustavo Camacho Guzmán (2019) propone un análisis entre los textos dramáticos Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad y la comedia *La política del mundo* de Víctor de la Guardia, ya que ambas piezas se escribieron para celebrar la llegada de Fernando VII como monarca del imperio. Para el autor se plantea una similitud en el contenido ideológico de los textos, puesto que se legitima la autoridad y el gobierno del nuevo rey a través del uso de personajes alegóricos e históricos. De esta forma, el teatro se convierte en un medio para proponer la defensa del imperio y la sujeción de las colonias al poder monárquico. A pesar de las circunstancias en la composición de las piezas, se evidencia una intención pedagógica en presentar un castigo ante el acto de la traición como pasa con el personaje de Napoleón o Julio César. Finalmente, para el autor, ambos textos son una expresión de los orígenes de una literatura criolla por parte de las élites centroamericanas.

Danzas y bailes

Un mapeo general sobre las danzas y los bailes del istmo se encuentra en el libro *Atlas danzario de Guatemala* de Carlos García Escobar (2009), una obra exhaustiva que recopila las danzas y los bailes vigentes en distintas comunidades guatemaltecas y busca comprender la organización interna de los bailes y sus participantes. Además, ubica las comunidades donde todavía se practican danzas y bailes desde la época prehispánica. De las múltiples danzas y bailes existentes, las danzas de moros y cristianos se convirtieron en un elemento cultural vital para muchas de las comunidades indígenas centroamericanas. También conocidas como *representaciones de la Conquista* o

morismas se caracterizan por ser un tipo de baile que presenta el enfrentamiento entre un bando cristiano versus uno musulmán.

El estudio de Gisela Beutler (1983) propone una estructura básica de los bailes de moros y cristianos a partir de tres partes: los desafíos, la gran batalla y el desenlace. Sin embargo, no existe un único modelo de representación, sino distintos tipos de bailes con extensiones muy cortas o largas. Asimismo, la autora se pregunta por la procedencia de los textos recitados en las danzas, ya que, por un lado, cuentan con la influencia del teatro misionero y, por otro lado, con las cabalgatas de moros y cristianos. De esta forma, se señala la complejidad del estudio de las danzas de moros y cristianos, pues en su composición se mezclan alusiones históricas, personajes anacrónicos, diferentes registros lingüísticos sin mencionar los elementos religiosos.

Posteriormente, la autora se refiere a tres posibles ciclos temáticos que permiten explicar la composición de las danzas actuales: el de Santiago o la conquista de Jerusalén, el de Los Doce Pares y el de la reconquista. En el caso del primer ciclo, el tema de la destrucción de Jerusalén se introdujo con fines catequizantes a la población indígena por los misioneros y en lengua indígena. En el segundo ciclo, se toma como base la novela popular “Historia del Emperador Carlo-Magno y los Doce Pares de Francia”, ya que “las danzas de moros y cristianos aprovechan los capítulos que describen la guerra de Carlo-Magno contra el almirante Balán y las peripecias de su hija Floripes con los Doce Pares” (227). En el tercer ciclo, se encuentra menos documentación histórica, pero se han encontrado referencias hacia la historia del rey Fernando y Gonzalo de Castilla como del rey moro Alamar. Finalmente, apunta a la necesidad de catalogar los textos conocidos,

compararlos según sus alusiones históricas, fenómenos lingüísticos y estructuras para ampliar el estudio del folclore latinoamericano.

Harvey L. Johnson (1950) recopila y transcribe el manuscrito *Historia de la comberción de San Pablo* que se compuso en honor a las fiestas de la Virgen de la Asunción por parte de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, del Valle de las Vacas en 1772. El texto retoma el tema bíblico de la conversión de Saulo al cristianismo y se percibe una influencia de la comedia de santos del teatro español del siglo XVII. Sin embargo, el autor señala que la acción se desenvuelve bajo la forma de un baile de moros y cristianos. Asimismo, realiza una descripción de los personajes (especialmente, de los graciosos), el espacio, el lenguaje y los recursos escenográficos que se anotan en las didascalias. Este texto permite ampliar el conocimiento sobre las danzas de moros y cristianos en el siglo XVIII.

Desde la antropología, se han realizado distintos acercamientos al valor simbólico de las danzas de moros y cristianos dentro de las comunidades indígenas. Por ejemplo, el trabajo de Carroll E. Mace (2008) describe el ciclo de danzas de los negritos de Rabinal y el juego del Tun en el pueblo de Rabínal. Dicho trabajo es un gran esfuerzo etnográfico que recopila los textos recitados por los actores.

El trabajo de Marisa García-Verdugo (2008) compara el proceso de apropiación de las danzas de moros y cristianos en Chiquimula (Guatemala), Huamantanga-Canta (Guatemala) y Chimayó (Estados Unidos), ya que dichas danzas son expresiones del teatro popular americano. Su adaptación en el territorio funcionó como una estrategia de adoctrinamiento de los pueblos indígenas para lograr así la conquista “espiritual”.

Sobre la vigencia de las danzas de moros y cristianos en El Salvador, los artículos de De Guevara (1977), Ramírez y Bello-Suazo (2015), Martínez (2016) ilustran el interés continuo en el estudio de las comunidades indígenas y su imaginario a través de las fiestas populares. Al mismo tiempo, brindan información relevante al proceso de preparación de los bailes como una expresión de la identidad local; y son un esfuerzo para el resguardo de la memoria de los pueblos indígenas.

Sobre las “Plausibles fiestas reales” (1762)

Teniendo en cuenta las líneas de investigación que han abordado el teatro colonial centroamericano, en este último apartado, se contemplan los estudios sobre las “Plausibles fiestas reales” (1762).

Desde una perspectiva documental, las “Plausibles fiestas reales” (1762) aparecen registradas en el trabajo archivístico de Pedro Antonio Escalante *Códices Sonsonate: crónicas hispánicas* (1992), que reconstruye el escenario rural en donde se efectuaron las fiestas reales en honor a Carlos III. Uno de los intereses del autor es recuperar el pasado colonial dentro de la historia salvadoreña. Siguiendo la misma línea, el libro *Historia del teatro en el Salvador* (1993) de Carlos Velis menciona las “Plausibles fiestas reales” (1762) como un ejemplo de la cultura teatral española que se reproduce y asimila en los pueblos y villas de la provincia de El Salvador. Para él, el origen del teatro salvadoreño es una herencia y una mezcla tanto del teatro indígena como del español. Esa misma tesis la retoma en su libro *Las artes escénicas salvadoreños: una historia de amor y heroísmo* (2012).

Más recientemente, dos tesis de doctorado han señalado algunos aspectos interpretativos sobre las “Plausibles fiestas reales” (1762): *una* desde una perspectiva histórica y *otra* desde una perspectiva literaria.

La tesis *Vida, alimentación y fiestas en los territorios del reino de Guatemala. San Salvador y Sonsonate, siglo XVIII* (Castellón, 2013) analiza las relaciones sociales y culturales que existieron entre la producción alimenticia y la celebración festiva de ambos territorios; ya que El Salvador y Sonsonate fueron lugares en donde se desarrolló una economía agraria de supervivencia, por tanto, tuvieron distintas condiciones económicas en comparación con la ciudad de Guatemala que modificaron la realización de las fiestas, pero no así su existencia.

José Ricardo Castellón (2013), con base en las “Plausibles fiestas reales” (1762) y actas municipales, demuestra cómo la celebración festiva se enraizó en los modos de producción agrícola y esta, a su vez, configuró una visión de mundo que influyó en la organización social de las villas. La fiesta involucró la participación de distintos grupos sociales, no solo de las autoridades civiles, sino también la inclusión de las cofradías y guachivales. La fiesta, tanto religiosa como cívica, fortalecía el sistema productivo, afirmaba el orden y canalizaba la energía social y espiritual de la población. Además, permitía la conjugación de distintas artes en un mismo espacio: bailes, comedias, corrida de toros, canciones, etcétera. Por tanto, el teatro es parte de ese universo y debe interpretarse dentro de esas coordenadas.

La tesis *Literatura y fiesta en las márgenes del imperio: las relaciones de fiestas en Centroamérica, s. XVII a XIX* (Sánchez Mora, 2015) presenta un estudio exhaustivo de las relaciones de fiestas impresas en el reino de Guatemala. El objetivo del autor es, por

un lado, recopilar y ordenar un corpus de relaciones de fiestas de la región centroamericana, el cual ha pasado casi por completo desapercibido como producción literaria colonial en comparación con otros centros virreinales en donde se constata una tradición de escritura de este género. Por otro lado, también busca recuperar “lo literario” en las relaciones de fiestas; ya que estas generalmente solo han sido entendidas como documentos históricos, sin valorarse las estrategias de enunciación y adaptación que se efectuaron en el plano de la discursividad. Con esto, se propone una ampliación del corpus literario colonial a partir del estudio de estas textualidades.

Respecto de la relación de fiestas de Sonsonate, la cual se inscribe en la categoría de relaciones de fiestas dedicadas a *exaltar la lealtad*, el autor señala algunos elementos que permiten diferenciarla de las relaciones provenientes de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala. Esta relación de fiestas de Sonsonate es, para Sánchez Mora, “la descripción más completa del programa festivo” (2015: 238), pues presenta, en detalle, las actividades realizadas durante los dieciséis días que dura el fasto.

A continuación, algunos aspectos formales de la relación. En la dedicatoria, la villa de Sonsonate aparece personificada y “toma la palabra para demostrar que no se requiere de gran tamaño o poder para emprender empresas de relieve” (Sánchez Mora, 2015: 239), es decir, aunque es una villa pequeña, desea obtener las gracias de las autoridades coloniales. En cada una de las jornadas, el íncipit reitera figuras alusivas al sol y al despertar de la mañana que se relacionan directamente con el rey.

Fuera del ámbito textual, Sánchez Mora (2015) señala una mayor participación de los “pueblos de indios” en el desarrollo de la celebración festiva, pues estos estuvieron a cargo de representar las danzas (bailes de la conquista) y las piezas de teatro en la plaza

mayor. Aunque no es la única relación que introduce la presencia indígena, resulta una diferencia en comparación con el papel de los gremios que se presenta en otras relaciones de fiestas, principalmente, las de la capital del reino. Otra característica consiste en la mínima descripción sobre el lugar que ocupan los asistentes en la fiesta, pues al contrario en muchas relaciones capitalinas se enfatiza el espacio social jerarquizado. Sánchez Mora (2015) arguye que esto se debe a una imagen de orden que busca imperar en la construcción de las relaciones capitalinas, pues en las relaciones periféricas se encuentra un rompimiento de ese orden colonial¹⁹.

Finalmente, otro aspecto destacable de esta relación es que transcribe las piezas teatrales breves que anteceden una puesta en escena mayor con el fin de “dar a conocer” estos textos; hecho que el mismo Sánchez Mora (2015) cataloga como excepcional y más adelante comenta: “la relación de Sonsonate expresa su carácter periférico en ciertos rasgos que apuntan una mayor libertad formal y de contenido” (240). Por lo tanto, estos rasgos que diferencian las “Plausibles fiestas reales” (1762) permiten suponer que esta relación es un documento excepcional en la historia literaria de la región.

A raíz de las *I Jornadas Lengua y Literatura en la Colonia en Centroamérica: los discursos olvidados*, se logró reunir a diferentes investigadores y profesores que manifestaron su interés por el estudio del periodo colonial centroamericano²⁰. La primera

¹⁹ Una explicación más detallada de lo anterior se ilustra en esta cita: “Las relaciones festivas de la capital guatemalteca procuran proyectar la imagen de una gran urbe, rica y parangonable con los centros de población más prestigiosos de la América española, en la que el orden público es parte inseparable de esa figuración idílica. Por el contrario, en la relación de Sonsonate, y en buena medida también en la de Granada, se produce una liberación respecto de tal necesidad de prestigio. En tales relaciones periféricas priva un intento de reafirmación desde la marginalidad, desde la confesión de las propias limitaciones” (Sánchez Mora, 2015: 242)

²⁰ Las *I Jornadas de Lengua y Literatura en la Colonia en Centroamérica: los discursos olvidados* se celebraron del 23 al 25 de mayo de 2018 en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, organizadas por la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura y el Instituto de Investigaciones Lingüísticas, como parte de un esfuerzo por constituir un programa de estudios coloniales centroamericanos.

mesa de las jornadas llevó el título “El teatro breve colonial: acercamiento literario y lingüístico”, la cual trató sobre el texto dramático *Historia de don Quijote y Sancho Panza* que forma parte de las “Plausibles fiestas reales” (1762).

La primera ponencia estuvo a cargo del profesor Alí Viquez²¹, titulada “La representación quijotesca en el cuarto día de *las Plausibles fiestas reales...* de Bernardo de Veyra”, la cual comparó algunos de los personajes cervantinos de la novela con los del texto dramático. El texto dramático *Historia de don Quijote de la Mancha* presenta un proceso de reescritura parcial en términos de la estética barroca, en donde la figura del Quijote se construye como un divertimento bufo y festivo.

Viquez comienza su trabajo comparando la situación autoral de la pieza teatral, pues parece atribuírseles a los Militares de Guaymoco, quienes reinterpretaron y versaron de nuevo la obra. Esto se asemeja a los juegos sobre la autoría del Quijote que el mismo Cervantes realiza en la novela. La pieza teatral se introduce por medio de una fanfarria musical, los personajes entran y bailan por la plaza principal hasta llegar al teatro. En el texto de la relación, se describen los trajes de los personajes como ridículos.

A Viquez le parece interesante la descripción que se realiza sobre Rocinante, la cual es acompañada de cuatro composiciones breves que utilizan hipérboles para resaltar la delgadez y el brío del caballo, además de ser emparentado con Bucéfalo de Alejandro Magno o Pegaso de Hércules. No hay acción ni conflicto en la pieza, pues cada personaje se limita a decir su parlamento. El Quijote de estas fiestas convoca a su amada, doña Dulcinea, la cual es presentada como su esposa. El caballero exalta la abundancia material que dispone para la celebración de la jura. Lo mismo hace Sancho Panza al pronunciar

²¹ Agradezco la ayuda del M.L. Alí Viquez al facilitarme su texto, el cual se encuentra en prensa.

una larga lista de comidas y bebidas. También aparece Teresa Panza, quien es llamada “doña”, la cual parece ya haber ascendido socialmente. Asimismo, Camacho el rico y Quiteria invitan a los presentes a celebrar su boda, en la que de nuevo se repite una abundancia y un ambiente de festividad al final de la representación.

El trabajo de Viquez se presenta como un primer referente en el análisis literario de estos textos, pues compara a los personajes de la pieza con los cervantinos y concluye que el lenguaje de la pieza teatral se inscribe dentro de la estética barroca, dando lugar a la aparición de un Quijote festivo en la villa de Sonsonate.

La segunda ponencia estuvo a mi cargo, titulada “El Quijote en El Salvador: recepción del Quijote en el teatro americano”, la cual fue un primer acercamiento hacia la recepción que tuvo el Quijote como personaje literario en América. Las primeras noticias sobre la aparición del Quijote se dieron en el poblado de Pausa (Perú) en 1607 y en México en 1621, posteriormente, la figura del caballero se incorporará a la fiesta popular, dando como resultado que en 1761 haga su aparición en la villa de Sonsonate. Los trabajos de Irving Leonard (1953) y Rueda Ramírez (2009) intentan rastrear el recorrido de los libros de España a América y las comunidades de lectores que tuvieron acceso a estos libros; sin embargo, el Quijote parece conocerse antes como personaje de la fiesta, que como un personaje de una novela. En el caso del Quijote salvadoreño que aparece en las “Plausibles fiestas reales” (1762), su presencia no resulta extraña pues forma parte de un imaginario cultural ya conocido en América.

La tercera ponencia estuvo a cargo de Sergio Cordero Monge²², la cual llevó por nombre “Apuntes metalexigráficos a propósito del léxico de las comidas en la “Historia

²² Agradezco la ayuda del Dr. Sergio Cordero al facilitarme su ponencia.

de don Quijote” en las *Plausibles fiestas reales...*”. En este texto dramático, aunque de corta extensión, el personaje de Sancho Panza en su intervención nombra una gran lista de comidas que él podrá gozar cuando sea gobernador de la ínsula de Barataria. Cordero Monge señala que son cincuenta y siete términos que se relacionan con comida, de esos, dieciocho corresponden a voces amerindias. No obstante, también sugiere que muchas otras palabras podrían considerarse por extensión americanismos.

Cordero Monge se centra en analizar tres términos que se utilizan en el texto: el verbo *lamber*, con el sustantivo *hartanza* y con la locución adverbial *a guacaladas*. Para cada palabra realiza un análisis a profundidad sobre sus cambios y desarrollo, a partir de una documentación lexicográfica. Este trabajo representa un acercamiento hacia el estudio del español centroamericano en el periodo colonial.

La mesa aquí mencionada tocó distintas perspectivas sobre un mismo texto, del cual anteriormente no se tenían trabajos previos. Asimismo, estas tres ponencias permiten plantear la posibilidad de que en el futuro se realicen más trabajos interdisciplinarios en el estudio del periodo colonial principalmente entre lingüística y literatura, pero sin excluir otras áreas.

Marco conceptual

En este apartado, se presentan los conceptos y las teorías utilizadas para el análisis de los textos dramáticos. Inicialmente, se discute el concepto de representación y sus distintos usos según el campo de estudio. Además, se precisa la definición que se sigue para esta investigación.

Posteriormente, se aborda el desarrollo del concepto de poder dentro del barroco desde una perspectiva histórica, como lo son las teorizaciones de José Antonio Maravall (1975) y José Jaime García Bernal (2006). También se examina la categoría de otredad americana a partir de la teoría de la heterogeneidad cultural (Cornejo Polar, 1978) e hibridez cultural (García Canclini, 1989 y Sancho Dobles, 2016).

Sobre la representación

“Representación” es un término polisémico. Según sea la disciplina, se tendrá una acepción particular. Como acto cognitivo la representación es el resultado de un signo o símbolo que sustituye un objeto que pertenece a la realidad, en otras palabras, una representación ocurre “a través de un proceso de percepción e interpretación de un referente, el objeto (en un sentido amplio) representado” (Szurmuk y Mckee, 2009: 249). Este sentido de “interpretación de un referente” implica un proceso de selección por parte de un sujeto sobre una idea que determina su relación con los objetos.

Asimismo, el verbo re-presentar se define como “volver a presentar, poner nuevamente en el presente aquello que ya no está aquí ni ahora” (Szurmuk y Mckee, 2009: 249). Por tanto, la representación es un acontecimiento que es repetido y reproducido en el presente con el fin de que sea restituido “artificialmente en y por la representación”.

En los estudios literarios, la representación ha tenido dos acepciones. Representación, desde la poética de Aristóteles, se definió como el procedimiento artístico en el que la pintura y la creación literaria imitan la realidad, en otras palabras, *mimesis* (Estébanez Calderón, 2001: 924). Posteriormente, con el desarrollo de la estética realista, el concepto de representación se aplicó como imitación o copia de la realidad social. Sin embargo, en las artes dramáticas, el concepto de representación se refiere a la “puesta en escena de un espectáculo teatral ante el público” (Platas Tasende, 2000: 708).

A partir del desarrollo de distintas disciplinas sociales y su contacto con la literatura, el término representación se ha ampliado más allá de su definición clásica como imitación. Actualmente, las representaciones son “códigos fundamentales de una cultura, constelaciones simbólicas destinadas a regir el orden de los discursos y las prácticas sociales: imágenes que producen de sí los sujetos que participan en una cultura y en una época determinada” (Szurmuk y Mckee, 2009: 250). Es decir, que con el estudio de las representaciones se puede conocer la mentalidad de una cultura a partir de las imágenes culturales que conforman una época y un espacio determinado. Esta idea representacional de la cultura involucra un sistema de prácticas sociales y culturales, unos agentes que formulan representaciones y unos receptores que interpretan las representaciones.

En los estudios literarios, las representaciones permiten una comprensión de los códigos culturales de una sociedad determinada en la que se inscribe un texto literario, el cual, a partir de los recursos poéticos del lenguaje, manifiesta una interpretación de lo real. Particularmente, en esta investigación interesa conocer las representaciones sobre el poder y la otredad americana en los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) como una forma de acercarse a la mentalidad cultural de la sociedad colonial.

El poder en el Barroco

El estudio de José Antonio Maravall *La cultura del Barroco* (1975) fundó las bases para comprender las dimensiones históricas, sociales, económicas y culturales en que se produce lo barroco en la sociedad española. El barroco es propuesto como un concepto de época, el cual forma una estructura histórica con un tiempo y área geográfica (1975: 34).

Según la delimitación de Maravall, el periodo barroco se desarrolló entre 1605 y 1650. En esos años, la sociedad española experimentó una crisis general que tuvo como principal consecuencia una *nueva* cultura que hiciera frente a los problemas sociales, económicos y políticos. Esta cultura barroca es definida por el autor a partir de cuatro caracterizaciones: dirigida, masiva, urbana y conservadora.

Cuando Maravall habla de una cultura dirigida, se refiere a que la visión de mundo del barroco fue impulsada por el sistema político de la monarquía, el cual además disponía de la economía, de una alianza con la Iglesia y de una literatura comprometida. Maravall agrega “toda la multiplicidad de controles que rigen en el Barroco se vincula al centro de la monarquía” (1975:164). En ese sentido, se busca ser dirigido, es decir, la persuasión de los gobernantes no se produce de manera directa. El arte se convierte en una técnica de persuasión en la que se mantiene la autoridad y el orden monárquicos. Especialmente, con el teatro, se busca implicar al espectador con obras y representaciones que lo hagan partícipe de la escena

Lo anterior repercutió en la elaboración de los espectáculos, pues las ciudades españolas crecieron considerablemente y la demanda de nuevas representaciones también estuvo condicionada a una nueva relación de consumo. Con lo cual, Maravall sugiere que el barroco desarrolla un gusto por la complacencia a raíz de una demanda que busca

satisfacer al vulgo. El lugar de esta masificación del arte fue la ciudad: “la difusión de patrones de la literatura y del arte barroco —y no menos de cualquier otra forma de vida, por ejemplo, las de la vida religiosa— se produce desde los centros del poder social hasta los rincones apartados” (1975: 164). Los centros urbanos se convirtieron en el motor de los espectáculos y de la articulación e interacción de las distintas clases sociales. Sin embargo, fueron también un espacio conflictivo. Por último, en lo que se refiere a una cultura conservadora, Maravall señala la contradicción de la cultura, pues se mantienen los mismos valores políticos y sociales, aunque en el arte se da todo un vuelco por la novedad y la artificiosidad: “El barroco proclama, cultiva, exalta la novedad; la recomienda” (1975: 456). En relación con lo anterior, Maravall explica:

Nada de novedad, repitámoslo, en cuanto afecte al orden político-social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios —y al respecto al orden del poder, intrascendentes—, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina —no estaría de más emplear aquí la voz “ideología”— cerradamente antiinnovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico constituyente de los intereses tradicionales (1975: 457).

En el capítulo noveno, el autor trata el papel social del teatro y de las fiestas, pues el teatro tuvo un éxito rotundo en el siglo XVII, que se explica por su carácter de artificio. Es en los espectáculos teatrales que se pueden representar los principios sociales que promulga el barroco: “el teatro satisfacía el gusto cotidiano y banal por la invención” (1975: 476). En el teatro se introdujo todo un desarrollo en tramoya, utilería y escenografía

que permitía satisfacer las exigencias de los más caprichosos espectadores. Asimismo, la fiesta se inscribe en esa misma lógica: “Las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político” (1975: 494).

Continuando con la propuesta de Maravall, Antonio Bonet Correa, en su libro *Fiesta, poder y arquitectura* (1990), introduce la idea de la fiesta como práctica de poder en la sociedad monárquica española, una manera de control social y política que implicaba un espacio para la expresión de la ostentación total:

La fiesta con su mágico poder, con su hacer visible “lo real maravilloso” dejar en suspenso la monotonía grisácea de la vida cotidiana, creando un espacio y tiempo utópicos, propiciaba una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo en una época en la que las crisis de subsistencia o de pestes era una constante amenaza que de vez en cuando se convertía en realidad (1990: 5).

Posteriormente, el autor describe algunas dimensiones espaciales que se usaban en la fiesta. Su análisis se concentra en cómo la arquitectura efímera jugaba un papel determinante en la construcción de un imaginario simbólico que se sirve de los recursos visuales para transmitir un mensaje del poder del régimen monárquico.

Los planteamientos de Maravall (1975) y Bonet Correa (1990) son fundamentales para la comprensión del poder desarrollado por el imperio español durante la Colonia. Sin embargo, se es consciente de las limitaciones de sus propuestas, pues ninguna de ellas centra su espacio de estudio en América y parten de una mirada verticalista de la cultura.

La fiesta barroca

Para comprender las dinámicas políticas, sociales, económicas y culturales que suscitaban las fiestas se tomarán como base los planteamientos de José Jaime García Bernal, quien en su libro *El fasto público en la España de los Austrias* (2006), ofrece un trabajo monumental, tanto en su extensión como en la profundidad de su análisis histórico, sobre la fiesta en la sociedad española del siglo XVII. La celebración efectuada en dicho siglo propone un conjunto de reglas, normas y disposiciones que se diferencian de las festividades de la Edad Media y el Renacimiento.

El fasto público implicará la conjunción de un nuevo orden comunicativo, en donde el cambio en el sistema de producción y la manera en que se produce la celebración, conducen a un control sobre los tiempos y espacios ritualizados en el desarrollo del ocio: “esta ritualización de la vida pública responde a las nuevas necesidades del juego social en una cultura urbana y moderna” (2006: 127).

Esta cultura *del espectáculo*, o con más precisión, de las *relaciones del espectáculo*, desarrolla códigos y símbolos que configuran el ritual a través del “lenguaje en alza de la apariencia y la exhibición para actuar en la vida pública, y el triunfo de un arte nuevo que reúne las nuevas experiencias del cambio social” (2006: 131). El espectáculo en su propia condición “se basa en el pacto de la verosimilitud: aceptar por verdadero aquello que siendo falso imita la realidad” (2006: 136). García Bernal explica que las dramatizaciones al aire libre de la “realidad fingida” de los montajes callejeros se impone como “primera realidad” para los espectadores, esa realidad a su vez posee nuevos significados que permiten explicar la experiencia vivida. Se produce una “aceptación del

simulacro como momento superador de la realidad banal y de mayor autenticidad” porque está por encima de las actividades de la vida cotidiana (2006: 136).

En esta experiencia ritualizada, el poder adquiere un protagonismo para entender la manera en que se produce el intercambio colectivo en el fasto, pues hay una conducta unida a la experiencia, es decir, una conducta de la actuación:

(...) antes de codificarse un sistema de poder institucionalizado en lo público, el espacio de intercambio festivo se erige, pues, en la dimensión de la vida colectiva donde mejor se puede reconocer un principio de integración, un pacto comunicativo. En el ritual político se anticipa un ideal al orden, un principio de armonía que la lógica ilustrada convertirá en razón técnica de poder (2006:139).

El poder establece un modelo comunicativo que redistribuye emociones en concurso con las pulsaciones vitales, en otras palabras, una economía simbólica de necesidades. En este espectáculo del poder, se propone una ordenación del espacio urbano, pues en él se configuran los artificios comunicativos del nuevo orden social en el que súbditos y monarcas (como otros representantes del poder) establecen un código de favores, recompensas, exhibiciones y otras manifestaciones, entendidas dentro de una “retórica de la invención y la demostración” (2006: 148). La ciudad se convierte en el espacio idóneo para la fiesta:

Dispuesta como espacio ordenado para la demostración y regulada por un lenguaje ritual de sonidos y silencios, la ciudad asume su condición de atributo de poder. Este se define como el escenario de la urbe que privilegia ámbitos, distribuye posiciones y reclama miradas. La celebración de danzantes, carros móviles, catafalcos que había predominado desde la Edad Media y el Renacimiento se

convierte, progresivamente, en espectáculos de arcos triunfales, solemnes paramentos y portentosas instalaciones en la segunda mitad del XVI (García Bernal, 2006: 162).

Esta transformación de la ciudad como escenario forma parte de una espectacularidad de los códigos celebrativos en donde actores y espectadores se confunden, a través de una dialéctica de producción-consumo y demostración-aprendizaje. La ciudad es así el “teatro de acciones” (2006: 163).

Otro aspecto es la organización y financiación del espectáculo, el cual generalmente recae en una autoridad promotora de la fiesta (un cabildo, una institución seglar, un convento) que ordena y distribuye las obligaciones de los distintos sectores sociales. Lo anterior puede observarse en la narración de los acontecimientos sobre la fiesta, es decir, el libro de fiestas.

Los libros de fiestas son estudiados por García Bernal con el objetivo de reconstruir el ritual celebrativo, prestando atención a las secuencias narrativas que se utilizaron en la acción de *contar* la fiesta. Por tanto, el autor busca identificar las narrativas que formaron parte de la fiesta barroca por medio de esta literatura festiva: “El libro festivo llega a ser, de este modo, mucho más que un traslado del acontecimiento: depositario de discursos históricos o poéticos, exponente de identidades ciudadanas, y portador de valores ideológicos” (2006: 181). Para esto, propone dos grandes géneros: las *liturgias de impetración-propiciación* y las *liturgias de homenaje-triunfo*; en medio de ellas se pueden desarrollar espectáculos híbridos. En las primeras, se desarrolla una “estilística del sacrificio” (2006: 187), el triunfo se presenta como promesa, la esperanza de la gloria es responsable de la irracionalidad en el sacrificio: “el dolor no se asume simplemente con

resignación, sino que se considera una señal a la que se debe responder con mayores pruebas entregadas y de sacrificio” (2006: 187). En las segundas, hay una “estilística de la exaltación” basada en actos y manifestaciones hacia una casusa sagrada o laica, “domina la estilística de la afirmación colectiva y la época triunfalista, pero asociada al reverso de sacrificio” (2006: 187). Posteriormente, García Bernal expone cómo los triunfos monárquicos comparten ciertos recursos con los triunfos sagrados, lo cual produce una estilística y un programa festivo determinados. Eso resulta importante para este trabajo que analiza la relación “Plausibles fiestas reales” (1762), en donde se realiza la jura y proclamación de Carlos III.

Sobre la otredad americana

Rolena Adorno (1988) se refiere a dos observaciones que caracterizan las nuevas investigaciones en los estudios de la Colonia: la introducción del término discurso y la cuestión del otro, es decir, las relaciones políticas, sociales y culturales que se tejieron entre los conquistadores y los conquistados. Sobre este último punto, se debe tener en cuenta las previsiones que observa Adorno sobre los sujetos culturales y sus representaciones:

La cuestión del otro presenta dos problemas para los estudios literarios coloniales que todavía tienen que estudiarse y para los cuales la colaboración de otras disciplinas es necesaria. Uno es el problema complejo de la construcción cultural del sujeto, eso es, la figuración del sujeto colonizado tal como se representa en los discursos del colonialismo. El otro es el problema de profundizar nuestro conocimiento del sujeto colonizado poli-cultural y multilingüe como autor o

agente de discursos. Los dos son proyectos críticos, desde el punto de vista de cualquier investigador con un interés amplio en la historia cultural hispanoamericana, porque los dos hacen asequibles los procesos de transformación e intercambio histórico-cultural sobre los cuales nos hace falta aprender tanto (1988: 20).

Partiendo de lo anterior, esta investigación toma en cuenta la complejidad del sistema colonial implantado en América, en donde la procedencia y el color de piel del sujeto determinaron su posición social, sus derechos y privilegios en la sociedad. Sin embargo, conforme pasa el tiempo, el sistema de castas entró en crisis a partir de la interacción entre las etnias y el crecimiento de nuevos grupos sociales como mestizos, zambos, mulatos y muchos otros. En ese sentido, en la Colonia no existió un único sujeto americano, sino *diversos* sujetos.

La representación de los sujetos americanos ha sido un tema de interés dentro de los estudios literarios, historiográficos y culturales. Esa primera mirada hacia el sujeto americano provino por parte de los conquistadores españoles, quienes, desde el primer momento en que pisaron el continente, trajeron consigo sus ideas, tradiciones y creencias que fueron el marco de referencia para nombrar, juzgar y comprender a los pobladores de América junto con sus territorios.

El estudio de las crónicas ha permitido comprender la tensa relación entre los conquistadores y los habitantes americanos²³. Los diarios de Cristóbal Colón se han convertido en textos que fundaron un discurso sobre el “descubrimiento” de América en

²³ El trabajo *La conquista de América: el problema del otro* (1987) de Tzvetan Todorov plantea que el conocimiento del otro es una forma de autoconocimiento del yo europeo. El autor revisa las figuras de Cristóbal Colón, Hernán Cortes y el padre de las Casas con el fin de establecer distintos momentos para la comprensión de ese sujeto. Sin embargo, la propuesta del autor es desde una perspectiva europea.

el imaginario europeo. Colón fue un hombre de su tiempo y, en sus diarios, reprodujo ideas y creencias heredadas de la Edad Media así como del conocimiento náutico²⁴. Posteriormente, los demás cronistas fueron describiendo las transformaciones que sufrieron el espacio americano y sus habitantes con la implantación de una nueva visión de mundo y de un diverso sistema social, político y económico.

Estas imágenes sobre lo americano, generalmente, surgen desde la mirada del grupo conquistador y, aunque hubo presencia de las voces *perdedoras*²⁵, plantean la necesidad de comprender el desarrollo de la cultura americana y sus producciones artísticas, ya sea como una continuación de los modelos europeos o una “alteración” o “cambio” de sus códigos.

Antonio Cornejo Polar (1978) propone el concepto de heterogeneidad cultural como una nueva forma de mirar la identidad y la configuración de los sujetos culturales americanos. Critica el uso de la palabra mestizaje como definitoria de la identidad de los países latinoamericanos, principalmente, por su imprecisión y amplitud. Cornejo Polar analiza, en especial, la literatura latinoamericana. Parte de la existencia de dos tipos de literatura: una homogénea y otra heterogénea. La literatura homogénea comparte un mismo sistema de producción, distribución literario/cultural y de consumo, mientras que la literatura heterogénea se constituye como “la duplicidad o pluralidad de signos socio-culturales de su proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (1978: 12). En ese sentido, el texto literario se presenta como un testimonio social “que no emana

²⁴ Para profundizar sobre este tema, téngase en cuenta el libro *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (1983) de Beatriz Pastor.

²⁵ Por ejemplo, el padre Bernardino de Sahagún junto con un grupo de colaboradores indígenas logró rescatar la memoria oral de los pueblos indígenas sobre su experiencia en la Conquista.

de lo que su creador ha querido representar, sino de lo que sin querer dice, en la reproducción de los conflictos sociales aún por resolver” (1978: 13). Por tanto, la literatura puede mostrar las contradicciones de los discursos identitarios de los países latinoamericanos.

Para este trabajo, la otredad americana se presenta como una zona de ambigüedad y conflicto ante la convivencia de distintos códigos culturales en la producción de obras artísticas. Asimismo, otro concepto que intenta acercarse a la complejidad de representaciones de los sujetos americanos resulta el de hibridación cultural, cuyo exponente fue Néstor García Canclini. En su propuesta, el término hibridación se refería a los procesos culturales que experimenta América Latina ante los procesos de modernización. No obstante, su uso dentro de los estudios culturales y literarios ha sido muy fructífero. En el caso del análisis dramático de piezas coloniales, Leonardo Sancho Dobles, a propósito de las piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de Trinidad, considera dichos textos como híbridos debido a que, aunque en principio cumplen la forma y el contenido del teatro español del Siglo de Oro, su contexto de producción oscila entre lo peninsular y lo autóctono americano, lo mestizo o lo criollo (2016: 80).

En esta investigación, por lo tanto, se entiende la otredad americana como la representación de objetos, sujetos, léxico y espacios referidos a América, que se filtran dentro de los códigos de la celebración española. A pesar de que los textos dramáticos aquí estudiados son una expresión del poder hegemónico, ya que su autor resulta ser el alcalde del pueblo. Por tanto, la otredad americana permite comprender la hibridez de los códigos de fiesta en una primera expresión de apropiación y reinterpretación en el teatro

centroamericano. Por último, vale la pena abordar el concepto de islote semiótico de Edmond Cros:

(...) trayectos de sentido preestablecidos que se van a ofrecer una mayor o menor resistencia a la modelización textual, en cuyo seno mantendrán islotes semióticos, microespacios de lecturas susceptibles de engendrar, bajo el efecto del eventual proyecto monosémico de la instancia narrativa, zonas conflictivas (Cros citado por Ramírez Caro, 2000: 116-117).

En otras palabras, las zonas conflictivas son espacios en donde la voz autoral es superada por su propia narración, la cual contradice su intención monosémica y provoca el surgimiento de una zona conflictiva. En el caso de los textos dramáticos, el modelo español al que responden sufre una transformación por medio de la presencia de lo americano.

Metodología

El abordaje de la presente investigación es de tipo cualitativo. Sampieri *et al.* (2005) caracterizan la investigación cualitativa como un acercamiento analítico hacia la realidad, ya que esta no se concibe como *única*; sino más bien, es *múltiple* y arraiga una complejidad de significados y símbolos que por medio de métodos científicos son interpretados. En este caso, el objeto de estudio corresponde a textos dramáticos del siglo XVIII.

Para una mayor comprensión de los textos dramáticos, este proyecto trabajó con un componente histórico importante, ya que se realizó un análisis del contexto socio-histórico de la sociedad centroamericana en el siglo XVIII, especialmente, las particularidades de la alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate, lugar en donde se celebró la jura en honor a Carlos III. En ese sentido, se requirió una revisión exhaustiva de libros y artículos de investigación que permitió caracterizar la sociedad y sus condiciones políticas, económicas y culturales que podrían explicar la(s) razón(es) que intervinieron para la publicación del documento “Plausibles fiestas reales” (1762).

Posteriormente, se efectuó un análisis textual de las representaciones del poder en los textos dramáticos a partir de las construcciones discursivas y alegóricas dedicadas a la exaltación de la monarquía y sus gobernantes. Paralelamente, se realizó un estudio de la alabanza hacia el poder local, cuyo representante principal fue Bernardo de Veyra. También se analizaron las representaciones de la otredad americana, las cuales correspondieron a espacios, objetos, personajes o léxico que tienen como referencia América con el fin de señalar las posibles funciones de lo americano dentro de la discursividad del código de fiesta barroco. Para ello, fue importante consultar diccionarios

históricos y especializados sobre el desarrollo de la lengua española en América en el siglo XVIII.

Cabe señalar que para el análisis de los textos dramáticos se recurrió a la propuesta de Andrea Geewe (2009) y a algunos planteamientos de José García Barrientos (2007), quienes plantean un abordaje de tipo estructuralista. En sus análisis, el texto dramático se divide en un *nivel diegético* (o fábula) y un *nivel mimético*, el cual incorpora elementos generadores de la teatralidad. En este enfoque, interesa señalar la estructura de la fábula, es decir, el conflicto. También se realizó una tipología de los personajes, según sus roles en el desenvolvimiento y resolución del conflicto. Para completar el análisis de las piezas aquí estudiadas también fue importante incorporar algunas consideraciones de tipo formal, específicamente, el tipo de versificación y rima con el fin de reconocer similitudes o diferencias con los códigos de la escritura dramática del siglo XVII.

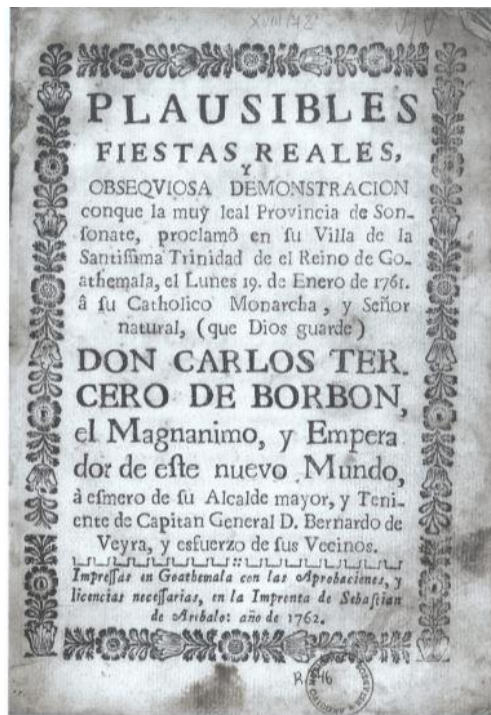


Ilustración 1. Portada de las “Plausibles fiestas reales” (1762).

Descripción del corpus

La relación “Plausibles fiestas reales” (1762) fue escrita por Bernardo de Veyra, alcalde de Sonsonate y publicado en la imprenta de Sebastián de Arebalo en la ciudad de Guatemala. Sobre la estructura de la relación, Alexánder Sánchez Mora (2015) señala que el texto posee tres paratextos: la “Dedicatoria”, el “Prólogo al lector” y, por último, la “Aprobación” de José Ignacio Vallejo, examinador sinodal del arzobispado (239). En el aspecto formal, la relación se organiza cronológicamente (cada jornada comienza con la misma fórmula retórica). En su interior, se encuentran los veintiún textos dramáticos dispersos según los acontecimientos y espectáculos del día narrado. Todos los textos pertenecen al género breve. En la Tabla 1 se agrupan cada uno de los textos según su subgénero²⁶:

Tabla 1
Textos según subgénero

Loas	Danzas²⁷	Sainetes	Entremeses
I Loa (Sol y Luz): (pp. 90-98)	Historia del redentor cautivo: (pp. 4-50)	Sainete de un zagal y una pastorcilla: (pp. 99-101)	Entremés del estudiante y las viejas: (pp. 102-117)
II Loa (Capitán): (pp. 118-123)	El cerco de Argel: (pp. 51-76)	Sainete dama y galán: (pp. 228-230)	Entremés del alcalde: (pp. 246-269)
III Loa (Imperios): (pp. 127-135)	Historia de Oliveros y el gigante	Sainete de los negros bozales: (pp. 99-101)	
IV Loa (Marte y Minerva): (pp.136-143)	Fierabrás		
V Loa (La Provincia): (pp.186-188)			

²⁶ La enumeración utilizada corresponde a la versión transcrita y comentada por Ruiz Ulloa (2021), la cual se adjunta como un texto complementario de la presente investigación.

²⁷ En el caso de las danzas, se incorporan tanto la “Historia de don Quijote de la Mancha” como los “Carros triunfales” debido a que ambas composiciones utilizan la danza o el baile para su representación.

VI Loa (Amor y Justicia): (pp. 189-195)	Historia de don Quijote la Mancha (pp.77-89)		
VII Loa (El Soldado y el Ganapán): (pp.196-206)			
VIII Loa (Aplauso y Fama): (pp. 207-210)	Carros triunfales: (pp. 233- 245)		
IX Loa (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza): (pp. 211-217)			
X Loa (La Villa): (pp. 218-227)			
XI Loa (Capitán): (pp. 231-232)			

De los subgéneros anteriores, se hizo una selección a partir de los dos ejes principales de la investigación: *representaciones del poder* y *representaciones de la otredad americana*. Cada eje de análisis se dividió en temáticas que fueron conformados de uno o varios textos según fuera el caso correspondiente. La Tabla 2 muestra cómo se conformó cada eje de análisis del presente trabajo.

Tabla 2
Ejes de análisis

Representaciones del poder	Representaciones de la otredad americana
Exaltación de la monarquía española y sus gobernantes: I Loa (Sol y Luz) III Loa (Imperios) IV Loa (Marte y Minerva) VI Loa (Amor y Justicia) IX Loa (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza)	Presencia de la cultura negra: Sainete de los negros bozales Apropiación e interpretación de los códigos festivos: <i>-La figura del Quijote salvadoreño.</i> Historia de don Quijote de la Mancha

<p>Exaltación de la autoridad local: IV Loa (Marte y Minerva) IX Loa (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza) X Loa (La Villa) V Loa (La Provincia)</p> <p>Representación del poder imperial: Carros triunfales</p>	<p><i>-El personaje gracioso en las danzas de moros y cristianos.</i> Historia del redentor cautivo El cerco de Argel Historia de Oliveros y el gigante Fierabrás</p>
---	--

Transcripción

Para el análisis de los textos dramáticos fue fundamental la transcripción de los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) con el fin facilitar su lectura y utilización en la investigación. Para ello, se tomaron en cuenta tanto la versión digitalizada de las “Plausibles fiestas reales” de la Biblioteca Pública de Betanzos (España) como otra versión proveniente de la Biblioteca Nacional de Chile.

La versión transcrita fue un primer ejercicio de edición comentada, ya que incluyó definiciones sobre el léxico. También requirió una actualización del español, la cual se basó en los criterios de edición del *Seminario Queretano de Historia de la Lengua* (SEQUEHL) que forma parte de las pautas de la Red Internacional *Corpus Hispánico y Americano en la Red* (CHARTA, 2013).

Plan capitular

Para el desarrollo de los objetivos planteados en esta tesis, se presenta un índice sobre los principales puntos que abarca cada capítulo.

Tabla 3
Puntos principales por capítulo

<p style="text-align: center;">Capítulo I</p> <p style="text-align: center;"><i>Arqueología de una fiesta.</i></p> <p>Contextualización histórica de la Villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se realiza un análisis socio-histórico de la Alcaldía de Sonsonate en el momento de las fiestas con el fin de entender las relaciones políticas y sociales que imperaban en el reino de Guatemala y las demás provincias centroamericanas. • Esta contextualización histórica busca evidenciar cuáles fueron las condiciones en que se ejecutó la fiesta en honor a Carlos III y que llevaron al alcalde del momento, Bernardo de Veyra, no solo a ser el mecenas de la fiesta, sino también su aparente escritor.
<p style="text-align: center;">Capítulo II</p> <p style="text-align: center;"><i>Entresijos de un poder real.</i></p> <p>Loas y carros triunfales en la provincia de Sonsonate “la más exigua de las del distrito del Reino de Guatemala”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • En este capítulo, se analizan las representaciones del poder como mecanismos de control social. • De esta manera, se estudia el género de la loa y sus características formales con el fin de establecer continuidades y rupturas con los modelos españoles e identificar las representaciones asociadas a la monarquía española (sus gobernantes) y la autoridad local. • Asimismo, se analiza el texto “Carros triunfales” como una representación “oficial” de la historia de la conquista.

<p style="text-align: center;">Capítulo III</p> <p style="text-align: center;"><i>Un crisol de colores, sabores y nombres.</i> Representaciones de la otredad americana en los textos dramáticos “Historia de don Quijote”, “El sainete de los negros bozales” y danzas de moros y cristianos</p>	<ul style="list-style-type: none">• En este capítulo, se tratan las representaciones de la otredad americana a partir de la referencia a espacios, objetos o personajes de América.• En una primera parte, se analizan algunos elementos de los textos dramáticos que incluyen una presencia americana por medio del léxico. Tal es el caso de la Historia de don Quijote de la Mancha o los personajes graciosos de las danzas de moros y cristianos.• En una segunda parte, se estudia la presencia de los otros sujetos americanos como es el caso del texto “Sainete de los negros bozales”.• En una tercera parte, se busca entender las posibles funciones de la otredad americana en las piezas dramáticas con el fin de determinar rupturas y continuidades con los códigos festivos y dramáticos del siglo XVIII.
--	---

I Capítulo. *Arqueología de una fiesta*. Contextualización histórica de la Villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate

1.1 Introducción

En este capítulo, se discute de manera general el papel que tuvo Centroamérica dentro de la historia colonial. Asimismo, se refiere al establecimiento del reino de Guatemala como unidad política y administrativa, cuya capital fue Santiago de los Caballeros, la cual funcionó como un modelo de sociedad para las demás provincias. Se dedica una sección para entender la situación de El Salvador como provincia y su dependencia con respecto a Guatemala. Por último, se trata sobre el desarrollo de la Alcaldía Mayor de Sonsonate en el momento de la celebración de las “Plausibles fiestas reales”.



El istmo centroamericano como objeto de estudio ha recibido en las últimas tres décadas acercamientos historiográficos importantes²⁸ que han intentado caracterizar este estrecho territorio desde múltiples perspectivas. En el aspecto geográfico, Centroamérica es vista como una tierra de contrastes con terrenos irregulares en donde sobresale “una imponente cadena de volcanes y selvas de variada espesura tropical” (Pérez-Brignoli, 1985: 19). Este espacio geográfico tan dispar es un puente biológico entre ambas Américas (la del Norte y la del Sur) en el que han confluído distintos grupos humanos, fauna y flora.

Antes de la llegada de los españoles, en el istmo, coexistían diversos grupos culturales: mayas, nahuas, pipiles, nicaraos, grupos de procedencia suramericana y otros.

²⁸ En este punto, se mencionan los trabajos sobre el periodo colonial: *La patria del criollo* (1971) de Severo Martínez Pelaéz, *Spanish Central America* (1973) de Murdo J. MacLeod, *Forced Native Labor in Sixteenth-Century Central America* (1979) de William L. Sherman, *Government and Society in Central America* (1982) de Miles L. Wortman, *Breve historia de Centroamérica* (1985) de Héctor Pérez-Brignoli y el segundo tomo de *Historia general de Centroamérica* (1993) coordinado por Julio César Pinto Soria.

Este mosaico cultural propició una fragmentación política que condujo a la inexistencia de un único centro de poder político —como fue el caso de Tenochtitlan—. El historiador Héctor Pérez-Brignoli comenta sobre la situación del istmo centroamericano previa a la conquista:

En el istmo no había unidades políticas importantes. La región era un **mosaico de pequeñas confederaciones tribales, y la penetración fue difícil no había un centro de poder para dominar**, como entre los aztecas y los incas. Fueron veinte años de luchas continuas, combinadas con la inevitable rivalidad ente los grupos conquistadores por el control y la jurisdicción sobre diversos territorios. El poder real y las misiones religiosas tardaron en establecerse, prolongando así el periodo de inseguridad y arbitrariedades en una zona que llenaba más de ilusiones que de riquezas. Todo condujo a que la región fuera percibida **inicialmente más como un lugar de paso, o como base para otras expediciones**²⁹, que como una zona de asentamiento permanente (Pérez-Brignoli, 1985: 50-51).

Esta caracterización de Centroamérica como lugar de paso tendrá una significación importante en el proceso de conquista, pues el establecimiento de colonias españolas fue más lento en comparación con otras regiones. De hecho, Albino Chacón y Magda Zavala (2004: 108) mencionan el carácter inconcluso de la conquista de América Central, pues se convirtió en un escenario de disputa entre distintos grupos de conquistadores. Durante las primeras décadas de la conquista, la jurisdicción administrativa sobre el territorio fue muy inestable.

²⁹ El énfasis es propio.

No obstante, a partir de la promulgación de las Leyes Nuevas u ordenanzas de Barcelona en 1542, se declaró la instauración de un aparato administrativo en los confines de Guatemala y Nicaragua (que llevó por nombre la Audiencia de los Confines), con lo cual se suprimió la de Panamá. Sobre esta primera Audiencia, Quesada Saldaña (2005) señala: “La primera jurisdicción de la Audiencia de los Confines fue la siguiente: por el Norte, Yucatán, Cozumel, Chiapas, Tabasco, Guatemala y Honduras; y por el Sur, Castilla del Oro, Nicaragua y Cartago, quedando en el centro de la Provincia de Honduras y en ella la capital de la Audiencia” (86).

La capital se localizó en Gracias a Dios (Honduras); no obstante, en 1545 el oidor de la Audiencia, el licenciado Pedro Ramírez Quiñorez, dirigió una carta al rey, en la que le solicitaba el traslado de la capital a la ciudad de Guatemala a partir de tres argumentos: mejores condiciones para la institución y sus funcionarios; pobreza de la ciudad hondureña y presencia de pocos españoles e indios; y distancia del centro con las demás provincias. Posteriormente, el licenciado Alfonso López Cerrato también solicita mover la capital “a la ciudad de Santiago asentada en el llamado Valle de Guatemala” por ser “fértil, rica y bien poblada en extensión” (Quesada Saldaña, 2005: 57). Finalmente, la Audiencia de Guatemala fue trasladada en 1549 y ratificada por Carlos V el 7 de julio de 1550 (Quesada Saldaña, 2005: 58), la cual tenía a cargo las provincias de Chiapas, Soconusco, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. En ese sentido, los distintos intereses de los grupos conquistadores y, posteriormente, sus descendientes dificultaron los procesos de implantación de una unidad administrativa en el istmo.

Según Pérez- Brignoli (1985), el proceso de asentamiento español quedó limitado a las tierras altas del centro y las costas y pendientes del Pacífico, en cambio, las tierras

de la vertiente atlántica eran todavía de difícil acceso, agrestes y peligrosas. Las principales ciudades del istmo se ubicaron en el Pacífico, salvo con algunas excepciones. Por ejemplo, se tuvo el control en una franja costera entre la bahía de Amatique y el puerto de Trujillo (en el Golfo de Honduras).

Esta distribución espacial permite identificar las regiones que contaron con un desarrollo económico significativo en relación con otras, principalmente, las ubicadas en el Pacífico. Por ejemplo, a mediados del siglo XVI, el cacao se cosechó desde la región de Izalco hasta la costa pacífica de Guatemala y Socunusco (Pérez- Brignoli, 1985: 57). No obstante, su auge fue corto y muy parecido a la explotación minera de plata en Honduras, la cual fue una actividad abandonada debido a los costos de la producción. En ese sentido, en el reino de Guatemala, persistió una economía de subsistencia que propició los mercados localistas y un comercio exterior casi imposible.

Conforme avancen los siglos XVII y XVIII, las diferencias entre los distintos centros urbanos del istmo se acrecientan. De hecho, se habla de una división interna dentro del istmo: por un lado, entre Guatemala, El Salvador y Honduras (triángulo norte) y, por otro lado, Nicaragua y Costa Rica (binomio sur):

A lo largo del periodo virreinal las fuerzas centrífugas se impusieron en Centroamérica, una región vasta, pobremente comunicada y carente de vínculos económicos estables entre sus diversas unidades administrativas. La inexistencia de un ciclo productivo duradero que permitiera la inclusión de las diversas provincias en un entramado económico único impidió su cohesión a largo plazo y, por el contrario, propició la formación de alianzas regionales más modestas como, por ejemplo, la del ciclo añilero salvadoreño (Fernández Molina, 2003) o el de la

crianza de mulas en Costa Rica destinadas a Panamá y Perú (Molina Montes de Oca, 2005). Así, no es de extrañar que el triángulo Norte (Guatemala, Honduras, El Salvador) y el binomio Sur (Nicaragua, Costa Rica), muy vinculado con Panamá y aun con Perú, se perfilaran a lo largo de los siglos coloniales como asociaciones hasta cierto punto independientes e inconexas (Sánchez Mora, 2015: 44).

Asimismo, este desarrollo económico muy disímil entre las provincias (Chacón y Zavala, 2004: 112) tuvo como consecuencias diferentes procesos de mestización. Héctor Pérez- Brignoli (1985: 59) identifica tres áreas de desarrollo en el istmo: a) Guatemala, El Salvador y ciertas zonas del occidente de Nicaragua tuvieron una presencia indígena significativa con una sociedad típica de ciudades y villas españoles en donde los indígenas pagaban tributo y eran repartidos, b) en la mayor parte de Honduras y noroeste de Nicaragua la población indígena quedó reducida y dispersa; las haciendas fueron una alternativa complementaria y c) en el litoral del Golfo de Fonseca (sur de El Salvador y Honduras y norte de Nicaragua) y en el norte de Costa Rica, en donde se favorecía la ganadería y se necesitaba poca mano de obra.

El siglo XVIII trajo consigo el progreso ilustrado, y una Centroamérica que se debatió entre los intereses de los viejos grupos de poder y nuevos protagonistas (criollos, hacendados provincianos, mestizos) que buscaban un lugar dentro de la estructura colonial. La aplicación de las Reformas Borbónicas condujo a un cambio en la administración de las colonias americanas, sin embargo, según señala Héctor Pérez- Brignoli (1985), su impacto en Centroamérica tuvo poca significación: “el Reino de Guatemala no dejó, en efecto, de ser una región marginal y periférica, dentro del vasto

conjunto colonial” (72). Aunque a nivel interno, la apreciación cambia, pues ante el deseado desarrollo económico, los conflictos entre “provincianos” y “guatemaltecos” se acrecentaron. De hecho, lo anterior tuvo como consecuencia la ordenanza de Intendencias (1785) que fue un “aparente intento de descentralización, pues se disminuía la importancia de Guatemala y se reconocía los intereses locales en ascenso (sobre todo en El Salvador)” (Pérez-Brignoli, 1985: 74).

La llegada de la independencia a Centroamérica, casi por voluntad de cierto sector de la élite guatemalteca, planteó nuevos dilemas para la región, ya que las apuestas hacia una anexión con México o la integración en la federación centroamericana agudizaron las diferencias entre las provincias.

1.2 El reino de Guatemala

La primera villa establecida por Pedro de Alvarado se ubicó en el “altiplano central sobre el valle donde se asentaba la capital de los cakchiqueles, Iximché” en 1524 (Sanchiz Ochoa, 1989: 37). La ciudad se dedicó al patrón de los caballeros conquistadores, Santiago Apóstol. Su primer gobernador fue el conquistador Pedro de Alvarado, quien cedió su puesto a su hermano Jorge de Alvarado, que “trasladó la ciudad a un lugar más favorable para vivir, el valle de Almolonga, al pie del volcán de Agua” (Sanchiz Ochoa, 1989: 38). Catorce años permaneció la ciudad en ese sitio, sin embargo, en 1541 se sufrieron constantes lluvias que provocaron casi por completo la destrucción de la ciudad. Francisco de la Cueva, teniente de gobernador y cuñado de Pedro de Alvarado, decidió un nuevo lugar para ubicar la ciudad, el cual correspondió al valle del Tuerto (llamado por los

indígenas Panchoy). La ciudad se fundó en 1542, sin embargo, el acto oficial fue celebrado el 10 de marzo de 1543.

Sanchiz Ochoa (1989) señala que la nueva ciudad de Santiago fue una de las primeras capitales planificadas de América. La distribución urbanística se dio según la importancia de los habitantes, entre los que figuraban antiguos descendientes de conquistadores. Esto reforzaba la importancia que tuvo la ciudad dentro de la geografía centroamericana³⁰, de hecho, los distintos esfuerzos por trasladar la Audiencia a Guatemala³¹ (y su obtención) demostraban la riqueza humana y material que podía ser desarrollada y aprovechada por los grupos de gobernantes. Asimismo, fue cabecera de la diócesis de Guatemala desde el año de 1534 (1989: 39).

La audiencia tenía a cargo los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. Sin embargo, al abarcar un territorio tan amplio se vio en la necesidad de crear primeras instancias de organización administrativa. La entidad principal dentro de una ciudad o villa fundada correspondía al cabildo, que poseía “dos funciones básicas: gobierno y justicia³²” (Webre, 1993: 160). Los pobladores encontraban en él la representación de sus intereses locales, aunque tenía un carácter limitado en su jurisprudencia. Según Quesada Saldaña (2005), la proliferación de cabildos de indios tuvo como consecuencia la necesidad de una nueva instancia superior que agrupara distintos núcleos, lo cual da como resultado el corregimiento:

³⁰Sobre la descripción de la ciudad se menciona: “La amplitud, fertilidad, densa población indígena y ubicación céntrica de la nueva ciudad ofrecían muchas posibilidades para el mantenimiento de un importante centro administrativo y comercial” (Webre, 1993: 155).

³¹ Entre 1563 y 1570, la Audiencia se traslada de nuevo a Panamá. Posteriormente, regresará a Guatemala.

³² Stephen Webre comenta sobre ambas funciones: “el regimiento se encargaba de la administración cotidiana de la municipalidad, dictando ordenanzas para el mantenimiento del orden y del aseo e inspección de las obras, servicios y otras cosas de interés común [...] La justicia la formaba uno o dos ‘alcaldes ordinarios’, según la importancia de la comunidad. Se dedicaban estos jueces a oír causas, tanto criminales como civiles, que surgían dentro de los términos de la municipalidad” (1993: 160).

El corregimiento tomaba entonces nueva vigencia, como instancia político-administrativa que aglutinara cierta cantidad de pueblos indígenas encomendados y tributarios directos de la Corona, y como medio de ramificar y agilizar la administración audiencial dirigida, entre otras cosas, a velar por el cumplimiento, control de encomiendas y respeto a lo estipulado en las Leyes Nuevas (2005: 70).

Paralelamente, se fueron creando gobernaciones y alcaldías mayores, las cuales se diferenciaban de los corregimientos porque “contenían centros de población no indígena, abarcaban mayores extensiones de territorio y/o contaban con alguna importancia económica o estratégica” (Webre, 1993: 157). Para el siglo XVI, la distribución del reino de Guatemala era de cuatro gobernaciones: Comayagua (u Honduras), Nicaragua, Costa Rica y Soconusco; nueve alcaldías mayores: San Salvador, Ciudad Real, Tegucigalpa, Sonsonate, Verapaz, Suchitepéquez, Nicoya, Amatique y las minas de San Andrés y Zaragoza; dieciocho corregimientos: Totonicapán, Quezaltenango, Atitlán, Tecpanatitán o Sololá, Escuintla, Guazacapán, Chiquimula, Acasaguastlán, El Realejo, Matagalpa, Monimbó, Chontales, Quesalguaque, Tencoa, Quepos, Chirripó, Pacaca y Ujarraz, y el valle de Guatemala (Quesada Saldaña, 2005: 73). No obstante, muchas de las instancias antes citadas fueron anexadas o sustituidas por otras; en el correr del siglo XVII, la población indígena sufrió una disminución significativa que condujo a una configuración distinta de los corregimientos, pasando de dieciocho a once (Quesada Saldaña, 2005: 81).

Esta distribución administrativa del reino de Guatemala no logró quitarle el protagonismo a la ciudad de Santiago que funcionó como el corazón espiritual, cultural, económico y político de la región. De esta manera, se comprende que existiera una presencia significativa de iglesias, colegios y seminarios en Santiago, mayor que en otras

provincias. Tampoco resulta por completo extraño, pues dentro del contexto colonial, “la iglesia no se preocupaba solamente de la catequización de la población indígena, sino que funcionaba como brazo del Estado al colaborar en la conquista como en el poblamiento y gobierno de las colonias” (Webre, 1989: 170). El binomio Corona/Iglesia fue primordial para el sometimiento de los pueblos indígenas y el control social. Además, tuvo un influjo primordial en la vida social de la Colonia, pues las festividades y los tiempos para celebrar eran determinados por el calendario litúrgico.

La Iglesia Católica fue la institución más determinante en el orden cultural en América Central, donde no hubo alternativas de vida cortesana ni contactos rápidos con las metrópolis. Bajo su égida o a su alrededor nacieron las escasas formas de instrucción características de la época: escuelas de catecismo, escuelas de primeras letras, seminarios y universidades. Varios seminarios fueron creados en Centroamérica al calor de los mandatos del Concilio de Trento (1545-1563): en Guatemala, en 1592 y en Nicaragua en 1680 (Chacón y Zavala, 2004: 113).

La presencia de instituciones de enseñanza le otorgó un estilo de vida más activo a la ciudad de Santiago. Justamente, esta concentración de órdenes religiosas puede explicar la necesidad de adquirir libros; según el estudio de Ricardo Palma (2009), el mercado del libro en Centroamérica tuvo una función formativa. Además, la primera imprenta se abrió en 1660, lo cual presentó el nacimiento de un espacio para la circulación de ideas y textos de distintos pensadores; de hecho, las otras provincias debieron esperar hasta entrado el siglo XIX (Sánchez Mora, 2015; Chacón y Zavala, 2004).

Sobre la organización social del reino de Guatemala, se continúa con el modelo que se utilizó en los comienzos de la conquista, es decir, la estratificación social a partir

del color de piel (y del grupo de procedencia). Esto definía parcialmente las relaciones sociales, pues un grupo ocupaba una posición superior o inferior en la sociedad según su color de piel. En México o Perú, los primeros conquistadores y sus descendientes podían aspirar a un título de nobleza, según la participación en la campaña. Asimismo, los españoles que no contaban con ningún título al casarse con las hijas de caciques mejoraban su situación social. No obstante, a pesar de las distintas procedencias del grupo de los “conquistadores”, los españoles gozaban de una posición favorable, pues podían optar por puestos en la administración o en la obtención de encomiendas.

El otro grupo representativo de la sociedad colonial fue el de los indígenas, quienes durante los primeros años de la conquista eran repartidos en encomiendas. Con las Leyes Nuevas su condición mejoró, pues fueron reconocidos como súbditos de la corona, sin embargo, eso no los eximió del pago de tributos y la prestación de su fuerza laboral. En la sociedad colonial había dos repúblicas: la española y la de indios, ciertamente, fue esta última la que funcionaba como el sostén de la primera³³. Los indígenas fueron la fuerza de trabajo en la sociedad colonial, su trato y posición varió muy poco durante la época colonial, y como grupo sufrieron distintos tipos de explotación. Miles L. Wortman (2012) afirma que ya para el siglo XVII el trabajo indígena se regularizó, pues los españoles eran conscientes de la necesidad de conservar la mano de obra indígena para los cultivos y las obras públicas. De esta manera, se velaba por que los indígenas no disminuyeran (18). Por ejemplo, en Santiago de los Caballeros, en los alrededores de la ciudad, se establecieron distintos pueblos de indios que abastecían a la ciudad de todo lo necesario para la vida

³³ En ese sentido, los mestizos no entraban dentro de las dos repúblicas que establecían los españoles: “Una de las características principales que distinguía al indígena habitante de los pueblos de indios, respecto de los otros grupos que conformaban esta sociedad, era su calidad de tributario, pues tanto los blancos como los mestizos estaban exentos del pago de tributos” (Solórzano Fonseca, 1982: 126).

diaria. Tanto en el siglo XVI como en el XVII los tributos indígenas fueron la principal entrada de recursos fiscales (Pérez-Brignoli, 1985: 62).

Asimismo, desde comienzos del siglo XVI, hubo un primer embarque de esclavos negros a Guatemala, quienes vinieron en compañía de sus dueños (presidentes, oidores y funcionarios en otros cargos públicos). Según Sanchiz Ochoa (1989), la presencia de los negros cumplía dos funciones: atender el trabajo doméstico de la casa de sus amos y ser símbolo de prestigio social. No obstante, el trabajo de los negros fue muy apreciado también en la segunda mitad del siglo XVII, pues en distintas haciendas, cultivos y pueblos se experimentó una baja en mano de obra indígena. Las uniones de españoles con esclavas negras y de negros con mujeres indígenas concibieron un nuevo grupo étnico, los “mulatos”, quienes eran libres, no tenían residencia y trabajaban por temporadas principalmente en haciendas (Sanchiz Ochoa, 1989: 48).

Los mestizos o ladinos³⁴ también sufrieron cierta marginación social, a un mestizo “no se le consideraba como miembro activo y efecto de la sociedad” (Palma Murga, 1993: 287). No obstante, según el historiador Gustavo Palma Murga, los mestizos conforme aumentaron en número, lograron desempeñar actividades económicas menores (artesanías, trabajos en labores y haciendas ganadoras) e incluso ser propietarios de tierra. También los mestizos se aprovecharon de los pueblos de indios, quienes los veían con recelo y desconfianza.

En síntesis, la sociedad colonial centroamericana difícilmente procuró la movilidad social³⁵, lo que se manifestó en el desarrollo de las actividades comerciales:

³⁴ Término que empezó a utilizarse a finales del siglo XVII para referirse a personas de ascendencia mixta (Palma Murga, 1993: 87).

³⁵ Sin embargo, existieron algunos espacios donde podría realizarse un ascenso económico, especialmente en ingenios de azúcar o trabajos artesanales (Palma Murga, 1993: 287).

El limitado desarrollo de la económica regional nunca posibilitó la existencia de complejas divisiones a nivel de la estratificación social. Los comerciantes de Santiago de Guatemala eran, sin lugar a dudas, el sector dominante de todo el Reyno. En cada cabecera de provincia se repetía el mismo esquema, sólo que en dimensiones más reducidas y con las evidentes características del lugar (Palma Murga, 1993: 286).

La hegemonía de los comerciantes guatemaltecos tuvo la desventaja de provocar una política centralista que nunca buscó un desarrollo regional. Aunque el reino de Guatemala experimentó distintos focos comerciales (cacao, añil, plata, granos) no logró insertarse con éxito en las redes del comercio internacional. A continuación, un breve recuento de las principales actividades comerciales que se desarrollaron en el reino de Guatemala.

A mediados del siglo XVI, se extendió principalmente en el territorio salvadoreño y en el sur de Guatemala la producción cacaotera, la cual tenía como principal mercado el mexicano. No obstante, las difíciles condiciones de trabajo que experimentó la población indígena sumadas a las inclemencias del clima condujeron a una reducción de los cultivos; ya para finales del siglo, “el cacao del Reyno de Guatemala había sido completamente desplazado en los mercados novohispano y metropolitano por el producido en Guayaquil y luego el de Caracas” (Palma Murga, 1993: 254). Durante la primera mitad del siglo XVIII, se hicieron esfuerzos para mantener su producción en Nicaragua y Costa Rica, principalmente, en Rivas y Matina. Sin embargo, estos cultivos tuvieron un carácter de consumo local antes que uno comercial. En ese sentido, el cacao fue el primer producto

comercial de la región centroamericana y que registra una producción, que fluctúa según sea el siglo, pero que fue más o menos constante durante el periodo colonial.

El añil —para mediados del siglo XVII— se convirtió en el principal rubro de exportación del reino y, por tanto, la principal fuente de ingresos para el fisco (Palma Murga, 1993: 257). Se cultivó en diferentes zonas: Suchitepéquez, Escuintla, El Salvador, Nicaragua y en algunas áreas de Honduras. No obstante, fue en la región salvadoreña donde tuvo un notable desarrollo, el cual influyó en las relaciones sociales, de propiedad y uso de la tierra (sobre este punto se discutirá en el próximo apartado). Aunque el añil abrió el mercado centroamericano, no pudo competir ante el desarrollo de zonas productoras como Venezuela, la India y las Antillas Holandesas³⁶.

Respecto de la minería, en Honduras, Nicaragua y Costa Rica hubo distintos impulsos por comercializar los metales. Sin embargo, fue el territorio hondureño donde se ubicaron los principales centros mineros, los cuales tuvieron distintos obstáculos para llevar a cabo su tarea, pues la mano de obra era escasa y las técnicas de explotación muy rudimentarias (Palma Murga, 1993: 265). De esta manera, se produjo una dependencia de los mineros hondureños con los comerciantes de Santiago, quienes vendían el azogue que se necesitaba para la extracción, lo que reducía las ganancias de los mineros (1993: 266).

A pesar de la falta de éxito comercial en el exterior, el reino de Guatemala tuvo una economía interna relativamente estable. De alguna manera, el hecho de no pertenecer a la “zona de la plata” aplacó la escasez de alimentos y los disturbios que otras zonas, como México, que se experimentaron en los siglos XVII y XVIII (Wortman, 2012: 92).

³⁶ Las dificultades del transporte y los elevados costos de producción hacían que el añil centroamericano no pudiera competir con otras zonas productoras (Pérez-Brignoli, 1985: 70).

En el siglo XVIII, la Centroamérica colonial vivió una serie de conflictos relacionados con la sociedad, actitud e instituciones de los Habsburgos que intentaban sobrevivir ante el afán de la nueva casa real por implementar reformas. Este fue un siglo en donde las élites guatemaltecas tuvieron fuertes enfrentamientos internos por mantener la lealtad hacia la corona y buscar el desarrollo de sus intereses. Este sentimiento de malestar se compartió en las demás provincias, las cuales, a partir de la invasión napoleónica de 1808, tomaron más consciencia de su posición y privilegios.

1.3 El Salvador como región

Chacón y Zavala (2004) se refieren a El Salvador como una “extensión colonial” de la capital del reino. Con respecto a la cultura, opinan que su desarrollo dependía directamente de Guatemala (123). Esta aparente cercanía con la capital tuvo distintos (des)encuentros, pues dominaban los intereses económicos de las élites criollas guatemaltecas en la aplicación de leyes o acuerdos políticos antes que las necesidades locales de los hacendados y comerciantes criollos.

La provincia, en contraste con la geografía guatemalteca, contaba con una topografía más favorable para los cultivos; su mayor tesoro fue la tierra y los beneficios que se pudieran sacar de ella. Para el siglo XVIII, la provincia de San Salvador comprendía:

Las ciudades de San Salvador, al centro y San Miguel, en el oriente de la provincia, así como la villa de San Vicente de Austria y Lorenzana. La provincia de Sonsonate, por su parte contaba con una sola villa, del mismo nombre. Ambas provincias comprendían además pueblos importantes, entre los que cabe

mencionar San Ana, Metapán, Chalchuapa o Cojutepeque, en San Salvador (Castellón, 2013: 16).

El Salvador mantuvo un esquema socioeconómico muy parecido al de Santiago de los Caballeros, una economía agraria y de supervivencia (Castellón, 2013). En los distintos intentos por integrarse al comercio internacional, El Salvador experimentó diferentes *product moteur*. El cacao se convirtió en el primer producto de exportación que se dirigió al mercado del Virreinato de Nueva España. En la provincia, se desarrolló una gran producción cacaotera a principios del siglo XVI, principalmente, alrededor de la villa de Sonsonate (Pérez- Brignoli, 1985: 57). Sin embargo, las difíciles condiciones del trabajo que vivió la población indígena y los inconvenientes climáticos deterioraron las posibilidades de continuar con el cultivo³⁷ (Palma Murga, 1993: 254). Aunque se registra que las comunidades indígenas mantienen el cultivo de cacao todavía en el siglo XVIII.

El giro añilero se debió a la demanda exterior de la producción textil, el cual se convirtió en 1640 en el principal rubro de exportación del reino y la fuente primordial de ingresos para el fisco real, aunque no dejó de cultivarse en el siglo XVIII (Wortman, 2012: 13). En el territorio salvadoreño, el xiquilite tuvo una expansión más significativa que en Guatemala y otras áreas del istmo. De hecho, la naturaleza de la producción del añil a través de las haciendas dejó impacto en la propiedad de la tierra y la población. Solórzano Fonseca (1982), por ejemplo, presenta los siguientes datos:

³⁷ Gustavo Palma Murga (1993) comenta: “Los períodos o ciclos de auge cacaotero registrados en el Reyno estuvieron básicamente vinculados a las posibilidades naturales de reproducción de la planta, a la existencia y disponibilidad de fuerza de trabajo indígena y, por supuesto, a las posibilidades de colocación en mercado coloniales y/o metropolitanos” (255).

HACIENDAS EN GUATEMALA Y EL SALVADOR EN 1770		
REGION ADMINISTRATIVA	Haciendas año de 1770	
Corregimiento del Valle	58	} 344 total Guatemala
Sololá	14	
Totonicapán	15	
Quezaltenango	16	
Verapaz	27	
S. Antonio Suchitepequez	5	
Escuintla y Guazacapán	105	
Chiquimula y Acasaguastlán	104	
Sonsonate	61	} 578 total El Salvador
San Salvador	517	

FUENTE: Cortés y Larraz, Pedro. *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Guatemala 1768-1770.*

Ilustración 2. Haciendas en Guatemala y El Salvador.
Tomado de Solórzano Fonseca (1982: 131).

La Ilustración 2 muestra un cuadro que resume cómo, en el territorio salvadoreño, existía casi el doble de haciendas que en todo el territorio guatemalteco. La producción del añil —según Pérez-Brignoli (1985: 69)— se concentraba en algunos propietarios que aportaban un tercio de la cosecha total y en una gran cantidad de “poquiteros”: pequeños y medianos productores que usaban mano de obra familiar. Sin embargo, “la comercialización quedaba limitada a un cerrado monopolio de mercaderes asentados en Guatemala, quienes, a su vez proporcionaban adelantos en dinero y productos a los cosecheros” (1985: 69). Esto condujo a distintos conflictos entre comerciantes y cosecheros, pues los últimos invertían más recursos en la producción que no eran reconocidos en el precio de venta. El fraude era común. Sumado a esto, las recurrentes plagas de langostas (1769, 1773, 1800 y 1805), encarecían el costo de producción.

La tenencia en manos privadas de la tierra para el cultivo del añil afectó la composición de los pueblos de indios, ya que ellos eran la mano de obra inmediata. Cada año eran enviados a los obrajes durante los tres meses que duraba la cosecha. Sin embargo,

el residuo que dejaba el añil producía gases nauseabundos y pululaban moscas que enfermaban a la población indígena. Aunque la corona se manifestó en contra del uso de los indios en obras, distintos funcionarios del reino obviaron esa disposición a cambio de un soborno (Wortman, 2012: 13).

Asimismo, Solórzano Fonseca (1982), muestra los siguientes datos sobre las poblaciones indígenas, mestizas y españoles de Guatemala y El Salvador:

POBLACION EN GUATEMALA Y EL SALVADOR EN 1770					
REGION ADMINISTRATIVA	Pueblos de indios	Población indígena	%	Población mestiza y española	%
Corregimiento del Valle	71	68.737	89	8.502	11
Sololá	31	20.295	98	467	2
Tononicapán	48	31.936	96	1.238	4
Quezaltenango	25	14.019	79	3.787	21
Verapaz	14	30.231	90	3.399	10
S. Ant. Suchitepequez	19	14.311	88	1.893	12
Escuintla y Guazacapán	26	12.678	61	8.204	39
Chiquimula y Acasaguastán	30	29.843	69	13.224	31
Sonsonate	22	19.946	73	7.274	27
San Salvador	117	37.534	44	47.996	56

FUENTE: Cortés y Larraz, Pedro. *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Guatemala 1768-1770*, 2 volúmenes. Hemos introducido variantes en las cifras dadas por este autor.

Véase: Solórzano, J.C. *Population et systèmes économiques au Guatemala (1690-1810)*, pp. 76-78.

Ilustración 3. Poblaciones en Guatemala y El Salvador.

Tomado de Solórzano Fonseca (1982: 132).

De la Ilustración 3, llama la atención que el 27% de población de Sonsonate era mestiza, mientras que en San Salvador lo era más de la mitad de la población. El territorio salvadoreño presentó altos porcentajes de mestizaje en comparación con el valle de Guatemala, Sololá o Verapaz. Sobre este cambio demográfico, Palma Murga (1993) explica que para finales del siglo XVIII quedaban pocos pueblos de población indígena,

debido principalmente a las difíciles condiciones de trabajo y de subsistencia³⁸ (250-251), lo cual aumentó la presión en los pueblos de indios sobre los tributos y, de esa manera, provocó que muchos abandonaran sus pueblos o se mezclaran con negros o mulatos (Wortman, 2012: 130). La demanda de mano de obra en las haciendas tuvo que suplirse con otros grupos étnicos como mulatos, mestizos o negros.

La élite salvadoreña, cercana a las instituciones del reino, pero lejana a una injerencia política y económica, tuvo con el reinado de los Borbones posibilidades para una independencia mayor, como lo fue la creación de las intendencias: un intento de liberar el comercio y la centralización del poder (Quesada Saldaña, 2005: 94). De hecho, la primera intendencia fue la de San Salvador, con fecha del 17 de septiembre de 1785 (96). Sin embargo, la crisis económica que atravesaba la monarquía, las fricciones entre los comerciantes guatemaltecos y locales, y un creciente mercado pirata en las costas caribeñas tuvieron un impacto en la representación de la unidad y del poder español.

1.4 Sonsonate

Pedro Antonio Escalante Arce (1995) comenta que la Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate fue uno de los primeros cuatro asentamientos españoles que se dieron en el territorio salvadoreño³⁹, que se distinguió “por el auge notable que tuvo en el siglo XVI y principios del XVII, y su acentuada decadencia a partir de las restricciones

³⁸ Sobre la crueldad en el trabajo de los obrajes, Quesada Saldaña (2005) señala “la bestial explotación era la causa principal de la discriminación indígena que también en la provincia de San Salvador, tuvo particular crueldad en torno a los obrajes de añil y al desplazamiento de los indios de sus pueblos para dar cabida a este cultivo reduciéndolo a la más inverosímil miseria” (80).

³⁹ Los otros tres asentamientos correspondieron a: La villa de San Salvador Cuzcatlán (1525), la ciudad de los Caballeros (1530, de efímera existencia) y la villa de San Miguel de la Frontera (1530) (Larde y Larín, 1957: 468).

por la corona al comercio marítimo por el mar del Sur” (1995: 91). Esta cita de Escalante es un prolegómeno para comprender el desarrollo histórico-económico que experimentó la alcaldía en los siglos XVI y XVII.

Sonsonate fue fundada en 1552 por iniciativa del mercader Antonio Domínguez⁴⁰, pero recibió su reconocimiento oficial en 1553. Se convirtió en un lugar atractivo para los peninsulares debido a la plantación de cacao, sus fértiles tierras y la población indígena (especialmente, el pueblo de los Izalcos). Asimismo, la existencia del puerto de Acajutla contribuyó a que Sonsonate se situara como un punto estratégico para el comercio. De hecho, la ubicación tan favorable del puerto y la abundancia de ríos fueron distintivas de Sonsonate, características que justifican su aparición en *Descripciones geográficas e hidrográficas de muchas tierras y Mares del Norte y Sur en las Indias en especial del descubrimiento del Reyno de la California hecho con trabajo e industria por el Capitán y cabo Nicolas de Cardona con orden del Rey Nro. S. D. Phelipe III de las Españas* (sic) de Nicolás de Cardona (1632).

De esta manera, su geografía atrajo la atención de distinguidas familias españolas⁴¹. Según Juan López de Velasco citado por Lardé y Larín (1957: 457), la población sonsonateca estaba conformada por 400 familias españolas que eran mercaderes y tratantes de cacao. Además, el establecimiento de la villa condujo a la fundación de iglesias. En 1570 se fundó el convento e iglesia de Santo Domingo, bajo el patronato del

⁴⁰ No obstante, para el historiador Pedro Antonio Escalante, la fecha de la fundación de la villa de Sonsonate fue en 1553. Lardé y Larín toma como fecha para la fundación de Sonsonate, su aparición en la obra “Geografía y Descripción Universidad de las Indias y demarcación de los Reyes de Castilla” de Juan López de Velasco (1957: 470).

⁴¹ Según Pedro Antonio Escalante Arce: “En 1556 se mencionan ciento cincuenta casas de mercaderes y tratantes” (1995: 92).

Santo Ángel de la Guarda y dirigida por los dominicos. Posteriormente, en 1574 se fundó el convento de San Francisco.



Ilustración 4 Derrotero de Sonsonate por Nicolás de Cardona (1632).

Con el pasar del tiempo, las familias de Sonsonate entraron en pugna con los comerciantes y hacendados de Santiago de Guatemala, pues estos ejercían un control en el manejo de los precios del cacao y añil. Lardé y Larín comenta al respecto: “mientras los anteriores progresos y hechos se hacían evidentes en la joven villa, las desidencias entre autoridades edilicias y las de Guatemala aumentaban cada vez más” (sic) (1957: 475). Asimismo, las difíciles condiciones del trabajo que vivió la población indígena y los inconvenientes climáticos deterioraron la exportación y el cultivo de cacao (Palma Murga, 1993: 254). Con ello, Sonsonate experimentó un declive económico que se reflejó, posteriormente, en el atraso de sus instituciones religiosas y civiles en relación con la capitanía (Escalante Arce, 1995: 92).

Dentro de este primer periodo de auge, Sonsonate fue un lugar de interés para distintas figuras, por ejemplo: don Juan de Mestanza Rivera, alcalde mayor de la villa, de 1583 a 1589, fue uno de los poetas laureados por Miguel de Cervantes en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* y en *Viaje del Parnaso*. También se constatan las visitas de Sir Francis Drake en el puerto de Acajutla (Lardé y Larín, 1957: 476).

Durante el siglo XVII, el desarrollo de Sonsonate fue limitado. La villa dependió del trabajo de los indígenas para la producción de alimentos. La censura del comercio marítimo con Perú tuvo el resultado de promover el tráfico ilegal de productos que, aunque era prohibido, también representaba una fuente de ingresos importante para los funcionarios. Lardé y Larín habla de la fundación de una escuela y un hospital de enfermos (1957: 477).

Con la expansión del cultivo del añil a mediados del siglo XVIII, Sonsonate volvió a integrarse al comercio y ello significó un repunte económico. En este periodo, la situación de la provincia de Sonsonate parecía mejorar. En el “Prólogo al lector” de la relación se brindan algunos datos sobre el estado de la alcaldía y sus habitantes:

Mi capital es la Villa de la Santísima Trinidad, que tiene su situación en un plan muy ameno, y el centro lleno de población, con **tres barrios** a los extremos, que son el del Pilar, y el de la Veracruz por la parte del Occidente; y el del Ángel, por el Oriente, que lo divide un **río bastamente caudaloso**, que para que te hagas cargo de su raudal, basta decirte, que es, el que ayuda a abastecer de pescado, a todo el vecindario, y se transita de una parte a otra, por un puente de calicanto muy famoso: **fue habitada anteriormente de distinguidas familias**, tanto, que mantuvo por muchos años su ayuntamiento grandemente lúcido, hasta de poco esta

parte que con la falta de sujetos de circunstancias, se extinguió, quedando únicamente el gobierno en el alcalde mayor, y **se llenó de gente plebe, porque los pocos españoles, que permanecen, viven los más retirados en sus haciendas,;** se compone mi comarca de **veinte y dos pueblos, uno de gente parda solamente, y los otros de indios, aunque hay en los más de ellos, interpolados, españoles, mestizos, mulatos, negros y zambos, que todos harán el número de catorce mil vecinos,** a lo sumo: gozo de todos los temperamentos; de forma, que ni me hostiga mucho lo caliente, no me hela lo frío, por cuya razón, no codicio, gramos, carnes, pescados, miniestras, ni legumbres de otras provincias, porque cuanto quiero, **fructifican mis tierras por su fertilidad y abundancia de aguas**⁴².

Estos datos son parcialmente confirmados por la carta que dirige Pedro de Sicilia y Montoya⁴³, insigne ciudadano de la provincia, a la real audiencia de Guatemala:

Su territorio es de diez y ocho lenguas de Levante a Poniente y trece de Norte a Sur, y se compone de esta Villa, habitada de pocos españoles, muchos zambos, mulatos; y dos barrios, con pocos indios, que tienen sus alcaldes, veinte pueblos de indios y uno de mulatos, y aunque son pequeños, hay cinco competentemente numerosos, que lo son de la Asunción de Ysalco, Los Dolores de Ysalco, Asunción de Aguachapa, San Juan de Nahuialco y San Pedro de Pustla (Escalante Arce, 1992: 149-151).

⁴² El énfasis es propio. El texto es tomado de la relación “Plausibles fiestas reales” (1762).

⁴³ Don Pedro de Sicilia y Montoya fue un ciudadano español que escribió una carta sobre la gestión del alcalde Bernardo de Veyra a petición del oidor de la audiencia don Basilio de Villaranza Benegas. Este episodio es referido por el historiador Pedro Antonio Escalante en el segundo tomo del *Códice Sonsonate* (1992). Sin embargo, no se menciona la procedencia de la carta como fuente.

En ambos textos, se refiere el aspecto étnico de la población de Sonsonate: pocos españoles e indicios de un proceso de mestizaje. Hubo pueblos formados de diferentes etnias, sobresaliendo los mulatos y zambos. La conformación de pueblos de indios se mantuvo, pero en la carta de Sicilia y Montoya se sugiere una posible disminución. Lo anterior corresponde parcialmente con los datos planteados por el historiador Juan Carlos Solórzano Fonseca (1982) sobre la población salvadoreña.

La fertilidad de las tierras de Sonsonate se señala en el “Prólogo al lector”, pues a partir de ella se produce una gran variedad de frutos y carnes. Por tanto, la relación “Plausibles fiestas reales” (1762) construye una prosopografía de sí misma en donde Sonsonate se convierte en una tierra de abundancias que, a pesar de la humildad de sus gentes y recursos limitados, brinda las mejores celebraciones festivas del imperio español a su nuevo monarca, Carlos III, durante dieciséis días de fiesta.

1.4.1 Bernardo de Veyra

La orden para efectuar las fiestas reales de Sonsonate fue una cédula real que provino de la ciudad de Santiago de los Caballeros a las demás provincias; justamente, en la capitania del reino también hubo festejos reales como se constata en la relación de fiestas escrita por Manuel Batres en 1761⁴⁴. Por ende, no es de extrañar que las fiestas se celebraran también en la provincia de Sonsonate.

⁴⁴ La relación de Batres lleva por título: “Relación de las Fiestas Reales que la Noble y Fidelissima Ciudad de los Caballeros de Santiago de Guatemala, hizo en la jura del Rey nuestro señor D. Carlos III. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo”. En la investigación de Sánchez Mora (2015), solo se mencionan dos relaciones impresas sobre la juramentación de Carlos III en el territorio centroamericano.

Bernardo de Veyra fungió como alcalde y presidente de la alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate de 1757 a 1764⁴⁵. Sobre su entera gestión como funcionario público se han encontrado pocos datos⁴⁶ que permitan la comprensión de su figura histórica. Escalante Arce, en *Códice Sonsonate: crónicas hispánicas*, devela algunos datos sobre la figura de Veyra:

Veira no era ningún personaje de alcurnia, aunque se habrá tenido como “hijodalgo, cristiano viejo, limpio de sangre mala”. Desempeñó un modesto puesto en Madrid como comisario de entrada en el hospital de la Pasión, además de actuaciones en asuntos militares. Para él, acceder a gobernador provincial de una lejana alcaldía mayor en el distante reino de Guatemala era una ascensión considerable, que después lo llevará a teniente de gobernador en Nicaragua. Veira tenía gran afición a lo castrense, gustaba hablar de soldados, de jerarquía de tropa, de disciplina de ejército; pero también fue hombre de enraizadas aficiones literarias, con gran gusto por escribir, en un estilo de plena vigencia en el siglo de la Ilustración, con tono enconfitado y amanerado (1992: 238).

La descripción brindada por el historiador salvadoreño caracteriza a de Veyra como un hombre muy de su época, el cual veía en América nuevas posibilidades para hacer fortuna y conseguir bienes⁴⁷. A pesar de no provenir de una familia noble, se señala su conocimiento sobre la milicia y las letras. Llama la atención que Escalante Arce se refiere a su estilo de escritura como parte de la época “ilustrada”, cuando la celebración

⁴⁵ No se tiene el dato exacto de la fecha de la salida de Veyra de la alcaldía. Por el momento, se maneja el dato de Escalante Arce sobre la presencia de otro alcalde ya para esa fecha.

⁴⁶ En el Archivo General de Indias se constata el nombramiento de Bernardo de Veyra en 1756 para la Villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate: 41091.AGI/10.42.3.292//CONTRATACION, 5498, N.27

⁴⁷ Según Escalante Arce, el alcalde participa en la compra y venta de ganado de repasto. De hecho, aparece como denunciado por utilizar tierras comunales indígenas (1992: 154).

de fiestas reales fue una manifestación de lo barroco. Su participación en las fiestas no solo correspondió a su dirección, pues también resultó ser su escritor. Este hecho inusual dentro de la composición de relaciones festivas no es el único en el reino de Guatemala. Como documenta Sánchez Mora (2018) en *Relación individual de las fiestas, con que se celebró la dedicación del suntuosísimo templo del Calvario de Esquipulas (1759)*, el presidente de la Audiencia, Alonso de Arcos y Morenos, actúa como el escritor de la relación. Por tanto, “al encontrarse el autor de la relación privado de la oportunidad de extenderse en la pintura de sus propias virtudes, algo vedado por los deberes de la falsa modestia, no quedó más opción que delegar dicho afán en los paratextos” (2008: 108). Su reconocimiento como gestor y escritor de las fiestas se produce en el espacio de las aprobaciones.

De manera paralela, de Veyra conjunta su autoría/autoridad en la escritura. La falsa modestia le impidió describirse a sí mismo, obligándolo a buscar nuevas estrategias discursivas para exaltar su persona y su labor como alcalde. Para ello, recurre a un “Prólogo al lector” que tendrá como voz la propia provincia de Sonsonate, la cual empieza su narración, contando la situación actual en que se encuentra la alcaldía y el gran esfuerzo de sus habitantes por celebrar y honrar el advenimiento de un nuevo rey. Además, busca que la publicación de las fiestas sirva como un testimonio de la fidelidad y honra de la alcaldía de Sonsonate hacia la corona⁴⁸.

De Veyra, por medio del prólogo, se construye como un súbdito leal y comprometido con el gobierno español, al que se le compara con las figuras de Josué y

⁴⁸ En el “Prólogo al lector”, se menciona lo siguiente: “según mis limitadas fuerzas, en la proclamación de mi Rey y señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde) y que solo las Cortes y Ciudades, saliesen a lucir sus fiestas reales, **quedándose las más en el tintero para perpetuo silencio: pues no amigo, que eso no lo conseguirán mis adversarios**” (el énfasis es propio).

Hércules, figuras que, en cada una de sus tradiciones culturales, hicieron hazañas asombrosas, debido a su inteligencia o liderazgo. Por extensión, se puede desprender que la empresa de las fiestas reales solo pudo ser llevada a cabo por un hombre extraordinario⁴⁹. Su presencia en la relación es omnipresente, aunque, al mismo tiempo, debió limitar las posibilidades de mencionarse. Para ello se sirvió de las loas, que funcionaron como espacios para la exaltación personal y su lealtad a la corona.

No obstante, la celebración de las fiestas también pudo responder a un motivo social-político. Escalante Arce (1992) menciona, que de Veyra experimentó un amotinamiento en su contra en el barrio del Pilar en 1759. Esto hace suponer al historiador que de Veyra tenía un interés por calmar los ánimos, evitar otro disturbio y congraciarse con los habitantes de la alcaldía⁵⁰ ¿Qué otra mejor forma que la fiesta para persuadir a los habitantes de Sonsonate de la dicha de ser súbditos de un rey benévolo, excelso y magnánimo como Carlos III? ¿Qué otra mejor manera de recordarles que el alcalde de la provincia es el representante de la autoridad de ese rey al que tantos tributos y regalos se le hacen? Como señala García Bernal, la fiesta sirve para ordenar el espacio social, recordándoles a los sujetos la necesidad de guardar y respetar ciertas leyes que forman parte del ritual⁵¹. Por tanto, no resulta extraño que de Veyra haya visto en la fiesta una

⁴⁹ En el texto de la relación se afirma: “(...) debido todo, al insaciable celo del Alcalde mayor y Teniente Capitán General don Bernardo de Veyra, que como otro Josué, anduvo afanado en acaudillar las tropas, o como otro Hércules inventor de las fiestas olímpicas, a disponer los bailes, máscaras, historias, comedias, toros, juegos de cañas, carros triunfales y las demás invenciones, que en sus respectivos días, se referirían”.

⁵⁰ Pedro Antonio Escalante Arce afirma lo siguiente: “Bernardo de Veyra tuvo en 1759 el problema de un amotinamiento contra su autoridad en el barrio del Pilar, del que se sindicaron entre los levantiscos a los vecinos Juan José Aguilar, José Ramos y Francisco Lorenzana, quienes fueron amenazados con ser enviados a Guatemala engrillados en caso de reincidir. Posiblemente una de las razones para celebrar con tanto fasto la jura de Carlos III fue para calmar voces disidentes que en la villa contradecían a la justicia mayor de la provincia y así congraciarse con el vecindario, porque realmente es cosa de asombro lo que organizó” (1992: 238).

⁵¹ Sobre este punto, José Jaime García Bernal comenta sobre una de las funciones de la fiesta: “Lo que se discute en el ritual no son los costes, ni las ventajas concretas de la vida pública, sino la ordenación misma de esta vida social (sea en términos cooperativos o conflictivos), y si afinamos más, las posiciones relativas

oportunidad para mejorar su posición como autoridad local ante cuestionamientos que algunos villanos hubiesen propiciado. Lo anterior se plasma en la acción efectiva del alcalde de convocar a todos los sectores de la población.

En síntesis, se puede observar que Bernardo de Veyra no escatimó los recursos de la alcaldía por efectuar unas fiestas fastuosas que le permitieran mostrarse como el orquestador principal. Su demostración de lealtad y fidelidad hacia la corona queda relegada en el prólogo y en las loas. Esto no quiere decir que de Veyra buscaba figurar menos, sino que se sirve de otros recursos para lograr dicho cometido. Su promoción personal como súbdito real parece haber sido exitosa, pues Escalante Arce dice que posteriormente de su paso por Sonsonate⁵², fue teniente de gobernador en Nicaragua. Lo que sugiere que la publicación de la relación fue una manera de presentar/se como candidato para futuros puestos ante las autoridades del reino de Guatemala, quienes podrían observar las virtudes y capacidades que puso en ejecución con la fiesta. También el alcalde utilizó la fiesta como un mecanismo para el control social y la demostración del poder local.

1.4.2 Cofradías, milicias y pueblos de indios

Dieciséis días de fiestas significaron una convocatoria masiva de los catorce mil habitantes de Sonsonate, quienes participaron no solo como espectadores de las celebraciones, sino también como organizadores, actores y bailarines de la mayoría de los espectáculos. Aunque la relación no permite reconstruir cómo se hicieron los montajes, el

de los individuos en función de la interpretación de las reglas y de los límites de ese orden social” (2006: 128).

⁵² Lastimosamente Escalante Arce no brinda datos para apoyarse en sus afirmaciones.

texto hace una mención de los encargados por espectáculo, que se resumen en la Tabla 4 presentada a continuación:

Tabla 4
Descripción del programa festivo

Día	Actividad / lugar	Grupo a cargo
1 19 de enero	Frente al cabildo se coloca el teatro improvisado. Tarde. Cabalgata de las autoridades a la plaza Mayor. Se realiza la jura.	No se menciona
	Desfile por las calles hasta llegar al cabildo.	Mercaderes con veinticuatro hombres montados a caballo.
	Mojiganga	Mercaderes
	Comparsa	
2 20 de enero	Misa	Cura Maestro Isidro Sicilia
	Recepción en la casa del Alcalde mayor. Almuerzo comunal (distintas mesas). Café	Alcalde mayor
	Historia del redentor cautivo (Previo a un baile de las cuadrillas de cristianos y moros)	Compañía de los pardos del barrio de la Veracruz
	Refresco general a los participantes.	Alcalde mayor
	Mojiganga	Barrio del Pilar
3 21 de enero	Representación de Montezuma junto su realeza (incluida la Malinche). I parte	Pueblos de indios.
	Almuerzo para los indios alcaldes y principales de jurisdicción.	Alcalde mayor

Día	Actividad / lugar	Grupo a cargo
	Representación de la rendición de Montezuma ante Cortes. II parte	No se menciona
	Banquete del volcán	Alcalde mayor
	Bailes	A cargo de los Militares del Barrio de Veracruz
4 22 de enero	Baile Toncontín	En el pueblo comarcano de Nahuizalco
	Historia de Moros y Cristianos, El Cerco de Argel	Pueblo de la Asunción de Izalco
	Mesa de comida entre los amigos principales del alcalde	No se menciona
	Historia de don Quijote de la Mancha (Acompañada de música, coplas sobre Rocinante, soneto)	Militares del pueblo de Guaymoco
	Refresco general	Alcalde mayor
	Mojiganga (de figurones) Jácaras al estilo guanaco Bailes con zapateta	Militares del barrio del Ángel
5 23 de enero	Corrida de toros (música y bailes)	Participan los militares de todas las compañías
	Refresco general	Alcalde mayor
	<i>La mayor hazaña de Carlos Quinto</i> , comedia	Barrio del Pilar (principal de la villa)
	Loa de El Sol y La Luna (entrada en carrozas, antecede)	
	Sainete de los Negros bozales (después de la I jornada de la comedia)	
	Entremés de las viejas y el estudiante (después de la II jornada)	

Día	Actividad / lugar	Grupo a cargo
	(Ejecuta la tercera jornada de la comedia)	
6 24 de enero	Corrida de toros (música y bailes)	No se menciona
	Desfile de caballeros que proclaman a Carlos III	No se menciona
	Refresco general	Alcalde mayor
	Tercero de la afrenta, comedia Baile de las estofas (alternando la comedia) Entremés jocoso del Mochuelo (alternando la comedia)	Militares españoles
7 25 de enero	Corrida de toros Refresco general Corrida de toros	No se menciona
	El Eneas de la Virgen y primer Rey de Navarra, comedia	Los militares del Barrio de la Veracruz
	Loa: Un capitán navío y un ministro real (antecede) Sainete de un zagal y una pastora (después de la I jornada de la comedia)	

Día	Actividad / lugar	Grupo a cargo
	Entremés la duquesa y los duquitos (después de la II jornada)	
8 26 de enero	Corrida de toros Refresco general Música y desfile de soldados Refresco general	No se menciona
	El Eneas de la Virgen y primer Rey de Navarra, comedia	Militares del Barrio de la Veracruz
	Loa de los imperios (antecede)	
9 27 de enero	Baile de indios “Chirimías Tun”	Pueblo de Santo Domingo
	Baile del caballito	Pueblo de San Pedro de Pustla
	Las armas de la hermosura, comedia	Militares del Barrio de San Pedro de Pustla
	Loa de dioses griegos (antecede)	
	Sainete de la ladrona (después de la I jornada de la comedia)	
	Entremés de los apodos (después de la II jornada)	
10 28 de enero	Baile de indios	Pueblo de Tacuba
	Baile de moros y cristianos (imitación de un castillo/palacio en la plaza)	No se menciona
	Historia de Oliveros y del gigante Fierabrás	Los militares del pueblo de Aguachapa
	Juego de cañas y lanzas	No se menciona
	Las armas de la hermosura, comedia	No se menciona

Día	Actividad / lugar	Grupo a cargo
	Sainete Alcalde por fuerza (después de la I jornada de la comedia)	No se menciona
	Sainete Cuatro galanes (después de la II jornada)	No se menciona
11 29 de enero	Baile de indios	Pueblo de Guaimango
	Escuadras de enmascarados	Pueblo de indios de Ataco
	No hay vida como la honra, comedia	Militares del pueblo de Izalco
	Loa de la provincia (antecede)	
	Entremés Barberos mundos (después de la I jornada de la comedia)	
	Entremés El zapatero don Terencio (después de la II jornada)	
12 30 de enero	Baile del venado	Pueblo de indios de Joayba
	Baile la zarabanda	Pueblo de indios de Salcoatitan
	No hay ser padre, siendo rey, comedia	Militares del pueblo de Nuestra Señora de la Asunción
	Loa del Amor (antecede)	
	Entremés: El casado por fuerza	
	Entremés: del crítico necio	
13 31 de enero	Baile	Pueblo de indios de Jujuta
	Baile de moros y cristianos	Pueblo de indios de Aguapacha
	El enneas de Dios, comedia	Militares del pueblo de Aguapacha
	Loa de un soldado y ganapán (antecede)	
	Entremés Dos estudiantes molondrios (después de la I jornada de la comedia)	

Día	Actividad / lugar	Grupo a cargo
	Entremés El de los dones (después de la II jornada)	
14 01 de febrero	Baile del taquasin y del coyote	Pueblo de indios de Naulingo
	Escaramuza	No se menciona
	Loa del Aplauso y la Fama	No se menciona
	El desdén con el desdén, comedia Loa de las virtudes (antecede) Refresco	Militares del pueblo de Aguachapa
15 02 de febrero	Baile de la panadera	Pueblo de indios de Caluco
	Juegos (palos encebados, gato)	No se menciona
	No hay contra la lealtad cautelas, comedia	
	Loa de la villa (antecede)	Militares del pueblo de Guaymoco
	Entremés del Informe, sin forma (entre las jornadas)	
	Sainete una dama y un galán (al final de la comedia)	
16 3 de febrero	Historia del Chile	Pueblo de indios de Apaneca
	Loa de un capitán (antecede)	
	Historia la del gigante Goliat y el triunfo de David	Pueblo de indios de Guaymoco
	Carros triunfales (con diálogos)	Varios: Pueblo de pardos, los militares pardos del pueblo de Veracruz, Alcalde y otras autoridades.
	No hay contra la lealtad cautelas, comedia	Militares del pueblo de Guaymoco
	Entremés del alcalde (entre las jornadas)	

La Tabla 4 muestra la repetición constante de pueblos de indios a cargo de representaciones teatrales, incluso mayor que la presencia de españoles, quienes explícitamente estuvieron a cargo de dos representaciones (si se agrega a este grupo los

mercaderes). Aunque si se toma en cuenta la mención en el “Prólogo al lector” sobre la composición de la villa, podría sugerirse la coexistencia de españoles y mestizos en estos pueblos.

Resulta fascinante indagar sobre la organización interna de los pueblos y barrios en el periodo colonial, pues, dentro de estos, surgieron las cofradías. Organizaciones de herencia española⁵³ que en la América colonial representaron estructuras paralelas y, que en muchos casos, fueron censuradas por distintos religiosos por el atentado hacia la moralidad cristiana.

Las cofradías fueron llevadas a América como resultado de la organización de la Iglesia Católica, sin embargo, mantenían un estado intermedio entre lo laico y lo eclesial. Entre sus funciones se menciona: “observar el cumplimiento exacto de los deberes religiosos, pero en comunidad; prestar cooperación al clero en las funciones y ejercicios del culto” (Rojas, 1988: 51). Asimismo, era común el uso de trajes por partes de sus miembros y la contribución financiera en actos de la Iglesia. Flavio Rojas (1988) habla de una diferenciación de las cofradías según el origen étnico. Las primeras cofradías que existieron en Guatemala datan del siglo XVI y fueron fundadas por los españoles. Las cofradías españolas se agruparon en los gremios. Sin embargo, “a finales del siglo XVI [...] empiezan a proliferar las cofradías integradas exclusivamente por indígenas y en las cuales se incorporan algunos rasgos de la organización religiosa y del ritual, de origen prehispánico” (Rojas, 1988: 61). También Escalante Arce comenta sobre la diferenciación

⁵³ Flavio Rojas (1988) menciona que se pueden rastrear los antecedentes de las cofradías dentro de la Edad Media, llamadas en Venecia Scuolas, que eran agrupaciones que se distinguían por una devoción hacia un santo particular. En relación con España, Rojas (1988) cita a Rumeu de Armas quien “sostiene que la modalidad de las cofradías gremiales surge en España con los Reyes Católicos” (1988: 52).

de cofradías de españoles e indígenas, pero especialmente, se refiere a los tipos de cofradías indígenas:

Las cofradías debían tener fondos propios, libros de bienes, mayordomos y enseñanza religiosa para sus cofrades. Hermandad fue el término que se usó para las cofradías de ladinos y españoles en la diócesis guatemalteca, básicamente, son lo mismo aunque varíen las prácticas devotas de sus miembros. Guachivales eran las cofradías informales de los indios, fomentadas en un principio por los religiosos regulares, especialmente dominicos, pero sin constitución legal. Son agrupaciones basadas en la religiosidad espontánea indígena, en las que pervivían antiguas manifestaciones semi-idolátricas y mágicas alrededor de las imágenes de los santos patronos, así como ritos propios, zarabandas, fiestas, velorios, danzas, música, como manifestaciones sincréticas de su propio universo de transculturación. Tienen estos guachivales indios marcada preferencia por las imágenes de vestir, las cuales arreglan a su modo, que para el profano e ignorante del mundo cultural indígena pueden parecer ridiculeces irreverentes y hasta motivo de mofa, o de benévola extrañeza. Las cofradías indígenas autorizadas tampoco diferían sustancialmente de los guachivales; sus actividades son las mismas, sus hábitos, regocijos y fiestas; lo único es que los guachivales surgen sin formalidad de constitución y así permanecieron (1992: 178).

Esta libertad o —en los ojos de muchos sacerdotes— libertinaje de los indígenas en las celebraciones de las cofradías transmitía una forma de la identidad indígena que había sido censurada por la evangelización. Estas prácticas sincréticas fueron (y son) importantes en la realización no solo de las fiestas patronales, sino también en fiestas

cívicas. Tal es el caso de las “Plausibles fiestas reales” en donde se documenta una intervención significativa de los pueblos de indios durante los dieciséis días por medio de danzas, como *la danza del volcán* o los bailes *Toncontín*, *Chirimías Tun* o *del caballito*. Aunque no se tiene una documentación sobre la presentación de los espectáculos teatrales, se sugiere una intervención cultural por medio de estos grupos indígenas que montaron y dramatizaron las piezas dramáticas, lo anterior se expresa particularmente en el léxico.

1.5 Consideraciones finales

El istmo centroamericano fue una zona importante de paso y tránsito para los conquistadores españoles. Su proceso de colonización ha sido caracterizado como más lento que en otras regiones, pues no contó con grandes yacimientos de minerales preciosos o un centro poblacional importante. La escogencia de la capitania fue un proceso complicado que enfrentó diferentes intereses y grupos, sin embargo, los comerciantes guatemaltecos lograron que la ciudad de Santiago de los Caballeros fuera el centro cultural y administrativo de Centroamérica. Además, concentró la mayor cantidad de órdenes religiosas y la única imprenta hasta el siglo XIX. No obstante, hubo otros centros urbanos de menor tamaño, dentro de los cuales, Sonsonate se destacó por la fertilidad de sus campos (cosecha de cacao y añil), la tenencia de un puerto y su cercanía con la capitania.

La alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate, a mediados del siglo XVIII, poseía una economía agraria de subsistencia. El auge del añil ya se percibe, y tal parece que ello afectó la composición étnica, pues se documentan parcialmente algunos cambios. Esto no contradice la existencia e influencia cultural de pueblos de indios que, en el caso de la fiesta aquí tratada, participaron activamente en la celebración. Asimismo, se da un

reconocimiento de las autoridades indígenas que, en distintos momentos, fueron invitadas a cenas y refrescos en conjunto con las españolas, lo cual fue un gesto por parte del alcalde por mantener un acuerdo en el control social y evitar cualquier movimiento de disensión.

A pesar de que con el reinado de Carlos III se impulsaron distintas reformas inspiradas en la Ilustración, en el caso de la gobernación de Sonsonate, Bernardo de Veyra fue un heredero del sistema monárquico de los Austrias. De esta manera, la celebración de la jura de Carlos III siguió los principios festivos del barroco, la prueba más concreta es la escritura de la relación de fiestas. Dichos textos dramáticos agregados por de Veyra permiten hoy suponer la existencia de una tradición teatral consolidada en Centroamérica.

La participación de Veyra lo involucra como el orquestador de las fiestas, su papel como el autor de la relación lo obligó a promocionarse no directamente, sino a partir de otros recursos textuales. Asimismo, las circunstancias sociales de la alcaldía sugieren que el alcalde tuvo la intención que dentro de las fiestas se transmitiera el mensaje de exaltación, hacia el imperio español y su nuevo monarca, como una forma de legitimar su figura de autoridad.

La presencia de distintos pueblos de indios introduce la idea de que existía un conocimiento sobre las tradiciones españolas en diversas artes que, al mismo tiempo, se transformaban por las raíces culturales de los habitantes de Sonsonate. Este programa festivo extenso y cargado de actividades tiene la característica de agrupar distintos sectores y clases sociales de la alcaldía, en otras palabras, las “Plausibles fiestas reales” (1762) pretenden mostrar una imagen de convivencia armónica entre las dos repúblicas, la de españoles y la de indios.

**II Capítulo. *Entresijos de un poder real*. Loas y carros triunfales en la provincia de
Sonsonate “la más exigua de las del distrito del Reino de Guatemala”**

2.1 Teatro y política: una introducción

La presencia del teatro en el continente americano se registra desde las primeras crónicas y relaciones de sucesos que escriben frailes, misioneros y soldados. Bernal Díaz del Castillo refiere que los indios practicaban un arte parecido incluso antes del arribo de los españoles (1983: 293). Este primer teatro fue promovido por la Iglesia como una estrategia de evangelización de los pueblos indígenas. Sin embargo, a medida que avanzaba la conquista y con la fundación de los virreinos y nuevas ciudades, el teatro figuró como una de las tantas artes que se ejercían en el marco celebrativo de las fiestas americanas.

El modelo europeo de la fiesta tuvo una adopción rápida en América, particularmente, por parte de la nueva clase dirigente conformada por nobles, funcionarios y clérigos, quienes veían en el fasto un control efectivo del espacio y sus habitantes (García Bernal, 2006: 139). Asimismo, se transmitía una ideología que promovía la celebración del poder y la conmemoración política y religiosa de una sociedad jerarquizada. El teatro se convirtió en un instrumento de la Iglesia y del poder imperial.

El desarrollo de la vida política y cultural del territorio americano se supeditó a los centros virreinales. En el caso centroamericano, el reino de Guatemala ocupó un papel secundario en el ámbito económico y político del imperio, no obstante, eso no impidió que contara con una capital —Santiago de los Caballeros— en donde se desarrolló una activa vida social e intelectual, que quedó evidenciada en la cantidad de órdenes religiosas allí asentadas o en la regularidad de las publicaciones (Chacón y Zavala, 2004: 113).

El teatro se practicó en todo el reino de Guatemala. Sin embargo, tuvo un desarrollo limitado y ancilar a las representaciones festivas, ya fueran religiosas, civiles o

populares, hasta finales del siglo XVIII⁵⁴, pues no contó con la infraestructura necesaria para constituirse como un arte comercial ni con autores como Sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora. Por tanto, la creación de piezas teatrales estuvo más condicionada a las circunstancias festivas.

En ese sentido, si se piensa en textos dramáticos completos de la época colonial, independientemente de si fueron impresos o no, la lista es muy limitada: *El Güegüense*, *El Rabinal Achí* (ambos textos evidencian el contacto cultural entre lo indígena y lo español), los entremeses de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad (1809) y *La política del mundo* (1809) de Víctor de la Guardia. A pesar de ser un grupo pequeño de textos, también existió paralelamente una teatralidad asociada al ámbito religioso y al popular que se expresó en una diversidad de textos y espectáculos (villancicos, loas, danzas, entre muchos otros).

Dentro de ese panorama, los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) se convierten, por el momento, en el mayor conjunto de textos del género breve que se tiene del siglo XVIII. En dicha agrupación se demuestra la heterogeneidad de las prácticas teatrales y su versatilidad según la circunstancia celebrativa. Al mismo tiempo, estos textos dramáticos permiten estudiar el desarrollo del teatro y sus distintas funciones en la sociedad centroamericana.

El siglo XVIII es paradigmático para la historia del imperio español y las colonias americanas, pues con la llegada de una nueva casa real se plantea una serie de reformas económicas, sociales y políticas para renovar la administración pública, las cuales entran

⁵⁴ Según Héctor Humberto Samayoa Guevara, se tienen noticias sobre la intención de construir un teatro en Guatemala a partir de la solitud del Capitán General don José Estachería y el empresario Juan Pacheco. Sin embargo, se presentaron obstáculos administrativos que atrasarían su fundación hasta 1793 en el gobierno del Capitán General Don Bernardo Troncoso Martínez del Rincón (Samayoa Guevara, 1963: 34).

en contradicción con los intereses de distintas autoridades locales (Wortman, 2012: 23). Sin embargo, para la región centroamericana, los cambios propuestos por los Borbones tuvieron una repercusión más lenta, de ahí que todavía se parta de los códigos festivos y barrocos para la constitución de las fiestas reales de Sonsonate. Dicha convivencia de códigos festivos se convierte en un rasgo cultural para el reino de Guatemala, como señala **Alexánder Sánchez Mora**:

En términos generales, en el reino de Guatemala se produce **una lenta pérdida de vigencia de la emblemática y de su poder propagandístico**. Sin embargo, la ubicación del reino guatemalteco en la periferia geográfica respecto del eje político, económico y cultural mexicano, sumada a la independencia política que le otorgaba su carácter pretoriano, imprime a sus procesos sociales, incluido el de los rituales festivos y sus manifestaciones literarias, **un tempo propio, más pausado, que propicia la elongación de las transformaciones y rupturas**⁵⁵. La sólida presencia de un amplio y lucido programa iconográfico en el último gran libro festivo centroamericano, *Guatemala por Fernando Septimo...* (1810), alerta sobre este juego de cambios y permanencias en donde el abandono de las formas tradicionales no es tajante, sino que responde a una superposición de prácticas simbólicas y retóricas de épocas diversas (2015: 390).

El reino de Guatemala experimenta una transición de códigos culturales más lenta y singular de la transformación política, social y cultural que vivió el resto del imperio español a mediados del siglo XVIII⁵⁶. En ese sentido, entre más alejado estuviera un

⁵⁵ El énfasis es propio.

⁵⁶ Como un ejemplo de lo anterior, Sánchez Mora señala que fue en la mitad del siglo XVIII cuando se dio un “florecimiento de las relaciones de proclamación de los monarcas españoles en el territorio centroamericano” (2015: 213).

territorio de la capital, contaba con menos posibilidades de estar al tanto de los cambios políticos, sociales y culturales. Dentro de esa geografía del poder, Sonsonate representa un espacio fuera del centro colonial, una provincia que, a pesar de que a principios del siglo XVII contó con una época de resplandor, intenta revivir su posicionamiento político y social a partir de la creciente demanda del añil. Por tanto, no es casual que sea en la relación de Sonsonate donde se encuentren textos dramáticos, circunstancia que marca una diferencia con relaciones provenientes de Santiago de los Caballeros de Guatemala.

De esta manera, los textos dramáticos de Sonsonate permiten comprender la constitución de un *teatro de la periferia* —no debe pensarse en una connotación negativa del término— ya que demuestran una convivencia de los códigos de escritura dramática del Barroco en un espacio fuera del circuito de poder. Lo anterior no supone una contradicción, pues a pesar de la lejanía, los valores transmitidos por medio del fasto apelan a un único sistema cultural imperial. En ese sentido, en el presente capítulo, se analizan las loas de las “Plausibles fiestas reales” a partir de la temática de las representaciones del poder, ya que este género teatral funcionó como un “vehículo ideológico” y un panegírico de la figura del rey y de la autoridad local. Asimismo, se discute sobre el proceso de reinterpretación textual de la loa en el marco celebrativo salvadoreño por medio del análisis de la III Loa. Por último, se trabaja el texto de los carros triunfales como una práctica parateatral que plantea una *teatralización* de la jura.

2.2 Loa: más allá de la alabanza

La loa —como género breve— se desarrolló paralelamente al éxito de la comedia. Como prólogo o preámbulo del espectáculo teatral ha tenido distintas funciones a lo largo

de su constitución. Mata Induráin (2006) señala que los orígenes de la loa se remontan a las piezas teatrales que precedían los autos sacramentales del siglo XVI. En el siglo XVII, la loa ya forma parte de la dinámica de la comedia, como apunta Judith Farré: “La posición de la loa como género de cabecera de todo el espectáculo teatral supone que, en su función inaugural de la representación, su principal cometido sea el de entablar la inicial connivencia con el auditorio” (2013: 159). Por tanto, la loa servirá para distintos fines, según sean las circunstancias que acompañan la representación teatral.

En el estudio *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (1911) de Emilio Cotarelo y Mori, se establece una primera clasificación de las loas a partir de su temática y lugar de la representación:

- a) Loa sacramental: se presentaba antes de los autos y se caracterizaba por contenido alegórico y teológico.
- b) Loa religiosa: tiene por temas Jesucristo, la Virgen y los Santos.
- c) Loa para fiestas reales: destinada especialmente a encabezar las representaciones hechas ante el Rey. Suelen, después de haber originado una pequeña trama accidental, finalizar con un canto a las excelencias de los monarcas o de los personajes regios.
- d) Loa para casas particulares: con ellas se celebraban fiestas de carácter familiar, como bodas y bautismos. Parece ser que, habida cuenta de su multitudinaria demanda, derivaron en un patrón fijo, aplicable para todos estos casos con meras variaciones de datos concretos.

- e) Loa de presentación de compañías: son las que se ajustan con mayor propiedad a la estructura profunda del género. De su examen se extraen numerosos datos en torno a las formas de representación y otros aspectos relacionados con ella. Los actores ejecutan conscientemente el juego del teatro dentro del teatro y se encaran directamente con el respetable, intentando sembrar la provocación y, por ende, el interés⁵⁷.

Sin embargo, dicha clasificación resulta ciertamente prescriptiva y pierde de vista la permeabilidad de un género como la loa. Sobre su versatilidad, Díez Borque señala que la loa posee una falta de coherencia en su estructura interna, que se justifica por su finalidad (1986: 276). Para Farré la loa es una bisagra que conecta a los espectadores con la ilusión del espectáculo teatral. En ese sentido, no tiene un argumento dramático definido en términos de acción, sino a partir de su naturaleza circunstancial. De esa manera, la loa busca “lograr la benevolencia del público mediante la alabanza desmesurada del mismo, de la ciudad o de la propia compañía y romper el fuego de la representación para que esta puede iniciarse en condiciones aceptables son, pues, las principales funciones de la loa” (Huerta Calvo, 1999: 50).

Esta bisagra —retomando las palabras de Farré— sufre cambios en la evolución del espectáculo teatral. En un primer momento, la loa era recitada por un solo actor, no obstante, conforme se establecen las compañías de teatro pasa a ser proclamada por más actores, dando como resultado una loa dialogada. En la segunda mitad del siglo XVII se establece una forma de loa entremesada, la cual cuenta con mayores recursos escenográficos y una mayor complejidad estructural. Particularmente, en el ámbito

⁵⁷ Dicha enumeración se basa en el análisis de la loa de Cotarelo y Mori que abarca desde la página XXIV hasta la página LIII.

palaciego, la loa estará condicionada al mecenazgo que recibían los poetas en relación con los espectáculos teatrales encargados.

La loa busca crear en su audiencia una recepción positiva de la comedia a representarse, para ello, recurre a la alabanza y exaltación de su público, sobre todo cuando este ha pagado los costos del espectáculo y la manutención de su creador. El mayor destinatario de esa función de encomio corresponde al rey y a la corte, lo cual tiene como resultado una relación directa de la loa con el poder. Ignacio Arellano (2004) afirma que las loas palaciegas y cortesanas poseen una estrecha relación con el poder y la autoridad del sistema monárquico —especialmente— en el periodo de Felipe IV en donde se fomenta un teatro ostentoso lleno de “elementos musicales, admirables decorados y efectos de tramoya, lujoso vestuario, luz artificial”. Estas loas cantaban “las grandezas y virtudes de los reyes en apologías de lenguaje culto” (2004: 14). No solo las loas palaciegas se encuentran asociadas al poder, en realidad, cualquier loa posee una condición de alabanza hacia un otro, que se eleva a una posición de respeto y elogio.

La loa, como otros géneros teatrales de la época, funciona como un “vehículo ideológico” y reproduce los códigos visuales y literarios de la monarquía española. En las loas palaciegas y de fiestas reales, la figura del rey y de la monarquía será trabajada y reelaborada por los poetas. En ese sentido, la loa introduce a los espectadores a un nuevo espacio de ilusión y representación, pero sin olvidar la posición de las figuras de poder y autoridad que corresponden a la vida fuera del tablado.

Aunque las once loas de las “Plausibles fiestas reales” se producen en el marco celebrativo de una fiesta real, en su conjunto, dichos textos poseen características temáticas y estructurales que internamente los diferencian. En Ruiz Ulloa (2018) propuse

una clasificación de las once loas aquí tratadas a partir del carácter alegórico, la incorporación de personajes populares y la presencia de Sonsonate como espacio. Este intento de clasificación buscó señalar una diferencia en los temas que trataban los textos, no obstante, en una nueva relectura me parece más prudente una clasificación a partir de la imitación de un tipo de modelo de loa.

Las loas de Sonsonate son un conjunto heterogéneo de distintos tipos de subcategorías. Son textos que responden a una tradición de composición pero que, en este intento de imitación y reproducción, no cumplen en su totalidad con la estructura clásica. En ese sentido, hay una ruptura parcial de los textos dramáticos, que no debe conducir a pensar que son nuevas composiciones, sino más bien variaciones de un modelo. Se propone tres subdivisiones que internamente han sido agrupadas temáticamente:

- Loas palaciegas
 - Alabanza y exaltación a la figura real y a la monarquía: textos que realizan un encomio al rey y la monarquía (I Loa), con motivos mitológicos (IV Loa) y con motivos alegóricos (III Loa, VI Loa; VIII Loa y IX Loa).
 - Loas de alabanza y mecenazgo de la autoridad local (V Loa, X Loa)
- Loa de corral: su función es entretener y servir de preámbulo para la comedia (XI Loa).
- Loa entremesada: que presenta un conflicto entre dos o más personajes (VII Loa).

Esta clasificación pretende identificar el modelo de composición que más se asemeja a algunas loas con el fin de explicar sus características formales y de estilo. Sin embargo, para el presente análisis se partirá de las divisiones temáticas que tratan el tema de la alabanza hacia las figuras reales, la monarquía y las autoridades locales; pues estas

loas transmitieron un imaginario cultural compartido entre los habitantes de Sonsonate y el resto del imperio.



Ilustración 5. Carlos III por Rafael Mengs (1795). Museo del Prado. Colección real.

2.2.1 *Alabanza y exaltación a la figura real*

Las fiestas de Sonsonate se celebraron dos años después de la coronación de Carlos III en 1759, siguiendo los códigos festivos de la casa de Habsburgo, a pesar de las diferencias ideológicas entre ambas dinastías. La directriz de efectuar las fiestas reales en honor al nuevo rey se giró desde Santiago de los Caballeros a todas las demás provincias. Particularmente, se conservan dos relaciones⁵⁸ que evidencian la importancia que revistió el festejo para las autoridades coloniales del momento. En el corpus de textos dramáticos, las loas funcionan como un género, por excelencia, encomiástico que reproduce imágenes, metáforas y motivos asociados hacia la figura del rey.

Las loas seleccionadas para este análisis exaltan, principalmente, la figura del rey como un *roi-soleil*, elevándolo a la categoría de divinidad por medio del uso de motivos mitológicos o alegóricos. Cabe resaltar que estos textos dramáticos se asemejan a las loas palaciegas, pues son composiciones que presentan una mediana complejidad de recursos escenográficos y también se refieren a personajes mitológicos. Sin embargo, su público no es la nobleza o la corte, sino los habitantes de Sonsonate, quienes se han reunido para alabar y reconocer la monarquía española como sistema de gobierno. En relación con lo anterior, Fernando Rodríguez de la Flor afirma:

El barroco hispano puede ser leído así como el momento fulgurante en que determinadas doctrinas teológicas-políticas son procesadas dentro de un sistema retórico-poético, con el objeto de elaborar obras de arte de carácter casi *cultural*, que muevan el corazón de una pluralidad de pueblos cuyo imaginario se desea

⁵⁸ La otra relación de fiesta en honor a Carlos III se llama *Relación de las Fiestas Reales que la Noble y Fidelissima Ciudad de los Caballeros de Santiago de Guatemala, hizo en la jura del Rey nuestro señor D. Carlos III* de Manuel Batres (1761).

unificar y someter. Se trata de la relación de un verdadero “imperio verbo-visual” (2012: 31).

En este sentido, las loas de las “Plausibles fiestas reales” (1762) utilizan representaciones de la figura del rey que se han construido anteriormente y forman parte de ese “imperio verbo-visual”. En la **I Loa** se desarrolla una *quaestio* entre los personajes del Sol y la Luz, cuyo pretexto es escoger cuál de los dos es merecedor de coronar al nuevo rey; la Música sirve como juez en medio de la discusión. A partir de un recurso escenográfico, se coloca en el escenario una tarjeta con el nombre CAROLUS, la cual es vista y comentada tanto por el Sol como la Luz. Ambos personajes descomponen la palabra en dos: CARO y LUS, con el fin de asociar su nombre con el del nuevo monarca, en otras palabras, crean una falsa etimología.

Según el Sol, el nombre Carlos proviene de carne (en latín *caro*) y luz, elementos que fundamentan su propia existencia, pues, el Sol da la energía necesaria para que exista la vida y es un hijo de la Luz. También se vanagloria de su poderío en los cielos; para el Sol, Carlos III es su representación de poderío en la tierra:

el empuñado cetro, sea un lucero,
y a iluminar sus huellas
concurran atropadas las estrellas;
no quede astro flamante,
que no le haga la salva a aqueste atlante,
pues es tal su arrebol,
que será su reinado como el Sol;
y cual triunfante Apolo,
sea de las coronas
(2021: 93).

Esta asociación de palabras lucero-estrellas-astro-arrebol ubica en un mismo campo semántico la figura de Carlos III como un rey solar. Al mismo tiempo, se construye

una isotopía de lo celestial, pues se remite a lo elevado, lo superior y lo divino. Dicha relación no es nueva, sino que resulta conocida dentro de los códigos festivos barrocos. Al respecto, Víctor Mínguez (2001) señala que “la imagen solar de los reyes hispánicos fue ante todo una imagen cultural y por ello fue reproducida en diversos soportes artísticos y literarios” (112). De esa manera, Carlos III valida su linaje como celestial y como una continuidad del orden divino⁵⁹.

En cambio, en la interpelación de la Luz, esta retomará la relación entre carne y luz del nombre Carlos, pero agregará la asociación de que la carne es símbolo del cuerpo y la luz, del alma. Así, la Luz establece que sin espíritu ningún cuerpo tiene vida; el rey necesita un espíritu que dé cuenta de su condición humana. En ese sentido, la Luz reclama que Carlos III también sea su representante en la tierra. Seguidamente, los personajes entretienen una discusión sobre el origen de cada uno con el fin de determinar quién de ellos tiene más mérito de pregonar la figura del nuevo monarca, pues ¿acaso la Luz no fue creada primero que el Sol, aunque ella depende de la influencia de este último? Este dilema teológico que acapara la atención es superado por los dos personajes al reconocer el poder de Carlos III como monarca.

Ambos personajes deciden deponer al lado su discusión y presentan a Carlos III de Borbón como el rey legítimo del imperio, cuyo poder no solo está en la tierra, sino también en los cielos. Tanto el Sol como la Luz utilizan una retórica encomiástica para referirse al nuevo reinado que traerá el nuevo rey:

SOL

⁵⁹ Encarnación de la Torre García señala que la escogencia del sol como imagen simbólica del monarca cumple con cuatro funciones: el sol es un astro con connotaciones positivas desde la Antigüedad, es único en su género, aunque puede sufrir eclipses, sus propiedades (omnipresente, puro, etc.) y en el caso español “un Imperio donde nunca se ponía el sol” (2000: 16).

¡Monarca soberano,
 rasgo excelente de la diestra mano!
 Prospera tus estados,
 los que viviere el sol, siglos contados;
 y tus heroicas proezas,
 nunca lleguen a ser muertas pavesas⁶⁰
 domando tus blasones
 la altivez de las bárbaras naciones,
 que a tu brazo español,
 infundiré mis rayos como Sol
 (2021: 97).

En los versos finales de la loa, la Luz se refiere a la esposa del monarca, doña María Amalia de Sajonia⁶¹, cuya figura es representada con la aurora. Según Mínguez (2001), dentro de las alabanzas hacia la familia real, la reina era simbolizada con el astro de la luna; sin embargo, en el texto, se alude a la reina como “claro día con tan benigna influencia”. Por tanto, la reina forma parte del resplandor que irradia la figura del monarca, lo cual coincide con la caracterización de Torre y García (2000: 17), quien apunta a que la reina tendrá un papel de compañera, colaboradora, garante de sucesión y regente. La reina no es solo alabada por su belleza y virtudes, sino también por convertirse en un modelo ideal femenino para todas las mujeres. En los versos, “pero tu luz, más digna, / es toda al que la mira más benigna”, se remarca la piedad y benevolencia de la reina en la relación con sus súbditos. Esta reina misericordiosa remite a la Virgen María, quien funge como intermediaria de Dios y los seres humanos, de la misma manera, la reina es la medianera entre el rey y el pueblo (Sánchez Mora, 2019: 297).

⁶⁰ *pavesa*: «f. Partecilla ligera que salta de una materia inflamada y acaba por convertirse en ceniza» (DRAE).

⁶¹ María Amalia de Sajonia fue la reina consorte de Nápoles y Sicilia y de España, esposa de Carlos III. Sin embargo, muere en 1760 a causa de una tuberculosis, un año después de haber llegado su esposo al poder.

En la **IV Loa**, de manera similar a la loa anterior, se entabla una discusión entre Marte y Minerva sobre quién tiene más derecho de coronar a Carlos III, para lo que se realiza un duelo de argumentos que será presidido por la Milicia como juez de la contienda. Este enfrentamiento entre Marte y Minerva hace referencia a la rivalidad de ambos dioses, quienes, en *La Iliada*, participan en la Guerra de Troya en bandos distintos. De manera semejante, los dioses entran en disputa, evidenciándose la diferencia de ideas que ambos poseen sobre un buen gobierno. Para Marte se necesita de un monarca que sea valiente y un gran guerrero en la batalla, ya que el rey deberá defender su reino de posibles ataques:

porque es razón de estado,
 el valor en el monarca coronado:
 el furor belicoso,
 es patrimonio heredado y honroso;
 y como en la ocasión
 sea coronado don Carlos de Borbón,
 y es de alentado brío,
 el empeño no es tuyo sino mío.
 (2021: 138).

En el caso de Minerva, la diosa considera que un buen gobernante debe tener por principios la prudencia y la sabiduría, pues solo así se podrá manejar adecuadamente los recursos del reino y se sabrá encontrar las mejores soluciones:

Ejércitos formar,
 abrir trincheras, muros asaltar,
 batir las fortalezas,
 ordenar los fusiles, plantar piezas,
 arreglados marchar,
 no lo hace la braveza militar,
 esto hace la prudencia,
 enseñando la ciencia a la experiencia.
 Luego el rey prudente

avisado, sabio e inteligente,
 la ciencia inaccesible,
 le hará temido, amable e invencible:
 pues si en Carlos advierto,
 en esta ciencia, un acierto, cierto;
 tanto como amarlo,
 a Carlos debe Minerva coronarlo
 (2021: 139).

Cada dios se considera el mejor representante de Carlos III, sin embargo, la entrada de la Milicia a la escena trae consigo la paz entre los dioses, quienes deciden dejar sus diferencias a un lado porque la grandeza de Carlos III supera cualquier querrela⁶². Ambos personajes declaman un poema, cuya estructura forma un epigrama con la frase: CARLOS TERCERO REY DE LAS ESPAÑAS. Dicha composición corresponde al eco, género poético que fue muy popular en el siglo XVIII debido a su carácter lúdico, experimental y artificioso. Rosa María Aradra (2015) define el eco como una estructura poética en la cual se repite inmediatamente el componente final de la última o penúltima sílaba del verso⁶³. En este caso, las sílabas finales del verso se separan visualmente con el fin de resaltar el efecto de la repetición y favorecer la forma dialogada.

C antas Marte a un Rey potente – tente
 A pologando no caravanas – vanas
 R ecibe elogios de americanas – canas
 L os que te da tu diligente – gente
 O y, que te coronó el omnipotente – ente
 S i de altas fuerzas más que humanas – manas
 (2021: 142).

⁶² La presencia de la diosa Minerva como parte de los personajes teatrales resulta muy sugerente, ya que Carlos III fue conocido como el rey sabio.

⁶³ Existe toda una variedad de ecos que se mezclan con otros géneros, Rosa María Aradra (2015) menciona tres modalidades el eco encadenado, el eco atado y el soneto en eco.

En la **IV Loa** se muestra el gusto por la artificiosidad poética por medio de una composición que exalta a los reyes no solo a través de las alabanzas de los personajes, sino también desde su misma estructura. Asimismo, en el fragmento anterior, es interesante que se resalte la presencia de un público femenino que rinde tributo a Carlos III con el verso “recibe elogios de americanas”, en ese sentido, es un rey que gobierna los corazones, y las voluntades de todos sus súbditos. Al mismo tiempo, se caracteriza a la reina por su fidelidad y cariño como un fénix y una compañía segura; su representación es de una mujer impoluta, casi santa, que evoca el modelo de la Virgen María.

Con este epigrama, los personajes de los dioses reiteran el poderío de Carlos III como soberano del Imperio español. Su autoridad proviene desde la antigüedad clásica, ya que el nuevo rey se concibe como un heredero de las virtudes y características de los dioses romanos. Nuevamente se plantea una ascendencia divina en la configuración del poder real.

En las siguientes loas, se aprecia la alabanza hacia la figura del monarca como una forma de legitimización del sistema monárquico y del *statu quo* a partir de la utilización de personajes alegóricos, los cuales proponen un manifiesto de las cualidades⁶⁴ que debe poseer un gobernante y que, a su vez, esperan sus propios súbditos. Las alegorías adquieren una importancia significativa en la literatura emblemática y, por tanto, son una fuente inagotable de referencias⁶⁵. Se definen como “personificaciones humanas,

⁶⁴ Los espejos o tratados de educación de príncipes fue una literatura que gozó de mucha popularidad en la Edad Media. Su uso todavía se conserva en el siglo XVII. Su propósito era recoger “un conjunto de directrices morales y de gobierno básicas que han de inspirar la actuación del soberano cristiano” (Nogales, 2006: 9).

⁶⁵ Víctor Mínguez (2013) señala que el comienzo de la alegoría dentro de la literatura emblemática se sitúa en la publicación del tratado iconográfico *Iconología* (Roma, 1593) del perugino Cesare Ripa. Asimismo, Mínguez comenta que “Fueron sus fuentes principales la tradición cristiana, la cultura clásica, los bestiarios medievales y los propios libros de emblemas” (2013: 93).

generalmente de conceptos abstractos —como por ejemplo vicios y virtudes— y las podemos identificar porque se acompañan de atributos distintivos que el tratado de Ripa codificó” (Mínguez, 2013: 93).

La **VI Loa** comienza con el anuncio de la Música sobre el nuevo rey de España, Carlos III: “que aun siendo tan buen tercero/ lo es el mejor de la fama”. Dichos versos juegan con la expresión “hacer buen tercio”, la cual se refiere al beneficio que puede causar una persona⁶⁶ y el mismo nombre del rey —Carlos Tercero—. Seguidamente, entran en la escena el Amor y la Justicia; el Amor guía a la Justicia, la cual es ciega. Ambos personajes se presentan como sirvientes del rey:

que al señor Carlos Tercero,
estamos los dos sirviendo
él es un rey amor todo,
todo Justicia es un rey.
(2021: 193).

La *quaestio* se resuelve con la aceptación de ambos personajes de que, para la existencia de un buen gobierno, se requiere un gobernante que sea amoroso con sus súbditos y justo en sus castigos. Tanto el Amor como la Justicia recuerdan la figura bíblica de Salomón⁶⁷ como modelo de un gobernante ejemplar. Dentro de esa línea, Carlos III se caracteriza como rey justo, amoroso y generoso con su pueblo. Esta alabanza a Carlos III también se extiende a la figura de la reina, la cual es asociada con la rosa: “Es muy suave y olorosa / y muy casta nuestra reina” y “Luego es cándida azucena, / luego es coronada rosa” (194). Asimismo, se refieren a su fidelidad dentro del matrimonio, cuya prole es

⁶⁶ *Hacer buen, ò mal tercio*: «Phrase, con que se explica, que à alguno se le ayuda, ò estorva, hace beneficio, ò daño en pretensión, ò cosa semejante» (*Diccionario de Autoridades*, tomo VI, 1739).

⁶⁷ El rey Salomón fue el gobernante del pueblo judío, después de la muerte de su padre, el rey David. Fue famoso por su sabiduría y justicia.

abundante y bella. La pareja real es así un modelo ejemplar del matrimonio para todos sus súbditos.

De manera muy semejante, en la **VIII Loa** aparecen dos personajes alegóricos: el Aplauso y la Fama, quienes se han reunido alegremente a celebrar las glorias de Carlos III. En este caso, el Aplauso es un joven gallardo y la Fama una ninfa. Ambos personajes reiteran una alabanza total hacia el poderío de monarquía española que controla tantos territorios y cuya dirección se encuentra bien segura en manos del nuevo rey:

APLAUSO

Vivid edades eternas,
invictísimo don Carlos,
de aquestos reinos europeos,
y de aqueste americano.
(2021: 210).

La **IX Loa** comienza con la Música pregonando las celebraciones a la figura de Carlos III en la villa, junto con ella se reúnen Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza; las cuales responden a las virtudes cardinales. De la misma manera que en los entremeses de Joaquín de Oreamuno, “las alegorías de las cuatro virtudes cardinales vienen a fortalecer el contexto religioso, moral, político y cultural, que en los festejos de la jura de lealtad se quería exaltar y promover entre la audiencia y, también, entre el resto de la población de la provincia” (Sancho, 2016: 69). En este texto dramático, las virtudes debaten quien debería presidir la proclamación a Carlos III, sin embargo, la Justicia determina “cada una de nosotras por su lado, hágala la aclamación” (2021: 212). En las siguientes intervenciones, los personajes declaran que el nuevo rey posee las virtudes cardinales para una buena gobernanza. El texto termina con tres sonetos que, de nuevo, muestran la grandeza del rey y de su gobierno.

Las **IV Loa**, **VIII Loa** y la **IX Loa** comparten características formales muy similares: los personajes son alegóricos, no hay un conflicto narrativo y la resolución consiste en una pleitesía hacia las figuras reales y, por extensión, la monarquía española. Asimismo, usan recursos escenográficos que brindan cierta complejidad en la construcción de los personajes, por ejemplo, en la **IV Loa** se describe el vestuario del Amor y la Justicia: “Salió el Amor con arma y flechas vendado, sirviéndose de guía a lazarillo a la Justicia, que fue una dama hermosa también con venda en los ojos, con bastón en la mano y del asido el amor, andando como ciegos” (2021: 189).

Las loas tratadas aquí son textos dramáticos de una retórica laudatoria hacia la figura de los reyes, que ensalza la monarquía española como sistema de organización político y social, con lo cual se legitima el *statuo quo* de la sociedad colonial. Además, se utiliza un imaginario visual sobre el rey, que apela a símbolos, metáforas y figuras, que ya había sido construido anteriormente; de esta manera, la representación como *roi-soleil* prevalece tanto en la casa real de los Habsburgo como en la de los Borbones. El uso de motivos mitológicos y alegorías sugiere un manifiesto de conducta para el nuevo monarca, que, al mismo tiempo, establece un contrato de gobierno entre el rey y sus súbditos, pues estos últimos esperan que el rey sea un modelo y que gobierne de manera justa.

A pesar de las diferencias ideológicas con los Habsburgo, Carlos III continúa con “un Imperio donde nunca se ponía el sol” y, por tanto, para ejercer ese poder real, las juras reales se convierten en celebraciones claves para el reconocimiento de su autoridad y la obediencia hacia el sistema político. Las loas de Sonsonate permiten comprender la parafernalia que se desarrolla en torno a las juras reales y en las cuales el teatro breve se adaptará a las circunstancias de la celebración y reproducirá un discurso laudatorio.

Finalmente, por medio del reconocimiento de la autoridad de los reyes, la administración local encuentra una manera para también fundamentar el orden impuesto. En la próxima sección, se discutirá sobre este punto.



Ilustración 6. La Monarquía española [óleo sobre lienzo] de Francisco Bayeu y Subías (1794). Colección Real. Museo del Prado.

2.2.2 *Alabanza y exaltación a la autoridad local*

Aunque la intención de las loas es, por antonomasia, exaltar a los reyes, la materialización de su poder en el territorio americano recae en una administración civil de orden jerárquico: virreyes, presidentes, alcaldes, tesoreros y otros cargos forman parte del complejo aparato burocrático estatal. Las nuevas autoridades españolas validan su poder por medio de la reproducción de símbolos, imágenes y espectáculos que busca construir una identidad transatlántica, en donde todos los habitantes americanos fueran vasallos de un mismo rey⁶⁸. La apropiación del imaginario cultural y político por parte de las nuevas autoridades americanas fue exitosa, tanto así que, aunque los reyes españoles nunca visitaron sus territorios ultramarinos, su legitimidad se mantuvo casi en toda la época colonial.

En las loas de las “Plausibles fiestas reales” (1762) se realiza un reconocimiento de las figuras de autoridad de la alcaldía, principalmente, de su alcalde Bernardo de Veyra. Las menciones al alcalde, así como a otros funcionarios, aparecen en los versos finales en por lo menos seis de las once loas. Su presencia no es fortuita, sino que corresponde al interés mismo del alcalde por representarse como un gobernante leal y al servicio de la monarquía. Además, de Veyra es el encargado de la composición de la relación. Dicha condición de autor/idad lo coloca en una posición incómoda, pues no puede explayarse en exaltar sus propias virtudes. Generalmente, la relación de las fiestas se encargaba a un escritor-criado que, entre sus funciones, debía alabar a quien contrataba sus servicios (Sánchez Mora, 2018: 107). No obstante, en el caso de Veyra, el tópico de la falsa

⁶⁸ No se debe olvidar el papel de la Iglesia como institución, ya que fue vital para la transmisión de una concepción religiosa sobre la vida que prevalecerá muchos siglos después del imperio.

modestia provoca que el autor de la relación deba ingeniar otras maneras para referirse a sí mismo. De hecho, las loas serán un género propicio para lograr ese cometido.

Un caso similar al de Veyra se evidencia en la relación de Alonso de Arcos y Morenos, presidente de la audiencia de Guatemala y, a su vez, escritor de una relación sobre la bendición del santuario del Cristo de Esquipulas en 1759. Sánchez Mora (2018) explica que “al encontrarse el autor de la relación privado de la oportunidad de extenderse en la pintura de sus propias virtudes, algo vedado por los deberes de la falsa modestia, no quedó más opción que delegar dicho afán en los paratextos” (2018: 108). Pero, en el caso de Bernardo de Veyra, se aprovecha del artificio teatral y pone en la voz de los personajes de las loas cualidades y atributos hacia su persona, creando así su propia etopeya.

La **V Loa** presenta un único personaje, que manifiesta el reconocimiento de la autoridad de Carlos III por todos los habitantes de Sonsonate incluso por “los indios ajenos”. La Provincia, nombre del personaje, rinde pleitesía al nuevo monarca al que se le ha jurado una sagrada obediencia. La loa posee una estructura que se asemeja a la de una loa de corral, pues sirve de preámbulo para una comedia (verso 100/ verso 116). Justamente, en estos últimos versos, se menciona al alcalde de Veyra, quien ha desempeñado el buen gobierno de la provincia a nombre Carlos III:

Por fin, señor, proseguid,
 sabio, afable y justiciero
 que quien acierta en la tierra,
 no habrá de errar para el cielo
 y a ti noble don Bernardo
 de Veira, en quien el gobierno
 de todos se desempeña,
 si es que hay empeño en lo regio
 vivid y de tus servicios,
 colmado, lograd el premio
 de Carlos, que en proclamarle

publico ha sido tu anhelo
 que *No hay vida como la honra*,
 y esto a las tablas entrego,
 dándole a necios y doctos
 de lo dicho un manifiesto.
 (2021: 188).

El alcalde se presenta como un siervo leal y obediente de Carlos III, quien ha cumplido con una buena administración de su gobierno. La colocación de la alabanza hacia la autoridad local previo a la comedia apunta a relacionar la figura del alcalde con la de los personajes de don Carlos Osorio y don Fernando de *No hay vida como la honra*, comedia de Juan Pérez de Montalbán, cuyos temas principales son el honor y la justicia. En ese sentido, Bernardo de Veyra es alabado por prestar un servicio honroso que, como el personaje de la comedia, es recompensando por su señor. Asimismo, el personaje de la Provincia hace su segunda aparición dentro de la relación; anteriormente, en el prólogo de la relación había introducido la situación de la alcaldía, sus habitantes y la figura de su alcalde. En esa ocasión, el alcalde es comparado como “otro Josué⁶⁹, anduvo afanado en acaudillar las tropas, o como otro Hércules⁷⁰ inventor de las fiestas reales”. El símil se convierte en una figura literaria que equipara al alcalde de Sonsonate con héroes mitológicos y bíblicos.

La representación del alcalde como un siervo del poder real se puede observar también en la **IX Loa**, en donde se repite la participación de Veyra como guía para la preparación de los festejos. De hecho, se remarca que la celebración de las fiestas es un

⁶⁹ El personaje bíblico de Josué es famoso por ser el sucesor de Moisés y conquistar la mayor parte de la tierra prometida.

⁷⁰ A partir de la influencia de la escolástica, los personajes mitológicos son incorporados en el imaginario cristiano como modelos e ideales de comportamiento humano. De esta manera, Hércules es por antonomasia un ejemplo de héroe. Carlos V incorpora el símbolo de las columnas de Hércules en su escudo de armas y, posteriormente, el mote *Plus ultra*.

acto generoso tanto para el nuevo rey como para los habitantes de Sonsonate. El personaje de la Justicia subraya el protagonismo de la figura del alcalde en las fiestas, como virtud ordena y dispone quién merece ser castigado o premiado. En este caso, el alcalde es recompensado por su buen trabajo en las fiestas por medio de la alabanza de las virtudes. Al mismo tiempo, se propone un juego entre el personaje de la Justicia y la autoridad de Bernardo de Veyra como el representante de “la justicia” en la alcaldía.

JUSTICIA

Pues el señor Veyra hoy el autor,
de tanta excelsa magnífica función,
solemniza lo real, la aclamación,
no al tanto de su celo y de su amor,
pues siendo de justicia, hoy el mayor
mucho más quisiera si pudiera,
el que en su desempeño el acreedor,
de aplauso reverente y cortesano,
que aunque faltó aquel moreno arco,
que por Iris tomó divina mano,
siempre ha seguido el norte, siempre el blanco,
de obsequiar generoso al soberano.
(2021: 216).

En la **X Loa**, de manera similar, el personaje del Conocimiento resalta el carácter central del alcalde en la celebración de las fiestas: “el señor alcalde mayor / y de estas fiestas el eje” (226). Esta insistencia en la mención de la figura del alcalde parece responder a una necesidad de reconocimiento de su autoridad por parte de los habitantes de Sonsonate; para el historiador Pedro Escalante esto puede explicarse porque en 1759 el alcalde enfrentó “un amotinamiento contra su autoridad en el barrio del Pilar” (1992: 238). No obstante, la imagen construida dentro de las loas es la de un gobernante leal, justo y al servicio de la monarquía. Totalmente contrario a lo acontecido.

Veyra no solo aprovecha para mejorar su imagen como gobernante de la alcaldía, ya que dentro de los textos literarios también se reconocen otros funcionarios, los cuales son mencionados por parte de los personajes teatrales como un signo de agradecimiento y apoyo (probablemente de tipo financiero) ante el extenso programa festivo.

En la **I Loa**, se indican los nombres de las figuras más ilustres de la provincia: el señor Cienfuegos, el señor VeLardé, el señor Urrelo, el señor Díaz, el señor Villarasa y el señor Romana. Cada uno de ellos es alabado por los personajes del Sol y la Luz. Resulta muy significativo que sea en la primera loa en donde se haga referencia a las distintas autoridades locales, lo cual puede ser entendido como un gesto de alabanza y de agradecimiento por el posible patrocinio de las fiestas. No en vano dentro del mismo programa celebrativo se insiste en señalar los encargados de la organización.

También en la **IV Loa**, en las dos últimas intervenciones de los personajes teatrales, Marte y Minerva se refieren a los mismos funcionarios de la **I Loa**. Ambos dioses dedican un soneto a los distinguidos ciudadanos con el fin de exaltar sus virtudes a partir de la figura retórica de la aliteración, con lo cual se efectúa un juego de palabras con los apellidos de los funcionarios:

Hoy celebra esta villa con fineza
 que en su concreto real se representa
 la libertad de príncipe consienta
 aumentar en lo libre la grandeza
 teniendo por asiento en la firmeza
 que al dosel majestuoso le frecuenta
 haciendo justicia más violenta
 en la ley municipal que alló procesa
 y la llama que en el señor VeLardé arde fogosa
 don Domingo de Urrelo que la llama
 y que tu señor que si perdías días, mariposa
 pues tienes en González tales que la exclama

y en el de Villarasa, asa que honrosa
si el de romana, mana, y la derrama.
(2021:143).

En la **II Loa** hay un diálogo entre un capitán que arriba al Puerto de Acajutla después de sufrir un naufragio y un ministro que le informa el lugar donde se encuentra, en el cual se celebran fiestas en honor a Carlos III. Después de rendir su agradecimiento a Dios por haberlo librado de tantos males, el Capitán alaba la figura del rey y, por último, a Bernardo de Veyra y a su tesorero:

CAPITÁN

Como a ti también, señor,
don Bernardo, propio dueño,
de este regio desempeño,
te basta ser el mayor:
y a ti ilustre tesorero
que obras como caballero
en tu oficio tan legal;
vive por buen oficial,
en la gracia del tercero
(2021: 123).

Después de la figura del alcalde, la del tesorero es la segunda más alabada dentro de las loas: esto podría responder a un gesto de gratitud por el apoyo económico de la hacienda pública que fue girado para la organización de las fiestas. Aunque no se poseen los registros y los libros de cuentas sobre los fondos de la alcaldía, es posible sugerir que la repetición del tesorero en los textos dramáticos, después de la figura del alcalde, refleja su autoridad y complicidad en la organización de las fiestas reales.

Bernardo de Veyra construye su propia etopeya como siervo fiel y leal de la monarquía a partir de las voces de los personajes teatrales, dado que no puede referirse a sí mismo como consecuencia de figurar como el autor de la relación. En las loas, se

caracteriza por ser un gobernador que cuenta con el apoyo de los principales ciudadanos y funcionarios de la alcaldía. De esta manera, la imagen de su gobierno presenta un retrato armónico de paz y orden entre todos los habitantes de Sonsonate, pues se reconoce y respeta la autoridad local.

2.2.3 Reinterpretación de una loa palaciega. El caso de Loa de la comedia “Cómo se curan los celos y Orlando furioso” de Bances Candamo

La **III Loa** del presente corpus merece un análisis en detalle, ya que sirve como ejemplo de un caso de reinterpretación de una loa palaciega, pues demuestra la existencia de una architextualidad sobre los códigos festivos y teatrales que se cultivaba en América. En otras palabras, en el territorio centroamericano, se conocían autores españoles y sus textos dramáticos que eran recuperados a partir de la celebración de fiestas. Asimismo, se representan elementos para proponer una circulación de saberes sobre la composición de textos dramáticos y espectáculos teatrales que ocurría dentro de la región. Por ejemplo, con respecto al Virreinato de Nueva España, en el siglo XVII existían listas e inventarios de las comedias que eran posible consultarse para la preparación de los espectáculos (Peña Muñoz, 2005: 2).

El hipotexto de la **III Loa** corresponde a una loa palaciega compuesta por Francisco Bances Candamo, autor de comedias del Siglo de Oro, quien fungió en el cargo como dramaturgo oficial de la casa real en el reinado de Carlos II. La loa se presentó previo a la comedia *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, el 22 de diciembre de 1692 en el Coliseo del Buen Retiro bajo las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope (Arellano, 1994: 253). La loa alaba el nombre del monarca Carlos II a partir de la

rendición de distintos imperios antiguos, con el propósito de demostrar el origen divino y milenario de la monarquía. Al respecto de la pieza Arellano comenta:

La función principal de la loa es integrar el espectáculo posterior en un conjunto de fiesta áulica dedicada al rey en un momento celebrativo específico: en este sentido, la loa se configura como una apertura o rendimiento de veneración al regio espectador, insistiendo en la circunstancia concreta, que en este caso es el santo del rey, cuyo nombre se glorifica en exaltación mitificada de la grandeza del monarca (1994: 254)

Dicho texto se escribe para la celebración del onomástico del rey. La estructura de la pieza es sencilla “en gradación ascendente de reconocimiento y mitificación” (Arellano 1994: 255). Para Arellano (1994), la pieza de Bances propone una defensa de la monarquía en el contexto de Sucesión.

Francisco Bances Candamo ha sido catalogado como un “escritor límite”, ya que escribió a finales del siglo XVII, en el ocaso del barroco, con lo cual gozó de una posición favorable para que sus obras fueran conocidas en el primer tercio del siglo XVIII. Según una revisión bibliográfica, no existen, por el momento, estudios sobre la recepción de su obra en el teatro americano⁷¹. En ese sentido, no deja de sorprender que siete décadas después, una de sus loas aparezca en un espacio limitado y periférico como la alcaldía de Sonsonate.

En los próximos párrafos, se compara la loa de Bances de Candamo con la loa presente en las “Plausibles Fiestas reales” (1762) para determinar elementos en común y posibles cambios que brinden claves para analizar el proceso de reinterpretación de la loa

⁷¹ Para más información se recomienda visitar la página: <https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/bances-candamo>

de Bances en el contexto festivo de la alcaldía. Para esto se han colocado ambos textos en columnas (Tabla 5), y se subraya en amarillo para la loa de Bances y en turquesa para la III Loa. También se marcan en gris los cambios relacionados con el orden de las frases y palabras.

Tabla 5
Comparación entre la loa de Bances y la III Loa

Loa de Bances	III Loa
<p>MÚSICA Con el nombre de Carlos, hoy resucitan, los aplausos, los triunfos, las alegrías. Con que solemnizaron, siempre festivas, los nombres de sus reyes, las monarquías.</p>	<p>MÚSICA Con el nombre de Carlos, hoy resucitan, los aplausos, los triunfos, las alegrías. Con que solemnizaron, siempre festivas, los nombres de sus reyes, las monarquías.</p>
<p>ESPAÑA Yo, la excelsa España, que en mi monarquía, término tiene la noche y el día, naciendo y muriendo el sol que la baña hoy vuelvo veloz por la antigüedad porque le quite mi velocidad, el vuelo a la pluma y al bronce la voz; hoy mi imperio sabio festeja rendido, el nombre que forma con dulce sonido, el eco en el alma y la voz en el labio, el nombre excelente, de CARLOS glorioso, Atlante que tiene afuer de coloso, un pie en el ocaso y un pie en el oriente; ya inquiero las leyes, ritos y alegrías, conque del mundo las más monarquías, el nombre celebran feliz de sus reyes,</p>	<p>ESPAÑA Yo, la excelsa España, que en mi monarquía, término tiene la noche y el día, pues, nace y muere, el sol que la baña hoy vuelvo veloz por la antigüedad porque le quite mi velocidad, el vuelo a la pluma, y al bronce la voz. Hoy mi imperio sabio festeja rendido, el nombre, que forma con dulce sonido, el eco en el alma, y la voz en el labio, el nombre excelente, de CARLOS glorioso, atlante que tiene, afuer de gozoso, un pie en el ocaso y un pie en el oriente.</p>

Loa de Bances	III Loa
<p>y así la memoria, hoy ha pretendido, al aire esparciendo las nubes de olvido, los vuelos antiguos correr a la historia; que hoy España aplaude, el nombre mayor de los nombres reales.</p>	<p>Ya inquiero las leyes, ritos y alegrías, conque del mundo, las más monarquías, el nombre celebran, feliz de sus reyes, y así la memoria, hoy ha pretendido, al aire esparciendo, las nubes de olvido, los vuelos antiguos, correr a la historia; que hoy España aplaude, el nombre mayor, de los nombres reales, con aclamaciones, que sean inmortales.</p>
<i>Se repite de nuevo la estrofa inicial.</i>	
<p>GENIO ¡Porque ritos diversos todos repitan, que el real genio del nombre, eterno viva!</p>	<p>GENIO ¡Porque ritos diversos todos repitan, que el real genio del nombre, eterno viva!</p>
<p>MÚSICA ¡El real genio del nombre, eterno viva!</p>	<p>MÚSICA ¡El real genio del nombre, eterno viva!</p>
<p>GENIO Yo soy el Genio del nombre, que todas las monarquías consagraron a sus reyes en auspicio de sus dichas. Yo soy el primero agüero del reinar, pues acredita en mí el reino las primeras, esperanzas concebidas. No hubo remota nación, que a mis ídolos no rindan, las lágrimas de los troncos que en vapores se liquidan. porque en ritos diversos todos repitan</p>	<p>GENIO Yo soy el genio del nombre, que todas las monarquías consagraron a sus reyes en auspicio de sus dichas. Yo soy el primero agüero del reinar, pues acredita en mí el reino las primeras, esperanzas concebidas. No hubo remota nación, que a mis ídolos no rindan, las lágrimas de los troncos que en vapores se liquidan. ¡Porque en ritos diversos todos repitan</p>

Loa de Bances	III Loa
que el real genio del nombre, eterno viva.	que el real genio del nombre, eterno viva!
MÚSICA ¡El real genio del nombre eterno viva!	MÚSICA ¡El real genio del nombre eterno viva!
<p>BABILONIA Viva, y yo que Babilonia, soy, metrópoli arrogante, del primer imperio sea, quien tanta duda desate; observando, pues, mis gentes que de los nombres reales, los unos fueron adversos y los otros favorables, creyendo que había en los nombres cierto genio que inclinase al bien o al mal a los reyes hasta llegar a adorarse, por dios el genio del nombre a quien en humos fragantes las aras obscurecieron, y escondieron los altares; pintábanle sobre un globo, como que su vaga imagen en circulada diadema todo el orbe dominase. Por el primero Nabuco, cuyo imperio formidable, no halló en el viento vacío capaz de sus estandartes: llamaron después Nabucos a sus príncipes, y antes que tan con felice auspicio el nombre le señalasen: al genio real deste nombre sacrificaban leales porque hiciese el rey dichoso quemando en víctimas tales, cedro, que en lo incorruptible pronostica eternidades. Estas son las ceremonias</p>	<p>BABILONIA Viva y yo que Babilonia, soy metrópoli arrogante, del primer imperio sea, quien tanta duda desate; observando pues mis gentes que los nombres reales, los unos fueron adversos; y los otros favorables. Creyendo que había en los nombres cierto genio que inclinase al bien o al mal, de los reyes hasta llegar a adorarse, por Dios el genio del nombre a quien en humos fragantes las aras obscurecieron, y escondieron los altares; pintabanle sobre un globo, como que su vaga imagen en circulada diadema todo el orbe dominante. Por el primero Nabuco, cuyo imperio formidable, no halló en su imperio vacío capaz de sus estandartes: llamaron después Nabucos a sus príncipes y antes, que tan felices auspicios el nombre le señalasen: al genio real del nombre sacrificaban leales porque hiciese el rey dichoso que mando en víctimas tales, cedro que en lo incorruptible pronostica eternidades: estas son las ceremonias</p>

Loa de Bances	III Loa
<p>de las naciones más grandes del orbe, a quien persuadieron sus doctas profanidades, que el buen auspicio del nombre, que fue una vez favorable, cierta oculta simpatía tiene a las felicidades. Asentado, pues, que tienen en heroicas majestades, los nombres similitud, por la cual son agradables a sus reinos, que de aquellos a quien imitando nacen pretenden que sus monarcas o ya impriman o ya graben, por el nombre en el oído, la vaga vocal imagen, y asentado que los nombres de algunos monarcas traen un cierto oculto misterio, cuyo atractivo carácter, si la experiencia lo observa, la providencia lo sabe, al genio real del nombre mis humos votivos arden.</p>	<p>de las naciones más grandes del Orbe, a quien persuadieron en sus doctas profanidades, que el buen auspicio del nombre, que fue una vez favorable, cierta oculta simpatía tiene a las felicidades. Asentando pues, que tienen en heroicas majestades, los nombres similitud, por la cual son agradables a sus reinos que de aquellos a quien imitando nacen pretenden que sus monarcas o ya se impriman o graven, por el nombre en el oído, la vaga vocal imagen; y asentado que los nombres de algunos monarcas traen un cierto oculto misterio, cuyo atractivo carácter, si la experiencia lo observa, la providencia lo sabe, de Carlos Rey y Señor, el Tercero de Borbón al genio real de su nombre mis humos votivos arden.</p>
<p>PERSIA Yo soy Persia, que mis reyes quise que se señalasen con el renombre de Asueros, y Artajerjes venerables, por dos reyes deste nombre haciendo que consagrasen al genio real del nombre leños de aromas fragantes.</p>	<p>PERSIA Yo soy Persia, que mis reyes quise que se señalasen con el renombre de Asueros, y Artajerjes venerables, por dos reyes de este nombre haciendo que consagrasen al genio real del nombre leños de aromas fragantes.</p>
<p>EGIPTO Y yo Egipto, que en los míos observé, que se nombrasen, faraones, y después que altiva llegó a exaltarse mi segunda monarquía</p>	<p>EGIPTO Y yo Egipto, que en los míos observé, que se nombrasen, Faraones y después, que altiva, llegó a exaltarse mi segunda monarquía</p>

Loa de Bances	III Loa
<p>Ptolomeos, a quien hacen, fuego de leños de rosas, que en lo caduco y lo frágil, jeroglífico florido, les acuerda el ser mortales.</p>	<p>Tolomeos, a quien hacen, fuego de leños de rosa, que en lo caduco y frágil, jeroglífico florido, les acuerda el ser mortales.</p>
<p>ROMA Yo soy Roma, en cuyo cetro el mundo no tuvo parte, que si llegó a mi noticia, a mi imperio no llegase. Por la memoria de César; cuyos hechos memorables de láminas, ni memorias no podrá jamás borrarse llamé Césares a todos mis monarcas, a que añaden por Octaviano lo augusto, y el día que celebrase mi imperio del dueño el nombre, entre los juegos más grandes de los dos anfiteatros, scénicos y circulares, quemaba en mis sacrificios en los agujeros iguales laurel y lignaloé troncos que significasen los términos del imperio por árboles que se planten, el uno donde el sol muere, y el otro donde el sol nace.</p>	<p>ROMA Yo soy Roma, en cuyo cetro el mundo no tuvo parte, que si llego a mi noticia, a mi imperio no llegase, por la memoria de Cesar; cuyos hechos memorables de láminas, ni memorias no podrá jamás borrarse llame Cesares a todos mis monarcas, a que añaden por Octaviano lo Augusto, y el día que celebrase mi imperio del dueño el nombre, entre los juegos más grandes de los dos anfiteatros, fenicos y circulares, quemaba en mis sacrificios en los agujeros iguales laurel y lignaloé troncos que significase los términos del Imperio por árboles que se planten, el uno donde el sol muere, y el otro donde el sol nace.</p>
<p>CONSTANTINOPLA Yo la gran Constantinopla soy, que de su imperio parte por el magno Constantino, ordené que se llamasen Constanticios y Constantinos, mis césares orientales, quemando a su nombre troncos de olmo, símbolo el más grave, de un monarca, que a la hiedra que la rindió vasallaje la va exaltando a la cumbre, siempre verde y siempre amante.</p>	<p>CONSTANTINOPLA Yo la gran Constantinopla soy que de su imperio parte por el Magno Constantino, ordené que se llamasen Constanticios y Constantinos, mis Cesares orientales, quemando a su nombre troncos de olmos, símbolo el más grave, de un monarca, que a la yedra que la rindió vasallaje la va exaltando a la cumbre, siempre verde y siempre amante.</p>

Loa de Bancos	III Loa
<p>SIRIA Yo soy Siria, que en mis reyes, hice que se venerase de Antíoco la memoria, consagrando a sus altares, fuego de la siempre viva, símbolo que más aplaude, la eternidad de un imperio, en lo verde y lo durable.</p>	<p>SIRIA Yo soy Siria, que en mis reyes, hice que se venerase de Antíoco la memoria, consagrando a sus altares, fuego de la siempre viva, símbolo que más aplaude, la eternidad de un imperio, en lo verde y lo durable.</p>
<p>MÚSICA (y todos). Y así al nombre de Carlos hoy resucitan, los aplausos, los triunfos, las alegrías, conque solemnizaron siempre festivas, los nombres de sus reyes las monarquías.</p>	<p>MÚSICA (y todos). Y así al nombre de Carlos hoy resucitan, los aplausos, los triunfos, las alegrías, conque solemnizaron siempre festivas, los nombres de sus reyes las monarquías.</p>
<p>BABILONIA Tened, que en nuestras seis piras, las seis letras iniciales, va formando el fuego mismo, de los maderos arden en su llama, pues el mío que es cedro, llega a mostrarme entre su incendio la C.</p>	<p>BABILONIA Tened, que en nuestras seis piras, las seis letras iniciales, van formando el fuego mismo, que de los maderos arden en su llama, pues el mío que es cedro, llega a mostrarme entre sus incendios la C.</p>
<p>PERSIA A que luego el mío añade por el aroma la A.</p>	<p>PERSIA A que luego el mío añade por el aroma la A.</p>
<p>EGIPTO Y el mío, más adelante, la R de la rosa.</p>	<p>EGIPTO Y el mío más adelante de la rosa la R.</p>
<p>ROMA El mío la L, donde se hallen laurel y lignaloé.</p>	<p>ROMA El mío la L: donde se hallan laurales y lignáloe.</p>
<p>CONSTANTINOPLA Porque en el mío se estampe</p>	<p>CONSTANTINOPLA Porque en el mío se estampe</p>

Loa de Bances	III Loa
la O del olmo.	del olmo la O
SIRIA Y en el mío para glorioso remate la S de la siempre viva.	SIRIA Y en el mío para glorioso remate de la siempre viva la S.
TODOS Con que llegando a juntarse todas, dicen CARLOS	TODOS Con que llegando a juntarse todas dicen CARLOS
ESPAÑA Carlos dicen, en pruebas más grave, de que las supersticiosas ceremonias que se hacen al nombre de vuestros reyes, deben mejor emplearse, al grande nombre de Carlos Tercero que en duros bronces viva en eternas edades.	ESPAÑA Carlos dicen, en pruebas más graves de que las supersticiosas ceremonias que se hacen al nombre de vuestros reyes, deben mejor emplearse, al grande nombre de Carlos Tercero que en duros bronces viva en eternas edades.
GENIO ¡Porque en ritos diversos, todos repitan el gran nombre de Carlos eterno viva!	CONSTANTINOPLA ¡Porque en ritos diversos, todos repitan el gran nombre de Carlos eterno viva!
A partir de aquí, el final de los textos dramáticos difiere debido al contexto de la celebración festiva.	
MÚSICA y todos. El gran nombre de Carlos eterno viva.	ESPAÑA Y pues en este real nombre una letra no hay infausta, con mucha razón es justo que eternamente aplauda y que esperemos tener en fecundidades largas, muchos Carlos en Castilla, debiendo tener España el nombre de Carlos siempre vinculado a sus monarcas.
NOTICIA Aguardad, que en esas letras de su mismo nombre os falta otra observación mayor,	GENIO Y a este asunto una comedia de Veracruz la acompaña en júbilos de su rey,

Loa de Bances	III Loa
quizá poco reparada de los curiosos.	a su aclamación consagra.
ROMA ¿Quién eres tú que de advertirla tratas?	BABILONIA (<i>y todos.</i>) Y en fin nosotros también depuestas nuestras profanas ceremonias, a este nombre que se exalta sobre el globo, sobre las nuestras se exalte.
NOTICIA La noticia soy, que docta apura las circunstancias se un nombre que por glorioso vinculado quede a España. Reparad en esas letras los nombres de los monarcas más gloriosos en los timbres, más felices en las armas, que castellanos y godos y aun austriacos se hallan en las memorias eternas de Castilla y Alemania. La C acuerda los Conrados, Césares de grande fama de los Duques de Suevia, de cuyo dominio y casa es señor Carlos Segundo, y luego también señala al glorioso Carlos Quinto y a Carlos Magno de Francia de quien su casa descende. En la A también se halla Alarico, Amalarico, Godos de tantas hazañas, los Alfonsos de Castilla y los Albertos de Austria. La R dice Recaredos, cuya fe, cuya constancia defendió la religión, y Recisunto, monarca que religioso cortó el velo a Santa Leocadia los castellanos Ramiros	ESPAÑA & MÚSICA Pues digan las consonancias, Carlos de vuestro nombre. (<i>Repite la Música.</i>) Que el obre aclama. eco son las historias. Y vos la fama. Y María Divina. A España alegre. Le duplique este nombre en descendientes debese a vuestra madre tantos blasones que a elección de su gusto fue vuestro nombre.

Loa de Bances	III Loa
<p>y aquel que en una batalla merezció al Hijo del Trueno por rayo de sus escuadras, con alemanes Rodulfos, de la fe gloriosas basas. la L dice Ludovicos de la gloriosa prosapia de Faramundo y Lotarios dignos de eterna alabanza, y sobre todo Leopoldos, a quien el valor exalta a quebrantar las dos puntas de las lunas otomonas. la O Ordoños, que a León el trono glorioso pasan, y Otones que el vuelo extiende de las águilas romanas. la S dice Suintilas, del tronco godo real rama, con los Sanchos generosos de Castilla y de Navarra y Segismundo alemán. Ved si en toda la distancia de estos reyes hubo alguno que en acciones señaladas no diese a la Historia plumas de los vuelos de su fama. Todos faustos a sus reinos fueron en edades varias; pues, si no solo este nombre de Carlos hoy nos señala lo felice de su anuncio, si no es que circunstancia de que sus letras incluyan los nombres que más agradan a su reino, y los que más le ponen en esperanza de ser monarca glorioso, pues en él solo se hallan las glorias de los mejores y más gloriosos en armas, reyes de su sangre, godos, alemanes y del Austria, sin haber en todo el nombre</p>	

Loa de Bancos	III Loa
<p>una letra que sea infausta, con cuánta razón es justo que su real nombre se aplauda, y que esperemos tener en fecundidades largas muchos Carlos en Castilla, debiendo tener España el nombre de Carlos siempre vinculado a sus monarcas.</p>	
<p>ESPAÑA A este asunto la zarzuela y la novela celebrada de Orlando furioso y cómo se curan los celos, halla mi veneración, por propia del sitio y las circunstancias presentes.</p>	<p>MÚSICA & CONSTANTINOPLA. Astros bellos, con cuyas (<i>Repite la Música.</i>) Lucientes estrellas. Tiene ociosas el cielo: Todas influencias.</p>
<p>BABILONIA y todos. Todos nosotros, depuestas nuestras profanas ceremonias, a ese nombre que sobre el globo se exalta rendiremos nuestro culto.</p>	<p>GENIO Bebiendo en vuestro oído con dulces voces y en los pachos de rodos resuene el nombre.</p>
<p>ESPAÑA Pues digan las consonancias: Carlos, de vuestro nombre que el orbe alaba, eco son las Historias y voz la Fama.</p>	<p>SIRIA Porque en ritos diversos, todos repitan, el real nombre de Carlos eterno viva.</p>
<p>ROMA Y Mariana divina a España alegre, le duplique este nombre en descendientes.</p>	<p>TODOS ¡El nombre de Carlos eterno viva!</p>
<p>EGIPTO Débense a vuestra madre tantos blasones, que elección de su gusto fue vuestro nombre.</p>	<p>ESPAÑA ¡Viva siempre eternizado nuestro monarca invicto coronado don Carlos Tercero de Borbón descendiente verdad de aquesta ilustre casa, que en excelencia nunca tiene raza!</p>

Loa de Bances	III Loa
<p>CONSTANTINOPLA Astros bellos, con cuyas dulces estrellas tiene ociosas el cielo sus influencias.</p>	<p>MÚSICA ¡Hoy que logramos que don Carlos de Borbón sea nuestro monarca; darte aclamación en tu real jura, feliz el contento de nuestra lealtad, muestra el rendimiento a voces los vivas!</p>
<p>EGIPTO Bebiendo vuestro oído las dulces voces, en los pechos de todos resuene el nombre.</p>	<p>TODOS ¡Viva, viva, viva don Carlos Tercero!</p>
<p>GENIO Porque en ritos diversos: todos repitan: el real nombre de Carlos eterno viva.</p>	
<p>Todos y Músicos El real nombre de Carlos eterno viva.</p>	

2.2.3.1 Sobre aspectos formales y textuales

La loa de Bances posee una cantidad de 358 versos en tanto que la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762) solo alcanza los 300 versos. En el *dramatis personae*, se presentan casi los mismos personajes: Babilonia, Egipto, Persia, Siria, Constantinopla, Roma, España, la Música y el Genio. Sin embargo, en la loa de Bances, hay un personaje de más, la Noticia, la cual marca una diferencia significativa con respecto a la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762), pues su intervención permite comprender el sentido mítico y divino que se busca transmitir por medio de la exaltación del nombre de Carlos II.

Antes de la intervención de la Noticia, se notan algunas variaciones con respecto a la composición de los textos que va tanto en el orden de los versos como en el tipo de rima y versificación. En la primera intervención del personaje de España se encuentran endecasílabos y heptasílabos, caso contrario en la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762), que presenta más heptasílabos. Este cambio podría corresponder a un interés de ahorrar espacio en la página, sin embargo, al usarse heptasílabos hay un efecto de ligereza. Sin embargo, en la loa de Bances, prevalecen las silvas.

La loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762) supone la existencia de una copia X de la loa de Bances, la cual fue conocida por el escritor previamente y que sirvió como la base de la nueva composición. En ese sentido, se presentan una serie de *lapsus calami*, cuyo origen podría ser una causa de una transcripción rápida. Por ejemplo, en el verso “hoy vuelo veloz” se modifica en la loa de las “Plausibles fiestas reales” como “hoy vuelvo veloz”. Lo mismo sucede en el verso “atlante que tiene afuer de coloso” que se cambia a “atlante que tiene afuer de goloso” y en vez de “no halló en el viento vacío” a “no halló en su imperio vacío”. Asimismo, se observan algunas omisiones en la loa de las “Plausibles fiestas reales”, como por ejemplo: “que **de**⁷² los nombres reales”, “que en lo caduco y **lo** frágil”. También se realizan algunas adicciones en las “Plausibles fiestas reales” como “que tan felices⁷³ auspicios”, “entre sus incendios la C” y “en pruebas más graves”.

Con respecto a los tiempos verbales, algunos versos son modificados en relación con la loa de Bances, a saber: “significasen” / “significase”; “va formando el fuego mismo” / “van formando el fuego mismo” y, por último, “donde se hallen” a “donde se

⁷² Las partículas marcadas en negrita no se presentan en la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762).

⁷³ Las letras señaladas fueron agregadas en la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762).

hallan”. Particularmente, se señala la sustitución del pronombre definido “deste” que se sustituye por “de este” en más de dos oportunidades. Finalmente, se evidencia posibles fenómenos lingüísticos del español de América. Por un lado, aparentemente se presenta una alternancia entre b/v en las palabras como “graban” / “graven” y un posible caso de semiconsonantismo de diptongo en la palabra “hiedra” en el texto de Bances que se reemplaza por “yedra”.

Del verso 1 al 237 ambas loas comparten una misma estructura, sin embargo, la última intervención del personaje del Genio es sustituida por la de Constantinopla en la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762). En la loa de Bances, después del altar que los imperios rinden a Carlos II, el personaje de la Noticia recorre las raíces milenarias de la dinastía de los Habsburgos como una demostración del linaje milenario de la familia en el lugar. Esta situación es distinta en la loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762) donde los antiguos imperios tienen una nueva participación que reitera la grandeza del monarca, Carlos III.

2.2.3.2 *Sobre la interpretación*

El uso de la loa de Bances Candamo no es fortuito dentro del marco celebrativo de las fiestas reales de Sonsonate. A pesar de las diferencias históricas e ideológicas entre Carlos II y Carlos III, la figura del glorioso antecesor, Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico⁷⁴, es un vínculo omnipresente que conecta a ambos monarcas; pues su consolidación de la unidad política del reino y su expansión del

⁷⁴ Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico unificó bajo su mandato los reinos y territorios hispánicos heredados por su madre Juana I de Castilla. Posteriormente, fue electo como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Se convirtió en un defensor de la fe cristiana y tuvo un papel fundamental en el proceso de la Conquista de América.

dominio imperial marcaron la ruta para los siguientes reyes de la familia de los Habsburgo. El nombre de Carlos es paradigmático en la consagración del rey como una figura de autoridad para los futuros sucesores.

La loa de las “Plausibles fiestas reales” (1762) muestra el caso de la apropiación de una loa palaciega en el contexto de unas fiestas reales en honor a Carlos III. En definitiva, se encuentra una distancia histórica entre ambos monarcas que es omitida en aras de privilegiar la representación de un imperio inmutable en el tiempo, que busca situar en una posición de hegemonía a España en contraposición con otras potencias:

ESPAÑA

Y pues en este real nombre
 una letra no hay infausta,
 con mucha razón es justo
 que eternamente aplauda
 y que esperemos tener
 en fecundidades largas,
 muchos Carlos en Castilla,
 debiendo tener España
 el nombre de Carlos siempre
 vinculado a sus monarcas.

(2021: 134)

Como se observa en el fragmento anterior, la pieza dramática propone un juego con la temporalidad histórica que se ve superada por el pacto ficcional. De esta manera, la continuidad del nombre Carlos se asocia con la existencia misma del imperio español y su prevalencia en el tiempo, pues, aunque haya un cambio de dinastía, prevalece el poderío español.

Sin embargo, con la llegada de una nueva dinastía, el imperio español experimenta distintos enfrentamientos con las potencias europeas que buscan aprovecharse de las debilidades de un sistema administrativo deficiente y atrasado en América. También a

nivel interno los Borbones enfrentan cuestionamientos sobre su autoridad debido a los cambios en el sistema de tributos o comercio. Dichos cuestionamientos sobre el sistema de organización monárquico implican una necesidad de legitimar su posición tanto en el extranjero como a lo interior de sus posesiones ultramarinas por medio de un programa celebrativo. Por tanto, la loa se enmarca en una necesidad de reafirmación hacia la figura del rey (y de su nombre) como una metonimia del sistema monárquico.

En la loa se muestra la rendición y alabanza de los antiguos imperios ante la monarquía española, por medio de un altar en que cada personaje rinde como tributo una madera preciosa para colocarla en una pira. Seguidamente, cada imperio presenta el nombre del rey más famoso e importante que gobernó sus dominios. Arellano (1994) explica que en la loa de Bances se explota la relación entre el nombre y el ser, la cual alude a las teorías onomásticas del Renacimiento. En ese sentido, cada imperio representa un ideal de monarca a partir de un nombre representativo (por ejemplo, en caso de Babilonia, el rey Nabuco o Roma, con el César). Por tanto, en el nombre de Carlos “se incluyen y contienen las grandezas de todos los monarcas e imperios pasados” (1994: 254). Las seis piras forman el nombre de Carlos, el cual es honrado por las ofrendas de los imperios. Este humo es una consagración de la divinidad de Carlos como monarca y del reconocimiento del poder español a través del tiempo.

De esta manera, se construye una imagen mitificada del rey español a partir del nombre Carlos. Al omitirse la participación del personaje de la Noticia, la III Loa mantiene una retórica encomiástica hacia la figura del nuevo rey; no obstante, se produce una ruptura con la dinastía de los Habsburgo, ya que el personaje de la Noticia proclamaba las virtudes de los antiguos antecesores de Carlos II. En ese sentido, la III Loa busca

distanciarse en la representación del nuevo monarca, a pesar de la contradicción de utilizar los mismos códigos festivos de los Habsburgo.

El cambio en la estructura final del texto evidencia la permeabilidad del género breve para situarse en el contexto festivo americano. Esto se observa en los versos que son agregados durante la loa para mostrar la participación de la alcaldía de Sonsonate como organizador de los actos de proclamación y jura real:

la providencia lo sabe,
de Carlos Rey y Señor,
el Tercero de Borbón
al genio real de su nombre
mis humos votivos arden.
(2021: 130)

La figura de Carlos III es reafirmada en la loa por medio de la rendición de los imperios y, a su vez, una apropiación textual de la loa para las necesidades de las fiestas de Sonsonate. Los personajes proclaman la grandeza y poderío del rey en todo el orbe no con la intención de la loa de Bances de mitificar su figura, sino con la de situar, en medio de tiempos tan convulsos y de cambios tan apremiantes, una nueva proyección (y renovación) de la figura del rey español.

2.3 Teatro y política: los carros triunfales

Uno de los últimos espectáculos que se documentan en las fiestas reales de Sonsonate es la celebración de carros triunfales a cargo de los cuatro barrios principales de la alcaldía⁷⁵. Su aparición no es casual en el marco de las actividades festivas, sino que se comprende como parte del desarrollo de una diversión que gozó de vigencia durante la

⁷⁵ En el prólogo de la relación se mencionan la existencia de tres barrios principales: el del Pilar, el de Veracruz y el del Ángel. En este último tuvo mayoritariamente familias de españoles. Dado lo anterior se podría suponer que el tercer y el cuarto carro fueron elaborados por el barrio el Pilar y el del Ángel.

segunda mitad del siglo XVIII (Sánchez Mora 2019: 271-272). En el corpus centroamericano de relaciones, previo a las “Plausibles fiestas reales” (1762), Alexander Sánchez Mora (2019) rastrea la presencia de carros triunfales en la relación de fiestas de Francisco López Portillo y Camberos⁷⁶ (1747) en honor a Fernando VI y en la de Manuel Batres (1761) en celebración de Carlos III. Posteriormente, los carros triunfales se registraron en la relación de Pedro Ximena⁷⁷ (1793) sobre los festejos en honor a Carlos IV en la ciudad de Granada y, por último, en la relación de fiestas de Antonio Juarros (1810) en honor a Fernando VII. Ante el afianzamiento de los carros triunfales, Sánchez Mora (2019) supone una “minimización de la importancia —al menos en el texto de las relaciones— del teatro, especialmente del aurisecular” (2019: 275). La aparente “minimización del teatro” en los fastos de las relaciones registradas no redujo la incorporación de prácticas y espectáculos que se inclinaban hacia la teatralización de la realidad. La fiesta barroca brindó un espacio para romper con la cotidianidad a través de un despliegue de actividades que causaran la ilusión de una realidad *mejor*. En este conjunto de espectáculos, los carros triunfales se convirtieron en una diversión gustada por el público centroamericano.

Los carros triunfales son una expresión del arte humanista que entronca su tradición en la cultura clásica. En Roma era común la celebración de las victorias del emperador o de grandes generales con un recorrido en un carro triunfal por toda la ciudad.

⁷⁶ El nombre completo del texto es *Relación histórica de las reales fiestas que la muy noble, y muy leal ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, celebró desde el día 8 de abril de 1747 años en la proclamación de nuestro católico monarca, el Sr. D. Fernando VI, rey de España y de las Indias (que Dios guarde)*.

⁷⁷ El nombre completo del texto es *Reales exequias por el Sr. D. Carlos III, rey de las Españas, y Américas. Y real proclamación de su augusto hijo el señor D. Carlos IV, por la muy noble, y muy leal ciudad de Granada, provincia de Nicaragua, reino de Guatemala*, Guatemala, Imprenta de Ignacio Beteta, 1793, p. 138.

Con la expansión del imperio español bajo la figura de Carlos V, se elabora un protocolo celebrativo en torno a la llegada del monarca a distintas ciudades, particularmente, se construye toda una arquitectura efímera a partir del arco celebrativo⁷⁸ (Mínguez, 2013).

Dentro de esa lógica, los carros triunfales poseen un lugar de importancia en las celebraciones, dado que representan la figura de los reyes, sin embargo, también podían usarse para festividades religiosas. Como diversión requieren la preparación de carrozas que eran decoradas previamente con materiales muy variopintos. Se incluían emblemas, motes, grabados o telas alrededor del carro. Generalmente, eran patrocinados por gremios de artesanos por lo costoso de los materiales y la cantidad de personas involucradas⁷⁹. En su interior, había lugar suficiente para los actores. El espacio común para el espectáculo de los carros triunfales eran las plazas o las calles principales de la ciudad. No obstante, los carros triunfales podían funcionar como recurso escenográfico en las representaciones teatrales. Por ejemplo, en el auto de Calderón de la Barca *La semilla y la cizaña* “en cuatro carros salían las cuatro partes del mundo, cada una cabalgando un animal diferente (elefante, león, toro y caimán)” (Zugasti, 2005: 137).

Los carros triunfales han dejado su constatación en registros visuales (generalmente, en grabados o pinturas), casi nunca se guarda el formato escrito de los espectáculos. Sin embargo, en las “Plausibles fiestas reales” (1762) se incluyen una descripción de las carrozas y el texto recitado por los actores. Esta incorporación es

⁷⁸ Este protocolo fue replicado con la llegada de los virreyes a los territorios de ultramar. Uno de los casos más ejemplares fue la llegada del Marqués de la Laguna en 1680 a Nuevo México. Sor Juana Inés de la Cruz escribe el *Neptuno alegórico*; y Carlos de Sigüenza y Góngora el *Teatro de las virtudes*.

⁷⁹ Para María Luisa Lobato, los gremios de diversos oficios “fueron una de las entidades tradicionales en la organización y responsabilidad económica de este tipo de desfiles en los que no faltaron rasgos de parateatralidad” (2015: párr. 13)

insólita en el corpus de fiestas centroamericanas, pues permite comprender la dinámica de un espectáculo que posee una naturaleza parateatral. El presente análisis se centra en el elemento discursivo del espectáculo de los carros triunfales, sin embargo, se describen algunos elementos icónicos sobre la decoración de los carros.

En una extendida didascalía, se menciona la entrada en medio de la plaza de la villa de cuatro carros que “incitaron los ánimos” de todos los transeúntes. Cada carro tenía su propio ornamento y, en su interior, se encontraba una mujer. La Tabla 6 reúne una descripción iconográfica de los carros y de las actrices:

Tabla 6
Descripción iconográfica de carros y actrices

Orden	I Carro	II Carro	III Carro	IV Carro
Responsable	Barrio de los Pardos	Militares Pardos del Barrio de la Veracruz	<i>No se menciona</i>	<i>No se menciona</i>
Descripción	“era en figura de un momento piramidal hermosamente vestido de yerbas de primorosa hoja de diversos frutales unos con fruto y otros con flores regionales; traía en la cima en una silla sentada, una muchacha de hermosa cara y color fusca en el traje de india” “este carro lo arrastraban cuatro como camellos”	“se construyó a la manera de un corazón con unas bizarras alas en demostración de vuelo, en cuyo centro venía sentada una mujer, vestida airosamente gala, pero le excedía la natural, pues era de muy buena cara, aunque de traje villano” “lo tiraban cuatro bien fingidos elefantes y un negro sentado en su pesebrón a la italiana”	“en forma triangular, le servía de remate, una caudalosa águila, con extendidas alas de tornasoladas plumas de quetzales y una bella corona, debajo de la que estaba, una linda muchacha, tan ataviada de gala y hermosura” “a este carro manejaban cuatro caballos marinos con su jinete que los arredraba”	“fabricado sobre un dosel majestuoso, en cuya cima le venía, como nacida una imperial corona, que se deba a conocer ser el majestuoso trono del coronado monarca el Señor don Carlos Tercero que hacía un lindo muchacho, pero no tan lindo, con corona y cetro en la mano; y a su

Orden	I Carro	II Carro	III Carro	IV Carro
				izquierda, la reina mi señora” “cuatro leones fingidos con propiedad”
Personaje	La Malinche	La Plebe	La Villa	El rey y la reina
Comitiva	“asociaban a sus lados, doce hombres del mismo traje de indios con ayates y plumeros que unos tocaban trompeta e instrumentos de ellos, como el Teponahuaste y otros panderos, sonajas y guitarras”	“acompañábanla diez hombres de todas calidades, de las de bajo nacimiento, con buena música de vihuelas, adufes, panderos y otros sus correspondientes”	“asociándola colaterales, cuatro caballos, de publica compostura, en que se daba a entender, ser la nobleza y el piso bajo, ocho músicos con solo instrumentos de cuerda”	“arrastraban el carro, número de músicos con violines, flautas, oboes y otros dulces instrumentos de suave asonancia”

A partir de la Tabla 6, se puede notar cómo cada personaje femenino representa un estamento social de la vida colonial que se fundamenta en un imaginario visual. En el caso del primer carruaje, se resalta la hermosura de la cara de la mujer por su “color fusca”, la cual viste en traje de india. En la comitiva, los trajes de los indios poseen ayates y plumeros (sin olvidar la presencia del Teponahuaste⁸⁰). Posteriormente, en el segundo y el tercer carro se muestra el uso del vestido que permite determinar la procedencia social de las mujeres: el personaje de la Plebe “era de muy buena cara, aunque de traje villano” y el personaje de la Villa era “tan ataviada de gala y hermosura”. Además, en el carro de la Villa, llama la atención la descripción de “una caudalosa águila, con extendidas alas de tornasoladas plumas de quetzales y una bella corona”. Por un lado, el águila y la corona

⁸⁰ El teponahuaste, también *teponastle* o *teponaztli*, es un “instrumento musical de madera en forma de pequeño cilindro o tronco hueco, originario de Mesoamérica, que se toca en forma horizontal” (*Diccionario del náhuatl*, 2013: 127).

son símbolos que se refieren inmediatamente a la monarquía española. Por otro lado, las plumas de quetzales son valoradas por su valor y belleza, generalmente, eran destinadas a la nobleza indígena. La conjunción de estos elementos representa una síntesis del modelo de las dos repúblicas. Finalmente, en el cuarto carro, viajan el rey y la reina, los cuales son representados por actores de buen parecer y acompañados de un séquito de músicos.

Después de la descripción de los carros, comienzan las intervenciones de los personajes, que juran su obediencia y lealtad hacia el nuevo rey, Carlos III. El personaje femenino del carro de la Provincia es la Malinche⁸¹, quien animará la celebración por medio de un estribillo que invita al baile del tocotín⁸². Su participación la coloca como intermediaria entre los indígenas y los españoles. Los indios que acompañan a la Malinche se identifican a sí mismos como “mexicanos” y expresan su obediencia a través de la voz de ella, quien declara a Carlos III como “rey natural / de todo el confín” (2021: 234). De esta forma, se evoca la participación de la Malinche en la época de la Conquista como intérprete en el proceso de rendición de Tenochtitlán. A raíz de lo anterior, su aparición se vincula por ser un personaje a favor del establecimiento del orden español.

⁸¹ La Malinche ha sido una figura controversial dentro de los estudios culturales latinoamericanos, particularmente, en la relación con la identidad mexicana. Por un lado, ha sido vista como una traidora de la cultura indígena por su papel de sirviente y ayudante del conquistador español Hernán Cortes (*El laberinto de la soledad* de Octavio Paz). Por otro lado, en los últimos años, ha sido reivindicada como una mujer astuta e inteligente que jugó un papel político determinante para la rendición de los pueblos indígenas (*La Malinche, sus padres y sus hijos* de Margo Glantz y *Malintzin: una mujer indígena en la Conquista de México* de Camilla Townsend).

⁸² El baile del tocotín es una danza popular que “en las fiestas de carnaval, de zapateado ágil y alegre, que se baila en grupos o cuadrillas” (*Diccionario del náhuatl*, 2013: 135)



Ilustración 8. Grabado de José Caudí. Carro de sastres. En *Solenes fiestas, que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Valencia, 1663.



Ilustración 7. Carro de la Parroquia de San Sebastián (1674-1680) anónimo. Museo de Arte Religioso de Cuzco, Perú.

En su intervención, aparecen expresiones que dejan entrever problemas con el manejo del castellano y el uso intercalado de palabras de lengua indígena: “¿Con qué *taja tinu* rey señor, don Carlos? *Los* gente lo está diciendo la plaza”, “a la *malaya* no se muere” (2021: 235). Dichas expresiones le brindan verosimilitud al personaje de la Malinche, quien aprende el castellano a oídas. Asimismo, la Malinche exhorta a sus congéneres a rendirse ante el poderío del rey español y alabar los favores recibidos en su gobierno, especialmente, se señalan un mejor trato en el cobro de impuestos⁸³ y la asistencia a la escuela. De seguido, le pide a la reina que le conceda el favor de servirle, ya sea en la limpieza, en la cocina o incluso como molendera. Por último, exalta a los hijos de los monarcas como futuros grandes reyes herederos.

La próxima participación es por parte de la segunda carroza, cuya representante es una bella mujer morena que entra bailando la zarabanda⁸⁴ acompañada de una comitiva. El baile se convierte en parte de las ofrendas que rinden los plebeyos a los reyes, pues, a pesar de su condición humilde y simple, con “estilo llano”, el pueblo se ha reunido hoy a celebrar la proclamación de tan excelso monarca. La Plebe representa a un grupo

⁸³ La Malinche le agradece al rey el cambio en las condiciones del pago de los tributos indígenas: “no nos azota el alcalde para cobrar el tributo” (vv.52-53). A principios del siglo XVIII, la mayor fuente de ingresos provenía de los tributos indígenas que representaba el 80% del total de ingresos fiscales. No obstante, con la aplicación de nuevas medidas para la recolección de tributos, se aumentó la recaudación de ingresos provenientes de las exportaciones y, para finales de 1763, el tributo indígena “constituyó 50% de los ingresos del Estado” (Wortman, 2012: 184). Sin embargo, el aparente alivio de la carga fiscal de los pueblos indígenas no significa un mejoramiento en sus condiciones. Como comenta Héctor Pérez Brignoli: “La conmutación de los tributos y la monetización forzada colocó a los indios en las garras de los comerciantes y la especulación, mientras que, desde 1776, los fondos de comunidad pasaron a ser administrados por alcaldes mayores y corregidores” (1985: 73). En el contexto de los carros triunfales, la Malinche evidencia el cambio que se gestó a mediados de siglo sobre la carga impositiva de los tributos indígenas, que en un primer momento, fue visto como una medida favorable.

⁸⁴ El término *zarabanda* se refiere al baile popular que se practicó en España en los siglos XVI y XVII, el cual fue censurado varias veces por sus movimientos lascivos. No obstante, también se registra la acepción de «Baile o jolgorio popular» en el español centroamericano. Por tanto, el sentido de la palabra *zarabanda* apunta a un baile de origen popular que funciona como un distintivo social de su grupo, pues como la mujer proclama más adelante: “Y con nuestra zarabanda / nuestros afectos rendimos” (2019: 237).

heterogéneo socialmente y con distintas procedencias culturales, grosso modo, estaría conformada por mestizos, ladinos, mulatos y zambos. De hecho, el color moreno de la piel de la mujer muestra un proceso avanzado de mestizaje⁸⁵.

Además, la Plebe anima a cumplir con los “mandatos arduos” que dispongan “jueces superiores”, es decir, las autoridades locales. En ese sentido, la mujer declara una obediencia hacia las ordenanzas reales que sean administradas por los funcionarios de la alcaldía. Al igual que la Malinche, se pone al servicio de la reina como su “esclava”, ya que con ello podría alcanzar cierto prestigio social, a pesar de su color de piel:

que aunque no hay morena buena
para servir con nobleza
deseo tener grandeza,
solo por ser su morena.
(2021: 238).

Posteriormente, entra el tercer carro, en el cual los personajes de la Música y la Villa dialogan sobre las fiestas reales dedicadas a Carlos III. La Música da cuenta del amor que ha demostrado la alcaldía al efectuar fiestas que muestran la generosidad, la riqueza y el sacrificio de sus súbitos. La Villa, por su parte, expresa el paternal cariño que ha sentido de los reyes, pues perdonan los múltiples “yerros de sus hijos” (2021: 239). El personaje de la Villa encarna al grupo social más favorecido de la jerarquía estamental, pues se conformaba de españoles y sus descendientes, quienes probablemente fungían en puestos administrativos o eran hacendados y comerciantes.

⁸⁵ Para el siglo XVIII, el territorio salvadoreño presentó altos porcentajes de mestizaje en comparación con el valle de Guatemala, Sololá o Verapaz (Solorzano Fonseca, 1982). Sobre este cambio demográfico, Gustavo Palma Murga (1993) explica que para finales del siglo XVIII quedaban pocos pueblos de población indígena, debido principalmente a las difíciles condiciones de trabajo y de subsistencia (250-251). Esto provocó que muchos indígenas abandonaran sus pueblos o se mezclaran con negros o mulatos (Wortman, 2012). La demanda de mano de obra en las haciendas tuvo que suplirse con otros grupos étnicos como mulatos, mestizos o negros.

Finalmente, la Música y la Villa vitorean los nombres de los reyes y dan paso al cuarto carro, que trae a la pareja real. Como se ha observado, hasta el momento, cada uno de los personajes femeninos funciona como una alegoría de los distintos estamentos sociales que conforman la sociedad colonial: los indios, los mestizos y los españoles. Aunque no figuran como la representación de un concepto abstracto, las mujeres de los carros triunfales muestran una imagen ordenada y controlada de la sociedad colonial centroamericana que fundamenta su organización a partir del sistema monárquico.



Ilustración 9. Carro triunfal de las fiestas granadinas. Grabado de Juan José Rosales. En Reales exequias (1793) de Pedro Ximena

2.3.1 Representación del poder y la autoridad

El siglo XVIII fue una época de cambio y transformación para los territorios americanos. La nueva monarquía de los Borbones se esforzó por unir políticamente a las colonias y ejercer mayor control desde la metrópolis. La implementación de reformas inspiradas en el despotismo ilustrado⁸⁶ buscó modernizar la administración colonial a partir de mejores controles fiscales que contrarrestaran el clientelismo fomentado por los Habsburgo (Wortman, 2012: 161). Este nuevo posicionamiento se acompaña de una mayor inversión en la defensa de los territorios con el fin de reducir el contrabando. No obstante, la realización de ese programa de gobierno se vio afectado por el embate de los conflictos bélicos en los que participó el imperio español.

Ante la necesidad de asegurar el control de los territorios americanos, los Borbones mantuvieron el imaginario festivo de sus antecesores, especialmente, en la celebración de juras y proclamaciones. Como apunta María Inmaculada Rodríguez Moya:

Los Borbones pusieron además mayor interés en solemnizar estas juras, dada la necesidad de realizar el amplio programa de reformas proyectadas y recordar la condición colonial de los americanos. Ante la ausencia del monarca, eran su retrato, el Pendón Real y todos los adornos relacionados con la cultura visual — como jeroglíficos, alegorías, escudos, esculturas y pinturas— los que personificaban y materializaban ese acto de sumisión (2013: 58).

De esta manera, se recurre a una cultura visual-simbólica ya incorporada en el imaginario americano, que sitúa la figura del monarca como eje de la celebración. En el

⁸⁶ El defensor intelectual de las reformas borbónicas fue José del Campillo y Socio, cuyo texto *Nuevo sistema de gobierno económico para la América* “sugería una política mercantilista al estilo de los franceses e ingleses” (Wortman, 2012: 164).

texto de los carros triunfales de Sonsonate, el personaje del rey es alabado por cada una de las mujeres debido a sus virtudes y cualidades humanas como gobernante. Sin embargo, el rey es asemejado a un gran padre benévolo que ama y cuida a sus hijos, con lo cual, inevitablemente se apela a la imagen de Dios padre. La doble naturaleza del rey, con capacidades temporales y espirituales, lo convierte en una *persona geminada*⁸⁷, es decir, que posee una naturaleza humana como hombre individual y, a su vez, “se transforma en un Cristo, en un Dios-hombre, por la gracia que recibe en la unción y consagración” (Rivera García, s.f.: 1). El reconocimiento de los personajes femeninos hacia la figura del rey como padre provoca que su respuesta tenga un tono moral-espiritual en el manejo del gobierno. No solo busca dictar nuevas leyes, sino que también desea enseñar y corregir amorosamente a sus *súbditos-hijos*.

En la primera parte de su intervención, agradece los favores recibidos por la Villa, la Plebe y la Malinche. Además, felicita el buen obrar del gobierno de la alcaldía, pues se siente satisfecho al no tener que preocuparse por ordenar la vigilancia del puerto, el cobro de impuestos o la formación de milicias. En ese sentido, el personaje del rey expresa un *desiderátum* de las acciones que deberían ser emprendidas por cada grupo social. Evidentemente, se construye una representación ideal del funcionamiento interno de la administración colonial.

En una segunda parte, el rey propone nuevas tareas y disposiciones para cada grupo, comenzando con los indios:

y solo encargo el mandato
que como precepto nuevo,

⁸⁷ El concepto de *persona geminada* es propuesto por Ernst H. Kantorowicz (1985): la figura del rey se asemeja a la naturaleza de los otros hombres, al mismo tiempo, que se convierte en la imagen de Cristo y, de esta manera, adquiere un estatus divino.

se establezca como ley,
aceptada en todo pueblo,
el continuar las escuelas,
para que uno y otro sexo,
de los chicos tengan maestros
dedicados a este empleo
y en especial de los indios,
como prevenido tengo,
para extirpar de las lenguas
aquel idioma materno
y que en nuestro castellano
aprendan los rudimentos
de nuestra fe para que
se instruyan con más acierto:
esto os encargo de paso
que es lo que late en el pecho,
no lo omito aun no siendo
de decirlo el propio tiempo,
a mis indios doy las gracias,
y reconozco por feudo,
que de unos neófitos nazca
este atento rendimiento
(2021: 244).

El rey ordena el surgimiento de una educación para hombres y mujeres que cuente con maestros laicos, que puedan desempeñarse a tiempo completo; con lo cual se muestra un primer interés por limitar el control de la enseñanza que ejercían los eclesiásticos. Sin embargo, para la realidad centroamericana, la presencia de escuelas todavía será una tarea pendiente para el próximo siglo⁸⁸. Asimismo, se insiste en promover, en los pueblos de indios, el castellano como lengua. Según el historiador Pedro Antonio Escalante Arce

⁸⁸ Respecto de la asistencia a las escuelas, Pedro Antonio Escalante Arce afirma “Aunque el interés fuera enseñar el castellano, la asistencia de los niños a las escuelas era muy escueta, y entre los adultos se daba un rechazo a aprenderlo voluntariamente. La doctrina sí era obligatoria, ya fuera en castellano o en lengua nativa, de ahí que los curas que trabajaban con indígenas debían estudiar las distintas lenguas, excepto donde era conocida la española. Los niños aprendían tanto la doctrina como a leer y escribir” (1992: 174).

(1992), “para el siglo XVIII, en la alcaldía mayor de Sonsonate el castellano era ya ampliamente hablado y comprendido, pero sin haberse desterrado el materno náhuat-pipil” (1992: 174); es decir, todavía existía una gran mayoría de la población indígena que no sabía hablar castellano por completo. En parte, el personaje de la Malinche expresa su dificultad para hablar castellano y reitera la ventaja de asistir a la escuela para aprenderlo: “ya mi lengua no puede / decir más que ahora en la escuela / estoy para que me enseñen” (2021: 236). Este deseo por educar a los pueblos de indios también expresa una obligación de la enseñanza de la fe cristiana, ya que el personaje del rey se refiere a los indios como neófitos.

En la relación con la Plebe, el rey agradece su obediencia y el cumplimiento de los servicios que desempeña:

Agradezco, plebe mía,
de tu obediencia el cortejo,
y en esta demostración
el cumplimiento agradezco
y como leales vasallos
mis servicios en el puerto
admito y creo que haréis
en todo según derecho
(2021: 244).

En este fragmento, se destaca el interés de mantener “los servicios en el puerto”, con lo cual se sugiere la defensa del Puerto de Acajutla y el control de sus actividades. A pesar de no encontrarse en el Atlántico, en el siglo XVII, Escalante Arce (1992) afirma la visita de piratas en dicho puerto. También, se registran múltiples casos de contrabando de productos provenientes del Perú (Wortman, 2012). Para la defensa de los puertos fue necesaria la articulación de milicias; en el caso de la alcaldía de Sonsonate, se menciona la presencia de varias milicias durante las fiestas reales. Asimismo, como plantea Salvador

Montoya (1987), las milicias ofrecían condiciones favorables para la incorporación de la población mulata o negra que veían en ellas una oportunidad para la integración social⁸⁹.

Por último, el rey agradece a la Villa los festejos organizados, ya que le han mostrado el cariño y la obediencia hacia su figura. Además, le promete una gran recompensa.

Noble villa que obsequiosa
 os mostráis a mi respecto,
 tanto me agrado de vos,
 cuanto agradecido quedo
 y en cuanto al común obsequio
 y al particular esmero
 de vuestro alcalde mayor
 que ha movido este congreso
 a todos juntos y a él
 mi sacra palabra empeño
 de tener siempre presentes
 en mi gratitud el premio.
 (2021: 244).

El agradecimiento al alcalde por las fiestas organizadas legitima su autoridad como gobernante local, al mismo tiempo, que mantiene el *statu quo*. El personaje de la Villa representa los intereses del grupo de funcionarios, comerciantes y familias importantes de la alcaldía que también ven en la alabanza de los reyes una oportunidad para conservar su posición de privilegio dentro de la estructura colonial. De nuevo, se reafirma la autoridad de la monarquía a partir de la “sacra palabra” del rey, quien ordena —de la misma manera que Dios— el universo colonial.

⁸⁹ Como menciona Salvador Montoya: “Es indudable, entonces, que la participación de los mulatos en las milicias les aportó ventajas económicas —como escapar al tributo— sin embargo, el problema mayor de los mulatos era el de integrarse en la sociedad colonial del siglo XVIII, una sociedad de castas. Así a lo largo del siglo el mulato acrecentó su participación en las milicias hasta constituir casi los dos tercios de éstas. Pero paralelamente el mulato y el negro se integraron en las tropas permanentes de las guarniciones de las costas convirtiéndose así en un elemento esencial del sistema militar colonial. La Corona encontró en el sector mulato-negro libre, un elemento de confianza, que buscaba su integración en la sociedad colonial” (Montoya, 1987: 103).

Si el rey es asociado con la figura de Dios, la reina se relacionará con la figura de la Virgen.⁹⁰ Aunque su participación en el texto de los carros triunfales es muy breve, al final de cada intervención de los personajes femeninos, se alaba a la reina por su belleza y honra. En su propia intervención, la reina se refiere con especial atención a los “pobrecitos indios”, ya que sus obsequiosas muestras de amor y obediencia en estas fiestas no quedarán sin su debida recompensa. En ese sentido, se muestra como una madre al cuidado de sus hijos.

La construcción de un rey-padre plantea que sus palabras sean obedecidas dogmáticamente. El rey se presenta como un ser divino que se preocupa por el bienestar de sus *súbditos-hijos* por medio de su guía. No obstante, la representación paternal del rey encubre un programa político que busca dar una nueva respuesta a problemas como el contrabando, el clientelismo, la falta en inversión en obras y muchos otros más.

Las reformas propuestas por la nueva casa de los Borbones evidencian ya su influjo en el texto de los carros triunfales, ya que se apoyan en un “sistema retórico-poético, con el objeto de elaborar obras de arte de carácter casi *cultural*, que muevan el corazón de una pluralidad de pueblos cuyo imaginario se desea unificar y someter” (Rodríguez de la Flor, 2012: 31). Por tanto, la figura del rey-padre reafirma el poder y la autoridad del sistema monárquico y, a su vez, legitima el control social de la población por medio de una jerarquía racial.

⁹⁰ En el caso de la reina, también se simboliza con la luna (por su vinculación al sol) y su papel de compañera, colaboradora, garante de sucesión y regente (Torre García, 2000 y Mínguez, 2001). La reina se construye como una mujer impoluta, fiel a su esposo y a la monarquía, su defensora y modelo ideal de mujer (Sánchez Mora, 2019c).

2.3.2 *Teatralización de la política*

El texto de los carros triunfales incorpora elementos de la teatralidad que se manifiestan en la construcción de los personajes; particularmente, se emplean los principios de decoro y verosimilitud para determinar la manera en la que los personajes bailan, hablan e interactúan⁹¹. Su estructura evoca las fórmulas de encomio y pleitesía que se asemejan a las utilizadas en las loas palaciegas, ya que cada personaje femenino, por medio de una retórica de alabanza, exalta el poderío de Carlos III. Además, el texto evidencia el uso de la alegoría como mecanismo para ilustrar el reconocimiento de la monarquía española como rectora del sistema de organización social. Al mismo tiempo, la alegoría tiene una función pedagógica, ya que, a través de las personificaciones, se presenta un modelo de comportamiento social. En otras palabras, las alegorías de los carros triunfales de Sonsonate apelan a la aceptación de la jerarquía racial y al comportamiento que debe seguir cada grupo social.

Asimismo, en la intervención del personaje de la Villa, ella en compañía de otros vecinos recrean el ritual de proclamación de la plaza mayor, a través de un listado de símbolos que se refieren a la autoridad del rey: la corona, el cetro, el escudo de los Borbones y el anillo. La mujer declara “y nuevamente juramos / en este modo sucinto” (2021: 240). Esta simulación *sucinta* de la jura juega con los límites de la ficción dramática, ya que dentro del espectáculo se reinterpreta otro. Se produce una *teatralización* del acto de jura. En el teatro aurisecular, el tópico del *teatro en el teatro* es un recurso dramático utilizado para deslindar los límites de la realidad y la ficción. Se

⁹¹ Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), propuso un modelo de espectáculo teatral que marcó las bases para el desarrollo de la comedia en las décadas siguientes.

pretende así sorprender y entretener al público por medio del ocultamiento, la máscara y el juego teatral.

Por otro lado, el texto de los carros triunfales muestra la conjunción de múltiples artes y soportes artísticos que construyen un *universo condensado* de la fiesta⁹². Tal condición sitúa a los carros triunfales como parte de los géneros fronterizos de la dramaturgia del siglo XVII (Díez Borque, 1988), que amplían el *espacio lúdico de la representación* a través de una transformación de la ciudad como *espacio lúdico de la fiesta*. Para José María Díez Borque (1988) es necesario tener en cuenta que el público no distinguía entre espectáculos teatrales o parateatrales, ya que el *continuum* festivo permitía el entrecruce y la confusión de los géneros.

2.4 Consideraciones finales

Los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) muestran una continuidad con los códigos de escritura del siglo XVII, pues la mayoría de las loas hace referencia a un modelo previo de composición. Asimismo, los textos analizados apelan a un imaginario transatlántico de la monarquía española construido en siglos pasados que se extendió en todos los territorios americanos.

La loa, como género literario, utiliza una retórica celebrativa que alaba la monarquía española a partir de la figura del rey mediante códigos festivos y barrocos que apelan al *roi-soleil*. La representación de Carlos III como monarca se construye a partir

⁹² María Luisa Lobato se refiere a la combinación de artes que formaban parte del espectáculo de los carros triunfales: “Había, por tanto, un argumento sobre el carro relativo a la ocasión celebrativa, que podía también apoyarse en el disfraz de quienes lo ocupaban y quizá en los motes, emblemas o jeroglíficos que adornaban su construcción, además de en las letras cantadas que en ocasiones acompañaban también de forma sonora el conjunto” (Lobato, 2012: párr. 16).

de distintos recursos como la alusión a personajes mitológicos o alegóricos. De manera paralela, se caracteriza la figura de la reina como complemento del poder real y modelo femenino.

El uso tan reiterativo de la loa en las fiestas de Sonsonate permite observar cómo su composición se encuentra mediada por el marco circunstancial celebrativo. En otras palabras, las loas formaron parte esencial de la presentación simbólica del poder real, el hacía referencia a los reyes y, por extensión, a las autoridades locales. Relacionado con lo anterior, Carlos Meléndez señala que las loas: “A menudo eran fruto del ingenio local, con que se celebraba y quería destacar algún hecho inmediato, tal como la exaltación de un rey o príncipe” (Meléndez, 1984: 84). El historiador toma como ejemplo el caso de don Diego de Haya, gobernador de Cartago en 1725, quien compuso una loa previa a la comedia *Afectos de odio y amor* de Calderón de la Barca. De manera parecida, don Bernardo de Veyra, como aparente compositor de los textos dramáticos, escribió estas loas como un gesto de alabanza y sometimiento hacia la autoridad real.

Asimismo, el texto de los carros triunfales de las “Plausibles fiestas reales” (1762) muestra el complejo universo festivo que se desarrolló en el reino de Guatemala. Su estudio nos acerca al reconocimiento de géneros fronterizos que, en su naturaleza parateatral, combinan distintos registros para la transmisión de un programa político.

Los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) evidencian las distintas capas en las que se articula el poder real en un espacio periférico. En ese sentido, los textos cumplen una función política “estabilizadora” que expresa, por medio de las representaciones de los reyes y del alcalde, una hegemonía del imperio español tanto en

las colonias como en el resto del mundo, a pesar de las presiones políticas que se experimentan en el siglo XVIII.

III Capítulo. *Un crisol de colores, sabores y nombres.* Representaciones de la otredad americana en los textos dramáticos “El sainete de los negros bozales”, “Historia de don Quijote” y danzas de moros y cristianos

3.1 La otredad americana: introducción

Cristóbal Colón nunca se enteró de que su llegada al territorio americano cambiaría la geografía del mundo. Su inesperado arribo también transformaría la economía, la política y la religión en una escala inconmensurable. En sus diarios, Colón describe la nueva realidad americana y a sus habitantes a partir de su visión de mundo, la cual se había alimentado de la cartografía antigua y del momento, de los viajes de Marco Polo, de la fantasía medieval y de la teología. Distintos estudiosos⁹³ señalan la incompreensión del almirante sobre la nueva realidad americana y sus habitantes. Debido a la situación tan precaria de su empresa, Colón debía legitimar su posición constantemente en los diarios. Particularmente, en el primer viaje, el almirante se siente maravillado y asombrado por la realidad de los habitantes de las islas. Esto se acompaña con cierta actitud mesiánica, pues se siente escogido y guiado por Dios; según Beatriz Pastor (1983) se construye así un discurso triunfalista de la conquista.

Sin embargo, en ningún momento, el almirante escucha, comprende o le interesa conocer a los hombres y las mujeres de las islas, pues, aunque habla con ellos, se podría decir, más bien, que habla *por* ellos. Desde el primer encuentro, se establece una relación de interés con el otro: los habitantes americanos son un medio para Colón de encontrar oro y volverse rico. Por ejemplo, como se nota en este fragmento del primer viaje: “Y yo creí, creo, que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por captivos. Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía. Y creo

⁹³ Para más información al respecto, se recomienda consultar: *Los libros del conquistador* (1953) de Irving Leonard, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (1983) de Beatriz Pastor, *La conquista de América: el problema del otro* (1987) de Tzvetan Todorov, e *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación* (1995) de José Miguel Oviedo.

que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían” (sic) (2002: 62). En palabras de Todorov: “Colón ha descubierto América, pero no a los americanos” (1987: 57).

A través de la mirada de Colón, el otro es un ser que causa fascinación, al mismo tiempo que temor. En las décadas siguientes a la conquista, por medio de la fundación de las primeras ciudades americanas, se establece un lugar dentro de la sociedad colonial para el otro, es decir, para todo aquel que no es español. Se conciben así la *república de españoles* y la *república de indios*, cada una con un gobierno autónomo. Sin embargo, este modelo entra en crisis por el incremento de población mestiza que no puede catalogarse bajo la diferenciación racial y, la cual, poco a poco, exige un reconocimiento en la vida social y política de las colonias; el caso paradigmático fueron los criollos.

Rolena Adorno (1988) señala la complejidad de estudiar el sujeto colonial americano, ya que, dentro del discurso colonialista, se privilegia la cultura del conquistador y se homogeniza el sujeto colonizado, ignorándose los contextos culturales y la diversidad de los grupos étnicos que formaron parte del continente. Ante tal dificultad, la autora sugiere la necesidad de partir de la cultura oficial, pero desde un acercamiento plural, es decir, entender que el sujeto colonial americano no era independiente ni uno solo.

Edmond Cros (2003) define el sujeto colonial como un *sujeto difractado* porque acepta los modelos discursivos que lo describen en términos de la diferencia y de lo desemejante, a su vez, que reproduce en su interior la alteridad de normas e imaginarios aprendidos. De esta manera, el sujeto colonial no puede representarse a sí mismo, sino en términos de la alteridad, revelando así su condición de hibridez, diferencia y transgresión.

En ese sentido, para reconstruir la presencia de los sujetos coloniales se debe prestar atención a las interacciones entre los grupos de poder y los grupos marginados con el fin de encontrar islotes semióticos o zonas de ambigüedad, ya que conviven distintos códigos lingüísticos en un mismo espacio.

El proyecto de conquista planteó un modelo de cultura que se aprende y reproduce en todas las ciudades americanas, sin embargo, en muchos aspectos, fue insuficiente para explicar y entender los fenómenos naturales y sociales que acaecían del otro lado del Atlántico. El lenguaje fue la puerta de entrada para introducir la realidad americana y a sus habitantes. Particularmente, en las artes, las expresiones de la otredad americana muestran la complejidad de la dinámica social y cultural de la Colonia, al mismo tiempo que evidencian una influencia de los sujetos colonizados dentro de la cultura oficial, es decir, no eran sujetos pasivos; existía una cultura previa antes de la llegada de los españoles que persiste y se modifica con el intercambio.

En el presente capítulo, se aborda el estudio del otro a través de su representación desde la oficialidad, puesto que la relación de fiestas funciona como un texto que participa y transmite la cultura dominante; sin embargo, en su interior, en algunos de los textos dramáticos, aparecen representaciones de la otredad americana desde lo burlesco. El reconocimiento de lo americano se da a partir de arquetipos cómicos que irrumpen en la realidad ficticia de los espectáculos teatrales, con lo cual, se produce una reinterpretación de los códigos festivos barrocos en una provincia periférica como lo fue Sonsonate.

En los próximos apartados, se discutirá la función de los personajes y el uso de referencias americanas en el marco del programa festivo de la relación “Plausibles fiestas reales” (1762) desde su heterogeneidad genérica. Se han seleccionado tres tipos de textos:

“El sainete de los negros bozales”, “Historia de don Quijote” y tres danzas de moros y cristianos. Cada uno de ellos se analizará por aparte. En primer lugar, el sainete muestra el personaje del negro como un tipo cómico que provoca la risa por su manera de hablar y de bailar. El negro es sinónimo de diferencia y su presencia se justifica como una manifestación de los elementos de la fiesta popular ibérica. En segundo lugar, se observa la figura de don Quijote de la Mancha y algunos personajes de la novela desde lo burlesco; su aparición en Sonsonate plantea la recepción del caballero andante en el imaginario festivo y popular de América, a la vez que se incorporan nuevas variaciones en relación con la novela cervantina. En último lugar, el personaje del gracioso en las danzas de moros y cristianos, a pesar de que la estructura de la danza es rígida, interrumpe la seriedad de la acción y, por medio del humor, introduce elementos que se refieren a la realidad americana.

Todos los textos aquí seleccionados presentan el uso de tipos cómicos que transgreden la seriedad de la trama y provocan la risa en el marco de la fiesta barroca. Son textos en donde los elementos parateatrales resultan significativos, entre ellos, se resalta el baile que acompaña la mayoría de las intervenciones de los personajes. Finalmente, las representaciones de la otredad que se manifiestan en los textos dramáticos nos invitan a adentrarnos en la complejidad de la realidad americana que se infiltra, discurre y penetra en el proyecto de conquista, algo que Colón jamás hubiera soñado.

3.2 *El sainete de los negros: una contextualización de la población de origen africano en la vida colonial centroamericana*

La población de esclavos de origen africano que vino a América poseía distintos orígenes culturales, religiosos e idiomáticos, que fueron ignorados bajo la etiqueta de “negros” (Fra Molinero, 1995: 2). Con esta denominación, se homogenizó la diversidad y riqueza cultural de los esclavos traídos de África, cuya presencia fue trascendental para el desarrollo de la historia colonial. Desde el comienzo de la conquista, en las comitivas de los conquistadores, se ha documentado la presencia de esclavos negros que pelearon en las batallas para la dominación de los pueblos indígenas. No se ha logrado establecer una cifra exacta de cuántas personas negras ingresaron a América, aunque quedan registros de algunos personajes como Juan Garrido, quien se unió a Hernán Cortes (Cáceres, 2008: 10), o Juan Bardales que pudo haber llegado con Pedro de Alvarado para la conquista del territorio salvadoreño (Lokken y Lutz, 2008: 16).

La esclavitud de los pueblos africanos era una práctica previa a la conquista que se intensificó conforme aumentaba la necesidad de mano de obra en las provincias ultramarinas. En el caso centroamericano, en el siglo XVI, se registra la presencia de esclavos negros, encargados del servicio doméstico, en las casas de los funcionarios españoles de la ciudad de Santiago de los Caballeros. Pilar Sanchiz Ochoa (1989) señala que la tenencia de esclavos era un símbolo de prestigio social. Según José Heriberto Erquicia y Marielba Herrera, citando al historiador Pedro Antonio Escalante, en la segunda mitad del siglo XVI: “en los parajes de los izalcos, en la provincia de Sonsonate, era cotidiano ver en el día de mercado a esclavos negros vender golosinas, queso y carne por cuenta de sus poseedores; dichos africanos eran gente de confianza de sus amos, vivían

en casas y terrenos heredados por sus dueños” (2017: 11). En ese sentido, los africanos se incorporaron rápidamente en la vida colonial, aunque sus trabajos y tareas fueron siempre secundarias.

En el siglo XVII, con el desarrollo de una temprana minería y la restricción del uso de los indígenas en las minas, se vio la necesidad de importar más esclavos. Particularmente, con los obrajes de añil, se requirió más mano de obra negra. Francisco Lizcano (1993) resume las principales actividades que estuvieron a cargo de los esclavos negros:

De esta manera, los esclavos africanos estuvieron involucrados en la producción de dos de los tres principales rubros de exportación de la economía colonial salvadoreña: el añil y los metales preciosos, si bien la extracción de estos declinó rápidamente, hasta tal punto, que hacia la segunda mitad del siglo XVIII, todas las minas salvadoreñas, que siempre fueron escasas, habían dejado de explotarse, a excepción de dos de hierro cerca de Metepán (1993: 108).

Lokken y Lutz señalan que, en el transcurso del siglo XVII, la llegada de esclavos fue menor, sin embargo, la población negra se fue extendiendo a otros sectores y, por medio de los matrimonios, uniones y relaciones informales entre grupos étnicos, aumentó la cantidad de mulatos esclavos (2008: 21-22). Asimismo, la disminución de la población indígena hizo que el trabajo de los negros libres experimentara una gran demanda en las plantaciones de añil y azúcar, en la minería o en el abasto de carne (2008:17).

El mestizaje fue la puerta de entrada para la incorporación silenciosa de la población negra en todas las esferas de la sociedad colonial. Por ejemplo, en el libro *Negros y blancos: todo mezclado* (1997) de Tatiana Lobo y Mauricio Meléndez se

demuestra la presencia de parientes negros en las principales familias de la sociedad colonial cartaginesa. De esta manera, el mestizaje se mantuvo como una práctica en aumento en la sociedad colonial. En el caso salvadoreño, Juan Carlos Solórzano (1982) señala que la concentración de haciendas influyó en índices mayores de población mestiza y en la contratación de mulatos, mestizos o negros como jornaleros. Según registran Erquicia y Herrera (2017), “en la primera mitad del siglo XVII, vivían en la provincia sansalvadoreña alrededor de cuatro o cinco mil negros y mulatos” (2017: 18). El nacimiento de negros libres dio el paso para el establecimiento de cimarrones o aldeas de mulatos⁹⁴.

No obstante, para el siglo XVIII, la cantidad de esclavos negros se había reducido en el territorio salvadoreño y aumentaba el de los negros libres. La población de negros libres se constituyó con el tiempo en un grupo social independiente, se agrupó dentro de la categoría de “gente ladina”, utilizada para todo aquel que no era indígena. Sin embargo, también se usaron las denominaciones de mulatos, pardos o cimarrones. El crecimiento de la población mulata fue de la mano de la progresiva incorporación a distintas actividades sociales y comerciales dentro de la sociedad colonial. En ese contexto, las milicias⁹⁵ fueron organizaciones en donde la población negra pudo encontrar un espacio para ascender socialmente:

Es indudable, entonces, que la participación de los mulatos en las milicias les aportó ventajas económicas — como escapar al tributo — sin embargo, el

⁹⁴ Erquicia y Herrera (2017) afirman que “A mediados del siglo XVII, en la costa del Pacífico, en el lugar conocido como Tulate, en Sonsonate, se hallaba una comunidad de cimarrones, los cuales se dedicaban al comercio, intercambiando bienes como pescado e iguanas por hachas, machetes, tabaco y ropa” (32).

⁹⁵ La lista de milicias, que tuvo a los mulatos como su única fuerza, fue: en las Alcaldías Mayores de Sonsonate, Quezaltenango, Soconusco, Totonicapán, Verapaz, Suchitepeque, Solóla y en los Corregimientos de Nicoya, Realejo, Subtiava, Matagalpa (Montoya, 1987: 100).

problema mayor de los mulatos era el de integrarse en la sociedad colonial del siglo XVIII, una sociedad de castas. Así a lo largo del siglo el mulato acrecentó su participación en las milicias hasta constituir casi los dos tercios de éstas. Pero paralelamente el mulato y el negro se integraron en las tropas permanentes de las guarniciones de las costas convirtiéndose así en un elemento esencial del sistema militar colonial. La Corona encontró en el sector mulato-negro libre, un elemento de confianza, que buscaba su integración en la sociedad colonial (Montoya, 1987: 103).

De esta manera, las milicias fueron un espacio para la población mulato-negra, pues representaba una oportunidad de ascenso e integración social. En el siglo XVIII, ya se habían establecido como instituciones de orden y defensa en las provincias centroamericanas.

En el caso de la alcaldía de Sonsonate, se ha demostrado la presencia de población negra en el establecimiento de las primeras familias españolas y, posteriormente, con la producción de añil, fue recurrente el uso de mano de obra de mulatos libres. La huella de la población de origen africano aparece también registrada en el prólogo de “Plausibles fiestas reales” (1762), en el cual hay una mención de un pueblo únicamente de gente parda y otros pueblos en los que se encuentran interpolados “españoles, mestizos, mulatos, negros y zambos”. Asimismo, en el programa festivo, se evidencia una activa participación de las milicias y pueblos de indios para la organización de los espectáculos teatrales. La población mulato-negra participó tanto en calidad de organizadores/actores, como de espectadores. En este contexto histórico y festivo, se enmarca una pieza como

“El sainete de los negros bozales” con personajes esclavos de origen africano que eran de sobra conocidos por el público centroamericano.

3.2.1 Los “negros” como personajes cómicos

En el libro *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (1995), Baltasar Fra Molinero analiza las imágenes de los negros⁹⁶ en las comedias españolas y la comicidad que provoca su figura como una manifestación de las ideas que albergaban los europeos sobre el continente africano. En el teatro, se transmitió la visión oficial de la España imperial sobre los negros, cuya variopinta procedencia se simplificó en considerar que los negros provenían de Etiopía⁹⁷ o de Guinea. Para Fra Molinero, en la mente de los intelectuales europeos, se encontraba la idea de un África de Juan Preste⁹⁸, un África poblada de monstruos y peligros y también otra África de paganos salvajes y futuros esclavos (1995: 5). La aparente monstruosidad de África y sus gentes se utilizó como justificación para la trata de esclavos; los negros debían ser “rescatados” de su estado de salvajismo, sus almas merecían redención, aunque no fueran considerados como seres humanos. Por tanto, “sacar al negro del África espiritual donde vive es uno de los leitmotiv de la literatura española del siglo XVI y XVII” (Fra Molinero, 1995: 8).

⁹⁶ En esta investigación, se utiliza la categoría de “negros” a la hora de referirse a los personajes tipo de la comedia y el entremés. Se comparte el criterio que señala Fra Molinero (1995) sobre el carácter generalizador de dicha denominación que invisibiliza la procedencia heterogénea de los esclavos.

⁹⁷ Consolación Baranda (1989) indica que los negros del mundo clásico son de Etiopía, gozan de gran admiración por su cultura y como guerreros. Esta consideración todavía se mantiene a principios del siglo XVI (311).

⁹⁸ En la Edad Media, existía la leyenda de Juan Preste, un rey cristiano más allá de los territorios musulmanes. Su ubicación podría estar entre Etiopía o la India. Su presencia fue entendida como un símbolo de la universalidad cristiana (Fra Molinero, 1995: 9-10).

En las coplas de Rodrigo de Reinosa, en el siglo XVI, se presentan los primeros personajes negros en condición de esclavos en la literatura española; anteriormente, habían aparecido en la poesía y los romances lusitanos. A medida que las personas negras se incorporan en la vida cotidiana española, su aparición en las comedias se convierte en una constante. En el teatro de Lope de Vega, se produce un desarrollo de otras imágenes de los negros de la sociedad española (Weber, 1965: 704). Fra Molinero identifica una serie de tipologías de personajes negros según las categorías sociales que podían ocupar las personas negras: el negro esclavo (bozal), el negro criado, el mulato (negro libre) o la mulata. Todas estas manifestaciones coinciden con la idea de un personaje diferente, raro y alegre, que irrumpe la normalidad de las costumbres y tradiciones de la sociedad española: “La visión cómica de los esclavos negros y sus circunstancias personales y sociales estaba íntimamente ligada a la consideración de sus personas como ‘anomalías’, fenómenos extraordinarios de la naturaleza que había que explicar y también domesticar, por decirlo de alguna manera” (Fra Molinero, 1995: 52).

En América, también se reproducen las imágenes de los negros como tipos cómicos, principalmente, en el uso de los villancicos o ensaladillas⁹⁹. El ejemplo por excelencia es Sor Juana Inés de la Cruz, quien practicó este tipo de textos. Fue para la fiesta de la Asunción en la Ciudad de México en 1676 en el oficio de los maitines y previo al ritual de la misa, que se componen los primeros villancicos de personajes negros o cantos de negrillos (Jones, 1974: 61). Según Ramos (2007), Sor Juana denuncia sutilmente las injusticias sociales de la población esclava, pues “penetra, pues en las condiciones de

⁹⁹ El octavo y último villancico se conocía como ensalada o ensaladilla. Según el *Diccionario de Autoridades*, se define como “por esta misma razón llamaron Ensaladas un género de canciones, que tienen diversos metros: como son las letras de los villancicos, que se suelen cantar por Navidad, y en otros días solemnes y festivos” (Tomo VI, 1739).

vida del negro en la Colonia y trasciende, por ello, el negrismo facilón de pura lingüística coloquial del afrohispano, para adentrarse en una denuncia —inteligente y suave— de las condiciones laborales del negro en los obrajes” (Ramos, 2007: 36). A su vez, Robinson señala que, por medio de los villancicos, “se desenmascara lo inhumano del trato al esclavo y la hipocresía de la institución eclesiástica que lo solapa” (2012: 111).

En el caso centroamericano, Deborah Singer (2018) analiza un corpus de villancicos de negros que eran cantados en la Catedral de Santiago de los Caballeros. La imagen de armonía social que se propone en los textos musicales oculta una noción de etnicidad que no deja ver los conflictos sociales en que se ve inmersa la población negra. La risa se convierte en una forma de aceptación de su condición de otredad dentro de la sociedad colonial. Por tanto, la asimilación de la condición de subalternidad de los negros se produce desde el teatro y la música a partir de la formulación de un tipo de habla de negros. Para ello, se establecen técnicas literarias que estructuran un tipo cómico para buscar la hilaridad del público. Esta práctica ya era común en el teatro del Siglo de Oro.

En ese sentido, el habla de negros es una representación de cómo se expresan los negros según la interpretación de distintos poetas, lo que provoca que pueda variar de un autor a otro. La mayoría coincide en un habla que mezcla elementos de una lengua africana y un rudimentario conocimiento del español. Estos estereotipos no reproducen una realidad lingüística, pero presentan características reconocibles al público. Por tanto, se efectúa un proceso de estilización literaria que parte de un estereotipo lingüístico. En la siguiente lista se agrupa una serie de características fonéticas, sintácticas y léxicas del habla estereotipado de los negros¹⁰⁰:

¹⁰⁰ La descripción de las características del habla de negro fue tomada de los siguientes trabajos: *Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas* (2002) de Marcella Trambaioli; *Las*

- Lateralización de la alveolar sonora fricativa, «r» por «l»: *pelo* por *perro* / *neglo* por *negro* / *turo* por *todo*.
- El yeísmo pronunciado: *gayina*, *puyino*, *aqueya*, *negritiyo*.
- Epéntesis.
- Tendencia a la nasalización.
- Aféresis de sílaba inicial: *panta* por *espanta* / *qui* por *aquí*.
- Apócope de «s» interior o final: *vamo*, *ete*.
- Metátesis: *porbe*.
- La falta de concordancia del género y el número.
- Las conjugaciones verbales presentan personas y tiempos confundidos: *sa* por *es*.
- Uso de verbos infinitivos en vez de tiempos conjugados.
- Presencia de lusismos.

Además de un habla distinta, desde sus primeras apariciones en la literatura, los personajes negros como tipos cómicos se han asociado con el baile. Su influencia fue tal que danzas como la zarabanda, chacona o el guineo eran de origen africano. El cuerpo de los negros y sus movimientos eran relacionados con la sensualidad y lo demoníaco, por lo cual en distintos momentos se censuraron los bailes de negro por parte de la Iglesia Católica (Fra Molinero, 1995: 46). En el pensamiento occidental, la dicotomía bien/mal se vincula también con lo blanco/negro. Los negros de las comedias y villancicos se presentan, desde un paternalismo; desde la visión del amo, el negro no comprende su destino o situación en la realidad: “La visión infantilizadora es un elemento cómico

hablas de negros. Orígenes de un personaje literario (1989) de Consolación Baranda y *El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación* (1965) de Weber de Kurlat.

indispensable en la figura de algunos de los negros del teatro y las canciones populares del Siglo de Oro” (Fra Molinero, 1995: 21). Los personajes negros se convierten así en parte de los grupos que conforman la otredad americana.

3.2.2 El sainete: *un ejemplo del universo del teatro breve*

Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), propuso un modelo de espectáculo teatral que marcó las bases para el desarrollo de la comedia en las décadas siguientes. Lope sabía cómo entretener a su público y mantener el interés y la emoción durante todo el espectáculo. Para ello, creía en un “espectáculo de arte total”, es decir, en una totalización estética que no dejara ningún espacio dentro de la representación teatral que provocara el aburrimiento (Huerta Calvo, 1999: 10). Dentro de esa lógica, las comedias presentaban entreactos o intermedios con espectáculos menores que mantenían a los espectadores atentos a los diversos actos que se representan en la escena. Si la comedia no tenía tanto éxito, podían servir para desviar la atención y lograr así el agrado del público.

Hannah E. Bergman, en la introducción de *Ramillete de entremeses y bailes* (1980), elabora una tipología para distinguir entremeses, loas, mojigangas y sainetes. No obstante, la autora resalta el carácter diverso del género breve y las dificultades existentes, desde sus inicios, para una efectiva diferenciación:

Una época que se contentaba con el solo término comedia para casi toda obra larga inventó una florida serie de designaciones para las breves: *loa, entremés, baile, comedia antigua, representación graciosa, sainete, jácara, mojiganga, fin de*

*fiesta*¹⁰¹. Las agrupan en sub-géneros pequeñas diferencias de forma y función; son, sin embargo, borrosas las fronteras entre uno y otro, y no es raro que la misma pieza se imprima ahora con una designación, ahora con otra (1980: 11).

En el teatro breve, no existen fronteras genéricas delimitadas entre los sub-géneros; en contraposición, la comedia ya contaba con una estructura muy bien definida. El entremés fue el género breve más influyente a lo largo del siglo XVII, incluso interviene en la composición y evolución de otros subgéneros. Se habla, por ejemplo, de la loa entremesada o el baile entremesado. Lo anterior produjo que, en el ámbito de las denominaciones y categorías, no existiera un consenso sobre el teatro breve, sino que pulularan terminologías de géneros según la preferencia del poeta. En ese sentido, la palabra “sainete” fue uno de los tantos nombres que se usó para el entremés (Huerta Calvo, 1999: 64). Para Emilio Cotarelo no hubo un desarrollo del sainete como un género individual durante el siglo XVII:

Equivocadamente se ha venido creyendo que las piezas dramáticas que en el siglo XVII llevaban el nombre de sainetes eran cosa esencialmente distinta de los entremeses, suponiendo algunos que tenían mayor alcance filosófico, intención moral más declarada y hasta que eran más extensos. Son afirmaciones completamente gratuitas, porque el sainete en el siglo XVII no ha existido: era un nombre genérico y vago que unas veces se aplicaba al entremés; más comúnmente al baile y á la jácara, mojiganga y otros fines de fiesta (1911: CXXXVIII).

Esta imprecisión del sainete como un género que oscila entre el baile y canto se manifiesta en la definición del *Diccionario de Autoridades*, el cual se refiere a “una obra o representación menos seria en que se canta y se baila, regularmente acabada la segunda

¹⁰¹ Cursiva del original.

jornada de la comedia” (Tomo V, 1739). En ese sentido, el sainete adquiere una naturaleza híbrida como espectáculo, al mismo tiempo que funciona como sinónimo de entremés. A finales del siglo XVII, el entremés entró en decadencia y fue parcialmente sustituido por un espectáculo breve de corte moralista y costumbrista que dejará atrás el carácter carnavalesco: el sainete. Denominación que será tomada por el poeta Ramón de la Cruz, que introducirá un nuevo entreacto que mezclará la música y el canto para representar escenas de la nueva urbanidad del siglo XVIII (Rico, 1997: 34).

En el caso del “El sainete de los negros bozales”, su ubicación temporal corresponde al sainete dieciochesco, sin embargo, para el presente análisis, se considera que tanto su temática como su forma coinciden con los códigos teatrales barrocos del siglo anterior. Dicho texto presenta dos negros bozales que, en la escena, se encuentran bailando y recitando unos versos que mueven a la alegría y diversión. Los personajes no poseen nombre, sus intervenciones se alternan y, al final de la pieza, rinden pleitesía a los reyes. Es una pieza corta con una extensión de cincuenta versos.

3.2.3 El sainete de los negros bozales

Este texto breve presenta dos personajes de negros que cantan y bailan en el escenario. Ambos personajes son anónimos y se identifican según su orden de intervención: el primero y el segundo. Los negros entran a la escena “con sonajas en las manos, cantando, bailando”, despertando en el público la alegría y la algarabía. Como parte de su naturaleza, el baile se convierte en el elemento central de la composición, repitiéndose un mismo estribillo por los personajes:

PRIMERO
¡Uté la baila!

SEGUNDO
¡Si la bailaré!

PRIMERO
Prendello muranza.
para baila uté,
está más mejoro
muranza cum pie.
(2021: 99).

Aunque no queda constancia de cómo pudo ser la interpretación del baile, el cuerpo de los negros y sus movimientos se remarcan en el texto, como se menciona en el fragmento anterior, con los pies de los personajes. También se observa el uso de un habla de negros o *negroide*, el cual busca provocar la risa en los espectadores a partir de los defectos físicos y morales de los personajes. En este caso, el habla de negros responde al principio de decoro dramático¹⁰², que implica una “adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel” (Arellano, 2017: 125). En ese sentido, los negros hablan *mal* a causa de su esclavitud, con lo cual se subraya su condición de extranjeros, pues no conocen los códigos lingüísticos de sus amos. Como personaje teatral su uso incorrecto del idioma provoca la hilaridad del público, de esta manera, se establece “el concepto de lo burlesco como *turpitudus et deformitas*” (Arellano, 2017: 645). Asimismo, se reproducen rasgos tipificados del habla de negros, por ejemplo: apócope de “s” interior o final en palabras como *venimo*, *Carlo* o *uté*; laterización de la alveolar sonora

¹⁰² El *decorum* es un principio de la retórica clásica, que se encuentra en la *Retórica* aristotélica y en la *Ars poética* horaciana. Tuvo una influencia significativa en las preceptivas renacentistas y barrocas. Se define como la “adecuación del lenguaje de una obra literaria a su género, a su tema y a la condición de los personajes” (DRAE).

fricativa en *señolita*, *cumira* o *toro*; falta de concordancia de género y número en “con los principito fue”. Se registran palabras de una posible lengua africana como *maracumbé*, *muranza* o *guineé*¹⁰³.

Su caracterización como negros “bozales” indica que son esclavos. En el *Diccionario de Autoridades*, el adjetivo bozal se define como “Es epithéto que ordinariamente se dá à los Negros, en especiál quando están recién venidos de sus tierras: y se aplica tambien à los rústicos. Es lo contráριο de Ladíno” (sic) (I Tomo, 1726). Por tanto, los personajes de la obra se presentan como esclavos recién llegados de África; el adjetivo de bozal se contrapone al de mulato o ladino, pues estas denominaciones corresponden a la población negra libre (Solórzano Fonseca, 1982).

En el texto, uno de los personajes alude a su lugar de procedencia en el cual parece haber mucha comida, una posible referencia a la abundancia de recursos naturales que caracteriza la riqueza de África. Los esclavos expresan una añoranza de su vida pasada donde antes de ser esclavos podían comer mucho:

Allá mi tiera guineé,
 mucha cumira tené,
 cun tanto los angelito,
 toro sentamo a comé.
 (2021: 100).

También los personajes expresan tener un conocimiento sucinto sobre la religión católica, posiblemente, a raíz de su carácter como nuevos conversos. En otra de las intervenciones, el negro primero compara las figuras de la Sagrada Familia (José, María y Jesús) con su propia familia, aunque sus referencias son inexactas, ya confunde el género

¹⁰³ La palabra *guinea* presenta distintas acepciones relacionadas con el continente africano o con un baile o conjunto de movimiento de las personas negras.

del niño Jesús y de su padre José, quienes aparecen en el texto como personajes femeninos. Asimismo, se remarca una pronunciación errónea de los nombres de las figuras religiosas como una muestra de la ignorancia de los personajes, la cual supone la risa asegurada del público.

PRIMERO

Ara rá mi tiera está
Franciquilla mi mogé,
como una niña Jesuso,
con su madre san Jusepe.
(2019: 100).

SEGUNDO

También señolita reina
con los principito fue,
a vivir con españolito,
por siempre jamás amen.
(2021: 100).

Sin embargo, la aparente confusión cómica de los personajes permite la configuración de un espacio disonante y ambiguo en el que se subvierte el valor sacro de la Sagrada Familia y de las formulas religiosas como “por siempre jamás amén” por parte de los personajes del sainete. De manera semejante, en la obra *El Güegüence*, el equívoco y la confusión del personaje principal abren un espacio para la crítica subrepticia de la autoridad colonial, lo cual ha permitido la formulación de lecturas que señalan el comportamiento del *Güegüence* como un acto de resistencia y un germen de la identidad mestiza¹⁰⁴. En ese sentido, por medio del humor, los personajes del sainete juegan con el carácter religioso de los símbolos católicos, ya que, por un lado, muestran su desconocimiento y falta de formación cristiana y, por otro lado, se burlan de los mismos

¹⁰⁴ Para conocer más sobre las lecturas críticas que ha recibido *El Güegüence*, se recomienda revisar el Estado de la cuestión.

símbolos que deberían reverenciar. Por tanto, se configura un islote semiótico que oscila entre la ignorancia y la desacralización de los signos religiosos. Sin embargo, al final del sainete, los personajes de los negros manifiestan un reconocimiento de la autoridad de los reyes; la contradicción interna del texto es resuelta por medio del carácter festivo de las celebraciones reales, en las cuales los negros cantan y bailan alegremente como si fueran niños (Fra Molinero, 1995: 21).

El sainete de los negros bozales es un texto de transición que se asemeja más a un baile o *baile entremesado* antes que al concepto de sainete en el siglo XVIII. La pieza utiliza un estribillo que se repite en varios momentos. No hay una acción en términos aristotélicos, la trama consiste en la participación jocosa de los personajes en los festejos reales. La comicidad de los personajes se concentra en el uso del habla de negros, el cual responde a un estereotipo lingüístico.

El sainete reproduce una manera de entender la imagen que se estableció por parte del imperio español hacia la población negra y se convierte en un recordatorio de las tareas y obligaciones que dicho grupo cumple en la sociedad estamental. En ese sentido, los personajes negros representan una otredad dentro de la sociedad colonial; más allá de esa risa ingenua, se esconde la justificación de la esclavitud que experimentaron miles de hombres, mujeres y niños. Por último, el texto manifiesta el largo proceso de incorporación de la población negra en la sociedad colonial: “Negros, mulatos y sus descendientes se diseminaron en el crisol de la sociedad colonial” (Erquicia y Herrera, 2017: 20).

3.3 El arribo del caballero o de cómo llegó El ingenioso don Quijote de la Mancha a las tierras americanas

Miguel de Cervantes publicó la primera parte de su novela *El ingenioso don Quijote de la Mancha* en 1605; sin embargo, el autor no hubiera podido imaginar que, en 1607, en el pequeño poblado de Pausa, el Quijote aparecería compitiendo en un torneo caballeresco¹⁰⁵, en conjunto de otros caballeros afamados, entre ellos, el Caballero Antártico, un gran inca que andaba “vestido muy propia y galanamente, con una compañía de más de ciento indios bestidos de colores que le servían de guarda, todos con alabardas hechas de magueyes” (sic) (Lucía y Vargas, 2005: 237). Años antes, Cervantes había intentado conseguir el permiso para arribar a las tierras americanas y encontrar fortuna, no obstante, se lo negaron¹⁰⁶. Y, aunque Cervantes no viajó al Nuevo Mundo, sí lo hizo su personaje, quien superó todo tipo de barreras: “el Quijote se convirtió desde que salió de las imprentas, no solo en emigrante a las Indias, sino en un intrépido viajero para el que no hubo fronteras, ni espaciales ni temporales” (Varelo, 2010: 22).

Esta condición del Quijote como emigrante y viajero no solo acompaña la imagen del personaje, sino también el viaje que experimentaron los libros hasta su arribo a puertos americanos. En el siglo XVI, la Corona española dictó las Leyes Nuevas en donde se prohibía llevar historias de romances a América, ya que podrían afectar la mente de los recién convertidos, los indígenas. Esta restricción sobre los libros supuso una directriz moral y formativa en los valores que deberían aprender los futuros lectores americanos.

¹⁰⁵ En 1607 en el poblado minero de Pausa (Perú), se realizaron fiestas en honor al nombramiento del nuevo virrey, el Marqués de Montesclaros, don Juan de Mendoza y Luna. Dichas celebraciones estuvieron a cargo del corregidor don Pedro de Salamanca (Lucía y Vargas, 2005, p. 228).

¹⁰⁶ El fracaso de Miguel de Cervantes por obtener el permiso de viaje a América ha sido interpretado por muchos estudiosos como el éxito de la novela, pues Cervantes tuvo el tiempo y la necesidad de escribir (Varelo, 2010: p. 25).

Irving A. Leonard, en su estudio clásico *Los libros del Conquistador*, señala algunos datos sobre el primer envío de libros del Quijote a América. En el capítulo titulado “Don Quijote invade las indias españolas”, el autor menciona que se constatan tres navíos que zarpan en 1605 con la siguiente cantidad de ejemplares:

(...) tres libros de Don Quijote de la Mancha impresos en Madrid. Por Juan de La Cuesta, que un tal Juan de Saragoza consignó en el Nuestra Señora del Rosario a nombre de Juan de Guevara, de Cartagena, y 262 ejemplares que a bordo del “Espíritu Santo” se enviaban vía San Juan de Ulúa a Clemente de Valdés, residente en la capital de México. Otro embarque importante fue el que Diego Correa envió a Antonio de Toro a Cartagena a bordo del “espíritu Santo” —que probablemente un barco distinto del anterior—, consistente en dos bultos que contenían 100 ejemplares de Don Quijote de la Mancha (1953: 223).

Más adelante, Leonard advierte sobre la dificultad de “determinar cuántos ejemplares de la primera edición del Quijote llegaron hasta los lectores americanos” (1953: 225). El hispanista Francisco Rodríguez Marín se atrevió a suponer que probablemente llegaron a las costas americanas 1500 ejemplares, aunque de esa cantidad solo se registran 346 libros (Varelo, 2010: 23). El misterio sobre el primer lector del Quijote en el Nuevo Mundo sigue fascinando a muchos estudiosos o escritores; tal fue el caso de Ricardo Palma que conjeturaba que la llegada del Quijote al Perú había sido por un regalo del Conde de Monterrey a fray Diego de Ojeda¹⁰⁷.

¹⁰⁷ La versión de Ricardo Palma sobre el primer lector del Quijote ha sido puesta en duda por diferentes historiadores y críticos literarios. Para revisar más sobre el tema, se puede consultar: “Ricardo Palma, la historia y El Quijote en América” de Eva Varelo (2008) [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc000j6>].

Aunque las historias sobre la llegada de los libros del Quijote son muy novelescas, la presencia de sus ejemplares en todo el continente confirma el éxito literario y popular que tuvo el libro (y el personaje). Específicamente, en el caso de Centroamérica, son pocos los trabajos que han indagado sobre la circulación de los libros en el istmo (Chacón y Zavala, 2008; Rueda, 2009). Los trabajos de Rueda intentan reconstruir las redes de circulación de los libros a través del puerto de Honduras. Rueda¹⁰⁸ describe el mercado centroamericano de libros como:

limitado en el número de lectores pero contaba con algunas ventajas. En estas áreas era necesario organizar y dotar bibliotecas de conventos y escuelas, existía una demanda de libros litúrgicos para las iglesias y catedrales, y había interés por los libros educativos. Estos fueron los primeros eslabones de toda una compleja trama, cada vez más tupida, que generara una demanda de libros a lo largo de la edad moderna (2009: 152).

Un elemento que caracteriza el mercado centroamericano de libros era su condición de ser “nuevo”, ya que necesitaba suplir de libros a estudiantes y clérigos, de esta manera, los libros ocupan primeramente una función formativa. Rueda (2009) considera tres posibles modalidades de envíos de los libros a Centroamérica: envíos comerciales, bibliotecas profesionales e instituciones eclesiásticas. En el caso del Quijote, que entraría como envío comercial y de entretenimiento, el autor menciona que en 1609 llega a Honduras un navío con libros del Quijote, aunque no se precisa la cantidad específica¹⁰⁹. Es posible que dichos libros hayan pasado de Honduras a la ciudad de

¹⁰⁸ La investigación de Rueda (2009) se basa en una muestra de 60 navíos y sus respectivas hojas de registro que oscilan entre 1557 a 1687.

¹⁰⁹ No se mencionan datos específicos sobre cuántos libros llegaron del Quijote solo se apunta a que fue un lote traído por Juan Cascajo a Pedro de Lyra (2009: 160).

Santiago de los Caballeros de Guatemala, pues, como capital política y cultural del reino, contaba con una demanda alta de libros.

Más allá de los primeros lectores americanos de la novela de Cervantes, ciertamente, el personaje del Quijote se incorporó como parte de la cultura festiva de las ciudades americanas. En relación con lo anterior, Eva Valero (2013) habla de una resemantización del personaje en el espacio americano:

La presencia de don Quijote en los textos de Pausa y México significa también un cambio esencial en la historia hispana: el siglo XVII se convertía en un periodo histórico inspirado en la idea de colonización, más que en la idea de conquista que había presidido la centuria anterior. Y en ese sentido, la inmediata fama del Quijote en América es un símbolo inequívoco de esta evolución histórica y social. La presencia de don Quijote en los Andes o en la ciudad de México a comienzos del siglo XVII puede considerarse una precisa metáfora de esta evolución de la conquista a la colonia, en un escenario en el que los caballeros del pasado ya no tenían el equivalente en la realidad americana que habían tenido en el siglo anterior en la figura del conquistador. Su presencia ya no se encontraba sino en un ámbito festivo: la ficción de mascaradas y fiestas como las descritas en las dos Relaciones. Pero incluso en estas festividades, el protagonista ya no era Amadís ni Esplandián, sino el “moderno” don Quijote, que vino desde España con la risa para divertimento de la sociedad colonial (2013: 73-74).

En ese sentido, la figura de don Quijote ya no recuerda a los afamados caballeros ni mucho menos a los grandes conquistadores del siglo anterior. Una vez entrado el proceso de colonización, el caballero se integra al orden social impuesto por la Iglesia y

la Corona. La sociedad colonial adopta la cultura festiva de la Península, propiciando un fasto enriquecido con aspectos culturales de los pueblos indígenas y de una nueva realidad material. Por tanto, “divertir para dominar, es en definitiva, una consigna básica para el proceso de la conquista y la colonización” (Valero, 2010: 36).

El Quijote, como los demás personajes cervantinos, tuvo en América un nuevo espacio para conquistar los corazones de futuros lectores (y espectadores). Desde su primera aparición en el poblado de Pausa en 1607 hasta llegar a la Alcaldía de Sonsonate en 1761 pasaron más de 154 años; su viaje por todo el continente americano lo consagra como el embajador del Nuevo Mundo, quien más allá de las delimitaciones geográficas, entraba en escena con la consigna “con solo aquesta espada he de reformar el mundo”.

3.3.1 El Quijote salvadoreño: un personaje de la fiesta

El 22 de febrero, cuarto día de la celebración, a las tres de la tarde se interpretó “Historia de don Quijote de la Mancha” a cargo de los Militares del Pueblo de Guaymuco, quienes previo a la puesta en escena, con música y máscaras, entraron en el pueblo bailando y pregonando coplas dirigidas a la figura de Rocinante, cuya “extremada flaqueza y excesivo brío” causaron risa y estremecimiento en los espectadores.

Acto seguido, entró en escena don Quijote quien se presenta como el “deshacedor de agravios” y la “flor de la caballería”. El caballero se puso en disposición de ayudar y socorrer a los desamparados y menos favorecidos. Su apariencia enjuta y vetusta contrasta con los logros y recursos de los que presume:

no me pidan cosa parca,
que me corro ¡vive Dios!
cuando yo oigo llorar plagas;
pidanme azúcar y pan,

**tocino, carnero, vaca,
 leche, vino y aguardiente,
 quesos, frutas y empanadas
 doblones de a cuatro y ocho,
 de cordoncillo los bambas,
 tostones, reales sencillos,
 y pesos que no se gastan;
 los deadoce, menos medios,
 pidan cuanto les dé gana,
 y búsqenlo, como yo hago,
 mas que revienten sus almas,
 y digan que beba y viva,
 don Quijote de la Mancha.
 (2019: 79).**

La ostentación en la comida y la bebida era un rasgo característico de la nobleza, mientras que los plebeyos debían gestionar por cuenta propia su subsistencia diaria (De Miguel: 115). Comer *bien* (abundantemente) era un lujo que muy pocas personas en la colonia podían experimentar, sin embargo, en el teatro áureo, la imagen del banquete funciona como una invitación para superar las condiciones materiales limitadas y escasas de la realidad a través de la ilusión teatral. En ese sentido, la abundancia de alimentos de la que a Lardéa el Quijote recrea la imagen de un banquete. El festín posee, en abundancia, tanto carnes como azúcar, pan, frutas, empanadas y licores (vino y aguardiente), ciertamente, viandas exclusivas de un grupo social privilegiado. En el fragmento, el Quijote presume también de ser rico con la mención de todo tipo de monedas: doblones, tostones, reales, pesos o deadoce. Aunque en los versos “pidan cuanto les dé gana, / y búsqenlo, como yo hago” se establece un sentido de burla y juego por parte del caballero ante el supuesto banquete. Al final de su intervención, el caballero invita a los demás personajes a dar fe de las virtudes, los logros y los recursos del hidalgo. Todo esto en clave burlesca.

Sancho Panza declara su lealtad y fidelidad a su señor, quien le ha prometido una ínsula para gobernar¹¹⁰. Cuando por fin se vea en dicha posición, el escudero disfrutará de cuanto manjar quiera saciarse:

SANCHO

Mi señor me ha prometido
 una ínsula Barataria,
 que voy de gobernador
 para que negocio haga,
 que con aquese gobierno,
 ya no me faltará nada,
 he de comer cuantas cosas,
 se amontonan en la plaza,
 no hay gusto como lamber,
 y entender en la hartanza,
 beber frascos de buen vino,
 y aguardiente a guacaladas,
 chicha de calzón entero,
 en la medida colmada,
 que cuando por el cuerpo entra,
 es como una propia llama,
 no se llena este zurrón,
 con cositas de no nada,
 sino con comidas muchas,
como son: capirota,
cazuela, pebre, pipián,
jigote y sopa borracha,
ajiaco y olla podrida,
albóndigas y empanadas,
torta de agrio y salpicón,
pescado fresco y chanfaina,
arroz con leche, estofado,
perdices, palomas, chachas,
y para desengrasar,
limas, nísperos, guayabas,
plátanos grandes, sandías,
melones y pitahayas,
guineos y granadillas,
jocotes, cocos, granadas,
ulú zapotes, guaycumes,
chaparrones y guanabas,
yucas, camotes, duraznos,

¹¹⁰ El episodio del gobierno de Sancho Panza ocurre en los capítulos 45, 49, 51 y 53 de la segunda parte de la novela.

**capulines y manzanas,
elotes, tunitas, nances,
higos, icacos, pasas.**

Digan, pues, amigos míos,
con regocijo y con ganas,
que viva felices años.
(2021: 81-82).

A diferencia de la intervención del Quijote, Sancho se explaya en una lista de alimentos y platillos de procedencia peninsular y americana. Como parte del futuro gobierno de Sancho, uno de los cambios en su condición social será el poder acceder a cuanto manjar desee, pues en su actual condición de escudero y criado con costos logra comer una vez al día. En la Tabla 7, se agrupan las viandas de Sancho según su procedencia:

Tabla 7
Viandas de Sancho según el lugar de procedencia

Procedencia	Española	Americana
<i>Comidas</i>	Pebre ¹¹¹ , salpicón, empanadas, olla podrida, estofado, albóndigas, torta de agrio.	Capirotada, cazuela pipián, jigote, sopa borracha, chanfaina ¹¹² , arroz con leche.
<i>Frutas/ verduras</i>	Melones, sandías, granadas, duraznos, higos, pasas, limas.	Guayabas, pitahayas, guineos, guaycume ¹¹³ , jocotes úlu zapotes, guanábanas, yucas, camotes, elotes, tunitas, nances, icacos.
<i>Bebidas</i>	Vino, aguardiente.	Chicha de calzón entero.
<i>Carnes</i>	Perdices.	Chacha ¹¹⁴ , palomas.

¹¹¹ *pebre*: «Salsa en que entran pimienta, ajo, perejil y vinagre, y con la cual se sazonan diversas viandas» (DRAE).

¹¹² *chanfaina*: «*Gu.* Fritura de panza y menudos de res» o «*Gu.* Salsa espesa hecha de vísceras trituradas con miltomate y chile verde, sazonada con comino, ajo, orégano y achiote» (Diccionario de Americanismos).

¹¹³ *guaycume*: «m. *ES.* lúcumo, árbol y fruto» (Diccionario de Americanismos).

¹¹⁴ *chacha*: «*Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa.* Pavo silvestre, de hasta 56 cm de longitud; cabeza pequeña, cuello y cola largos, garganta desnuda de color rojo encendido, la cabeza y el cuello son grisáceos, cuerpo y alas café oliváceo oscuro, iris café; pico negruzco y patas gris apagado; su carne es comestible» (Diccionario de Americanismos).

De nuevo, se evoca la imagen del banquete cuantioso como aspiración de Sancho con miras de convertirse gobernador. Sin embargo, como lectores de la segunda parte del libro cervantino, se conoce que, una vez Sancho en la ínsula, por recomendación médica le prohíben comer. Este ardid del médico se burla de los deseos del escudero de disfrutar los privilegios de las clases altas. Al mismo tiempo, es una muestra de determinismo social, ya que las personas de clase baja no cuentan con las virtudes o méritos para aspirar a una posición de autoridad.

Seguidamente, Teresa Panza entra en la escena, no se presenta solo como la esposa del escudero, sino también como una gran señora. En su intervención, ella señala que la mayor riqueza de Sancho ha sido sus refranes. La mujer proclama una retahíla de las principales paremias heredadas de su esposo. Aunque su intervención muestra el valor de la sabiduría popular, igual que su esposo en la novela, no termina de comunicar nada ante la ilación desenfrenada de refranes. De esta forma, mediante el absurdo y la negación del sentido, se provoca la risa de público, aunado a su figuración como una dama y señora cuando en realidad es una campesina.

Posteriormente, el bachiller Sansón Carrasco se pone a disposición de servir al Quijote, ya sea con su pluma o en un litigio, pues las hazañas del Quijote sobrepasan a los caballeros anteriores. De hecho, Carrasco se refiere al origen de la historia del Quijote primero en lengua árabe y, luego, en castellano. Además, expone la difusión que ha tenido la historia del hidalgo más allá de las fronteras peninsulares “tengo para mí, que hoy, están escritos sin falta, más de treinta mil libros, que por varios reinos se hallan”. Esto resulta muy significativo, pues como ya se ha comentado, el Quijote era un personaje popular en el imaginario festivo americano.

Finalmente, las intervenciones de Camacho y Quiteria reiteran el carácter festivo del momento, pues ambos personajes entran en la escena para celebrar su boda, para lo cual invitan a los espectadores a disfrutar de bailes, comidas y reales, ya que su padrino es don Quijote de la Mancha. La boda de los personajes presenta una variación con respecto a la novela, pues, en ella, Basilio impide el matrimonio y se queda con Quiteria. Finalmente, el Quijote después de ser alabado por cada uno de los personajes, se rinde a los pies de Carlos III, el único señor al que se le debe jurar respeto y lealtad.

Para Alí Viquez¹¹⁵ (2018), la pieza puede considerarse como un divertimento bufo y festivo arraigado en giros estilísticos del Barroco. También apunta a que el proceso de reescritura de la pieza teatral utiliza el texto cervantino como pretexto para el festejo. En relación con lo anterior, cabe señalar que los cambios en las historias de los personajes cervantinos suponen un conocimiento cultural de la novela de Cervantes por parte de las élites de las sociedades americanas. La figura del Quijote se convierte en un personaje popular de las fiestas americanas que reafirma el orden y *statu quo* de la sociedad colonial. La imagen del banquete forma parte de las expresiones de una cultura festiva que busca la ostentación, el fingimiento y el lujo, con ella se introducen elementos que refieren a la realidad gastronómica de los habitantes de Sonsonate.

¹¹⁵ Dicho trabajo se presentó en las *I Jornadas de Lengua y Literatura en la Colonia en Centroamérica: los discursos olvidados*, las cuales celebraron del 23 al 25 de mayo de 2018 en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, organizadas por la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura y el Instituto de Investigaciones Lingüísticas, como parte del Programa de Estudios Coloniales Centroamericanos. Agradezco al M.L Alí Viquez haberme facilitado el artículo, el cual se encuentra en prensa.

3.4 Las danzas de moros y cristianos: hacia una conceptualización

Las danzas de moros y cristianos, también llamadas *historiantes*¹¹⁶ o *morismas*, son una práctica cultural de larga data y de múltiples orígenes culturales. Inicialmente, surgen en España como una expresión del teatro popular y de la cultura festiva que se hereda de la Edad Media, la cual se potencia con la expulsión de los moriscos de la península. De esta manera, las danzas de moros y cristianos se convierten en una representación de la victoria española en la recuperación de su territorio. Asimismo, las danzas se vuelven muy populares en las celebraciones religiosas de cada región, de hecho, se registran danzas de moros y cristianos en Cádiz, Granada, Alpujarra y Navarra (Brisset, 2001: párr. 5). Sin embargo, se extienden por toda la península.

En América, distintas órdenes religiosas utilizaron el teatro como forma de explicar los sacramentos y dogmas cristianos a través de la representación de autos sacramentales, bailes y pantomimas. Dentro de esa pluralidad de expresiones, las danzas de moros y cristianos fueron parte de las actividades festivas de las comunidades americanas, especialmente, para la fiesta del Corpus Christi (Lamus, 2013). Motolinía comenta, en su *Historia de los indios de la Nueva España*, la incorporación y práctica de estas danzas por parte de los pueblos de indios, lo que evidencia el intercambio cultural entre los indígenas y españoles.

Para una definición de las danzas de moros y cristianos, Gisela Beutler (1983) indica:

Las actuales danzas de «Moros y Cristianos» son bailes dramatizados que se representan por los campesinos mestizos en los días del Santo Patrón, u otras

¹¹⁶ En El Salvador, el término de *historiantes* señala a los actores encargados de la representación de moros y cristianos, de pastorelas y otras danzas (Lamus, 2013: 42).

fiestas sagradas o profanas. Dos grupos de danzantes (de seis a veinticuatro), jerárquicamente ordenados, realizan una acción dramática, cuya característica es el esquema fijo de tres partes: *desafíos* (o embajadas) —*gran batalla* (en que la parte pagana es vencida)— *desenlace*, el cual comprende el bautismo o la muerte de los vencidos, y a veces, el destino de su «leader», el rey moro. Variantes del esquema pueden ser: una emboscada (trazada por los moros) o el cautiverio de algunos cristianos que más tarde serán liberados. También pueden ocurrir el combate por un castillo y el robo de una santa imagen (1983: 222).

Beutler (1983) plantea una estructura tripartita en las danzas de moros y cristianos, a partir de la confrontación de dos bandos enemigos, los cuales luchan entre sí con el fin de demostrar quién posee la religión verdadera. En la mayoría de los casos, el bando de los cristianos (y españoles) vence al de los infieles, es decir, los musulmanes. La estructura de las danzas es rígida con un *dramatis personae* que corresponde a los caballeros y sus respectivos reyes. Sin embargo, en cada uno de los bandos, hay un personaje gracioso.

Las danzas de moros y cristianos no son vistas desde los estudios literarios como un género dramático: generalmente, han sido excluidas por incorporar elementos no estrictamente literarios como los trajes, las máscaras, la música y la escenografía. En el presente trabajo, las danzas de moros y cristianos son entendidas como prácticas parateatrales que se sitúan dentro del universo festivo del barroco y que se enriquecen tanto de la escena teatral como de los elementos culturales de las comunidades: “el escenario teatral recogió el dramatismo esencial del duelo entre el moro y el cristiano, y dentro del estilo tradicional se incorporaron romances populares en las escenas relacionadas con el reto y el triunfo” (Carrasco citado por Lamus 2013: 45).

Sin embargo, el éxito de las danzas de moros y cristianos no fue exclusivo de la época colonial, ya que todavía se practican en la actualidad tanto en España como en América. En el caso salvadoreño, se documenta la continuidad de esta práctica cultural y, al mismo tiempo, su adaptación a la vida de las comunidades indígenas. Las organizaciones religiosas y laicas, como las cofradías y las milicias, han sido fundamentales para la realización de las actividades festivas de las comunidades. Por un lado, en las milicias, se incorporan las danzas de moros y cristianos como parte de su entrenamiento: “Con ocasión de las grandes fiestas, estas milicias de autodefensa local comenzaron a intervenir en las representaciones de moros y cristianos, simultaneando la diversión con el entrenamiento militar, y la puesta a punto de su armamento” (Brisset, 2001: 6). Lo anterior también se nota en el programa festivo de las “Plausibles fiestas reales” (1762), en el cual las milicias tienen un papel significativo en la organización de los espectáculos teatrales. Por otro lado, las cofradías son las encargadas de administrar los recursos de las fiestas y continuar con la tradición de la danza a partir del establecimiento de reglas para los miembros de la comunidad que deseen participar (De Guevara, 1977: 88).

Desde los estudios antropológicos, se ha señalado la mezcla de elementos culturales heredados de los españoles y adaptados por las comunidades indígenas que se muestra tanto en los trajes y máscaras de los personajes como en los textos literarios:

En el vestuario se manifiesta todo el simbolismo de la danza, la función de los elementos culturales que le dieron origen y la introducción de nuevos elementos. Esta indumentaria, imita los trajes de guerreros cruzados, militares de los siglos XVI y XVII, y guerreros moros, estos últimos, mucho más matizados con

caracteres de nuestra cultura indígenas tales como plumas, cascos con figuras zoomorfas, serpientes y micos (...) (Pleites, 2000: 12).

En ese sentido, las danzas de moros y cristianos han experimentado un proceso de reinterpretación a partir de las circunstancias materiales y celebrativas de las comunidades indígenas salvadoreñas. En la actualidad, se conservan algunos de los textos recitados por medio de la tradición oral. De Guevara (1977) presenta un corpus de veintiocho historias de moros y cristianos que todavía se efectúan en El Salvador, sin embargo, ninguno de los textos coincide en su totalidad¹¹⁷ con las danzas de moros y cristianos de las “Plausibles fiestas reales” (1762).

En las próximas secciones, se realiza una sinopsis de las danzas y, posteriormente, se analiza la función del personaje gracioso, ya que es el único que introduce léxico americano y rompe con la seriedad de la acción por medio del humor.

¹¹⁷ El texto número diecisiete se titula “Historia de Fiera Brass”, sin embargo, no se ha logrado conseguir la transcripción que realiza De Guevara (1977) con el fin de compararlo con el texto de las “Plausibles fiestas reales” (1762).



"HISTORIANTES" de San Antonio Abad, Depto. de San Salvador. El de la izquierda es del bando cristiano y el de la derecha do los moros. Obsérvense las diferencias en el vestuario.

Ilustración 10. Representación de una danza salvadoreña. Tomado de Guevara (1977).

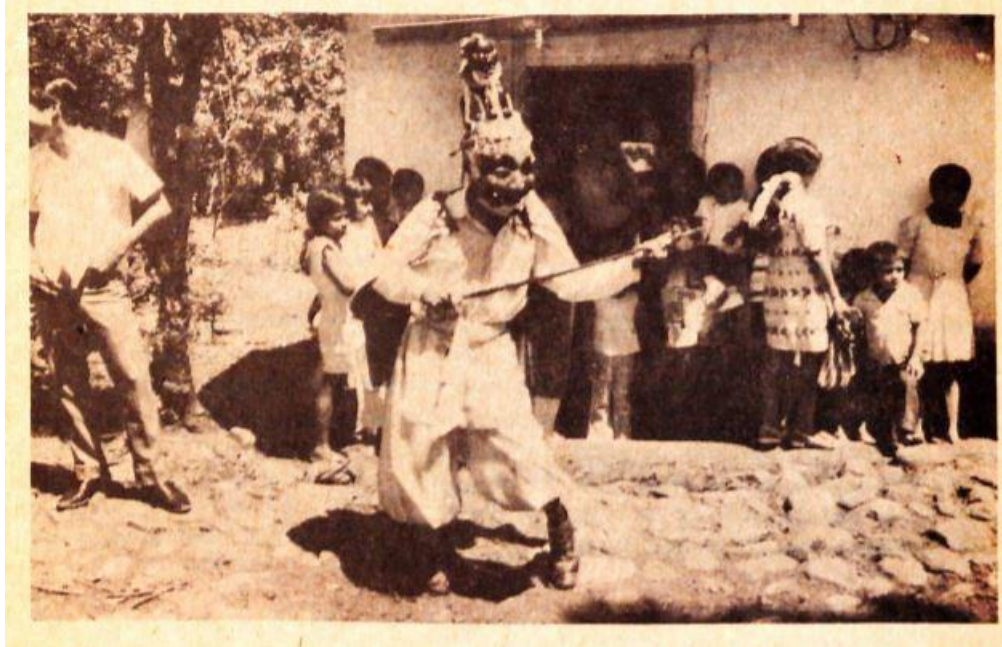


Ilustración 11 El personaje del gracioso. Tomado de Guevara (1977).

3.4.1 Sinopsis de las danzas de moros y cristianos

Historia del redentor cautivo

La pieza trata sobre el enfrentamiento del ejército español, liderado por Carlos V, versus el ejército musulmán, liderado por el rey Celin Rojel. El emperador español desea recobrar las reliquias de su dios y someter los territorios que pertenecen al musulmán. Al principio de la obra, Carlos V manda un mensajero, don Clemente, a solicitar la rendición del ejército opositor. Sin embargo, Celin Rojel advierte que su ejército saldrá a la campaña y que él mismo usará una marlota amarilla para que el rey español lo pueda encontrar y, así, combatir con él. Previo a la batalla, Celin Rojel expresa su angustia por no tener noticias de su hijo, el príncipe Asambalá. Algunos de sus soldados le dicen que hay noticias de la victoria del príncipe en las costas. El príncipe entra en la escena contando las victorias conseguidas en nombre de Alá y de su padre. Celin Rojel lo abraza. Seguidamente, el ejército moro se prepara para la batalla. En cada bando, los guerreros

más valientes declaran su lealtad hacia su correspondiente rey. Celin Rojel vuelve a enviar otra embajada, pidiéndole a Carlos V que se rinda en paz y evite un derramamiento de sangre.

El enfrentamiento se produce. En este primer asalto, ganan los cristianos. A pesar de la retirada otomana, el príncipe Asambalá todavía se encuentra en el campo de batalla, ya que no pudo huir. El príncipe es tomado prisionero. Sin embargo, es tratado con todo tipo de alabanzas y favores por parte de los cristianos. En el otro extremo del campo, queda herido don Juan, quien es recibido con insultos y torturas por parte del ejército moro. Celin Rojel le pide arrepentirse de su dios, sin embargo, don Juan no lo hace por lo que es duramente castigado. En un segundo enfrentamiento, ganan los moros. El ejército cristiano deja un crucifijo en el campo mientras huye; lo cual causa gran dolor en el rey. Ante la conmoción de Carlos V, el príncipe Asambalá ofrece ir donde su padre y recuperar al Cristo redentor. El príncipe llega ante su padre con la compañía de don Claudio, quien trae una embajada por parte de Carlos V, en la cual se solicita la devolución de la imagen de Cristo. Su padre se niega, pero, en ese momento, Asambalá confiesa su conversión al cristianismo. Por la intervención del príncipe, Celin Rojel libera a don Juan y le solicita que le diga a Carlos V que se reúnan en el puente de Marruecos. Carlos V acepta y lo encuentra en dicho lugar. Ahí Celin Rojel aborda al español con una serie de preguntas sobre la fe cristiana. Después del interrogatorio, Celin Rojel se convierte en cristiano por medio del bautismo y devuelve el crucifijo.

El cerco de Argel

La pieza trata sobre el cerco de la ciudad de Argel que organiza el Conde de Málaga en compañía de sus caballeros. Tanto del lado cristiano como del musulmán, cada

uno de los caballeros le promete a su señor pelear hasta conseguir la victoria, aunque ello signifique dar la vida. El Conde de Málaga manda dos embajadores a pedir la rendición del bando de los moros, sin embargo, la respuesta del rey de Argel es negativa y envía a otros dos embajadores a decirle al conde que lo espera en la batalla. El enfrentamiento es inminente. En la batalla cae muerto don Enrique, cuyo cadáver es encontrado por Muley (guerrero musulmán) y Tusco (gracioso). Muley decide darle un entierro digno a don Enrique.

Del lado cristiano, los demás compañeros de don Enrique quedan quejumbrosos de haber perdido un compañero y vuelven a atacar a los moros. En esta segunda embestida, Muley es atrapado por don Pedro y es llevado preso. Del lado musulmán, el rey se lamenta de haber perdido a su mejor hombre en batalla y se encuentra conmovido. En la cárcel, el fantasma de don Enrique se le aparece a Muley y decide devolverle el favor que recibió del moro, por esa razón, lo liberta de las cadenas. Por último, el espíritu de don Enrique le pide que se convierta a la fe cristiana y se bautice. Muley acepta la petición de don Enrique y se dirige a hablar con el conde, el cual acepta la conversión del guerrero y lo nombra su nuevo capitán. Muley se compromete de conseguir la victoria para el conde por lo que regresa a la batalla y se enfrenta a sus antiguos compañeros. Cuando llega al frente del rey, este lo llama traidor. Muley mata al rey y le pide la rendición a los demás guerreros para que se unan a la fe cristiana, a lo que todos los moros responden afirmativamente.

Historia de Oliveros y el gigante Fierabrás

La pieza trata sobre el enfrentamiento del emperador Carlomagno¹¹⁸ ante el rey Balán de Alexandria, cuyo hijo es el gigante Fierabrás, poderoso y valiente soldado, que causa temor en los soldados españoles. Ante la altivez y provocación de Fierabrás, el emperador manda a llamar a Roldán para que pelee contra él, sin embargo, el caballero se niega y le responde que debería enviar a los soldados más viejos primero. Su respuesta provoca la cólera del emperador, quien lo envía a la cárcel y lo sentencia a la muerte. Roldán sale de escena.

Ante todo esto, Oliberos se apresura a tomar sus armas para enfrentar al gigante y consigue el permiso del emperador para representarlo en la batalla. El padre de Oliberos, Regner, le pide al emperador que lo mande en lugar de su hijo, no obstante, el emperador no puede cambiar lo ya acordado. Oliberos sale al campo y encuentra al gigante acostado, el caballero español incita a Fierabrás a pelear, pero el gigante le pide primero declare su linaje. Oliberos miente y se hace pasar por Guarín, un mozo. Fierabrás le solicita al caballero español que lo ayude a vestir sus armas. El gigante se da cuenta del engaño y le repite que diga su verdadero nombre. En ese momento, Oliberos revela su verdadera identidad y ambos comienzan la batalla. Oliberos logra hacer que Fierabrás caiga de su caballo y el gigante le pide que antes de morir lo deje bautizarse por su fe. Oliberos le perdona la vida y decide ayudar a Fierabrás a convertirse.

¹¹⁸ El rey Carlomagno gobernó durante 47 años en la Europa medieval (742-814 d.C). En su gobierno, se sometió a los lombardos del norte de Italia y a los sajones de Germania. También han sido muy recordadas sus batallas contra los musulmanes como una forma de afianzar el cristianismo en el continente. Los primeros años de su gobierno estuvieron dedicados a la guerra, acometiendo expediciones conquistadoras sobre lombardos a petición del Papa de Roma Adriano I, que se veía amenazado por estos.

Al ver que han derrotado a Fierabrás un grupo de moros ataca a Oliberos y a Guarín, a quienes se llevan presos. Sin embargo, Fierabrás se dirige al emperador para decirle que lo bautice y acepta así la fe cristiana. Mientras, en el campamento musulmán se tortura a Oliberos como castigo por la ausencia del príncipe. Fierabrás, ahora cristiano, le dice al emperador que lo envíe en una embajada para hablar con su padre, pues seguramente su padre pronto estará atacando las tropas del embajador. En la cárcel donde se encuentran Oliberos y Guarín aparece la princesa Floripes, quien les promete ayudarlos, si Oliberos le ayuda a casarse con Gui de Borgoña, príncipe del cual está enamorada.

El emperador manda a todos sus caballeros a una embajada para que recuperen las Sagradas Reliquias y a los caballeros apresados. Cuando llegan donde el rey moro, le cuentan que su hijo ha cambiado de fe, a lo que Balán se muestra enojado. Por esa razón, ordena que sean ejecutados todos los caballeros españoles, rápidamente, Floripes interviene y le dice a su padre que deje en sus manos la tarea de vengarlo ante estos villanos. Brutamente le sugiere al rey que no lo haga por ser las mujeres frágiles, no obstante, su padre accede a la petición de la princesa.

La princesa acompaña a los españoles a prisión donde les promete ayudarlos y negar su fe si le conceden ser esposa de Gui de Borgoña. Floripes se casa con el caballero y entrega las reliquias de los españoles. El rey Balán se entera de la traición y decide atacar a los caballeros, pero Ricarte logra escapar para buscar ayuda del emperador. Ante las noticias de Ricarte, el emperador decide socorrer a sus caballeros y cerca el palacio del rey Balán. Fierabrás habla con su padre para que cambie de religión, sin embargo, se niega y es asesinado por su hijo. Floripes es reconocida como hija del emperador y ella le devuelve las reliquias sagradas.

3.4.2 *El personaje del gracioso en las danzas de moros y cristianos*

El personaje del gracioso en los textos *Historia del redentor cautivo*, *El cerco de Argel* e *Historia de Oliveros y el gigante Fierabrás* introduce lo burlesco y lo cómico a partir de un lenguaje popular, que diferencia y coloca al personaje en un estatus social y moral menor que el de los nobles señores caballeros. El gracioso como tipo cómico es una antítesis del personaje del caballero, ya que su preocupación principal no es el honor, sino satisfacer sus necesidades fisiológicas.

El teatro del Siglo de Oro transmite una visión rígidamente estratificada de la sociedad, incluso, en la gastronomía se observan señas de estatus, género, religión, educación y origen de los personajes. De esta manera, “En el teatro áureo, donde predominan los arquetipos, la comida contribuye a que el espectador clasifique a cada personaje dentro de una categoría preestablecida” (De Miguel, 2012: 114). En ese sentido, la comida adquiere un uso metafórico y representativo para la identificación de arquetipos. Los personajes de los graciosos en las danzas de moros y cristianos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) se identifican como pertenecientes a una clase social baja, generalmente, son sirvientes de alguno de los caballeros, ya sean estos cristianos o musulmanes. Su valentía es puesta en duda con cada embate de la batalla, pues prefieren esconderse o comer antes que pelear. En sus intervenciones, los graciosos usan frases y palabras asociadas al acto de ingestión, lo que reafirma sus ganas de comer antes que de conseguir honor.

En *Historia de un redentor cautivo*, el personaje de Tustus es el gracioso del bando de los moros. Su papel en la obra consiste en ser el informante del rey sobre los últimos acontecimientos de la batalla. Ante la inminencia del combate, cada guerrero musulmán

le expresa su devoción al rey, prometiendo su vida a cambio de la victoria. De la misma manera y, a modo de parodia, Tustus imita a los valientes guerreros en su discurso de pleitesía hacia el monarca, pero, en lugar de hablar sobre sus habilidades bélicas, mencionará sus *fortalezas* con la comida. Para ello, desarrolla un discurso lleno de hipérboles referentes a su buen comer:

TUSTUS

Invictísimo monarca,
 cuya fama el mundo admira;
 don Tustus a vuestras plantas
 está con esta cuchilla:
 en valor no hay quien me iguale,
 pues me como cada día
un queso con un capón,
y un jarro de mantequilla;
 ítem: me como también
más de cincuenta gallinas,
diez tapas de rapaduras,
y un canasto de tortillas,
 con más para sobremesa
un costal de granadillas:
ayotes y calabazas¹¹⁹,
 las que llaman de Castilla:
 y así poderoso rey,
 que marchen tus compañías,
 que suenen estos tambores:
 ¡vivan nuestros dioses! ¡vivan!
 (2021: 19).

La lista de alimentos de Tustus presenta la imagen de un banquete que el personaje desearía haber comido, ya que en su condición de sirviente no es convidado de los festines que posiblemente se sirven para el rey y sus caballeros. El gracioso de parte de los moros asemeja sus ganas de comer con su valentía como guerrero, en ese sentido, se quiebra la

¹¹⁹ El énfasis es propio.

solemnidad y devoción que anteriormente habían expresado los otros personajes con el fin de aligerar la trama y provocar la hilaridad del público. Asimismo, las comidas que menciona Tustus poseen elementos tanto de una gastronomía peninsular como de una americana. Del lado español aparecen viandas como el queso, la mantequilla, las gallinas y el capón¹²⁰. Del lado americano, se muestran alimentos como las tortillas, rapaduras¹²¹ y verduras como ayotes¹²². El banquete de Tustus apela a un discurso de la abundancia y la opulencia característico de la cultura festiva del barroco.

Del bando cristiano, el personaje de Claudio es el gracioso y al igual que Tustus es un sirviente de los caballeros, el cual después de las declaraciones de fidelidad y valor de los otros personajes, desea tener algún papel en la batalla:

CLAUDIO

Un hombre desesperado
que ha ganado más victorias,
**que huevos ponen los gallos,
los güegüechos y las pollas:**
dame, señor, algún cargo,
y verás que esto que digo,
es una verdad tan clara,
que no le falta un comino.
(2021: 26).

Claudio habla de sí mismo como un hombre desesperado que ha ganado tantas victorias como huevos ponen “los gallos, los güegüechos y las pollas”. Evidentemente, el personaje utiliza una hipérbole para referirse a su valor, sin embargo, hay un sentido absurdo porque ni los gallos ni las pollas ponen huevos. Incluso se menciona a los

¹²⁰ *capón*: «m. Pollo que se castra cuando es pequeño, y se ceba para comerlo» (DRAE).

¹²¹ *rapadura*: «Arg., Ec., Guat., Hond. y Nic. panela (l azúcar mascabado en panes)» (DRAE).

¹²² *ayote*: «m. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR; Pa*, p.u. Fruto del ayote, alargado y redondeado, de color verde intenso con listones longitudinales más claros; se come hervido o cocido como verdura» (DdA).

güegüechos, viejos sin fuerza o energía para emprender una empresa. Las victorias de Claudio son inexistentes como su propio valor; lo anterior guarda estrecha relación con la frase “cacarear y no poner huevos”, cuyo significado es “prometer mucho y no dar nada”. De esta manera, Claudio ofrece en términos burlescos victorias que nunca ha obtenido, jugando así con el lenguaje militar.

Posteriormente, Claudio recibe las embajadas del bando de los moros y, en sus intervenciones, busca expresar su ira y enojo ante la presencia de los musulmanes en el campamento español, aunque teme por cualquier ataque que puedan efectuar los moros:

CLAUDIO

¿Qué quiere el moro maldito,
barbas de jabalí osado,
con cachetes de gamuza
que le dé aquí de porrazos?
(2019: 27).

CLAUDIO

Es un moro garnachudo,
tan osado para hablar
que medio dio tan grande susto,
que me hizo cacaraquear,
pero le di un chinchorrazo,
que hasta le suelo vino a dar;
y porque dé su embajada,
no me lo comí en pipián.
(*Vuelve donde quedó el moro.*)
Moro, ya pedí licencia.
ahora sí puedes entrar.
(2021: 28).

Claudio declara su desprecio por el enemigo a partir de una serie de insultos que dedica al moro embajador. En el primer fragmento, Claudio asemeja al moro con dos

animales: el jabalí y la gamuza¹²³, los cuales en sus características físicas destacan el ser peludos, salvajes y con cuernos, atributos que son, por extensión, transferidos a la imagen del moro. De esta manera, el cuerpo del moro es *zooformizado* por medio del lenguaje burlesco que pretende ridiculizar a los moros hasta convertirlos discursivamente en animales. En el segundo fragmento, el rango del guerrero musulmán, quien porta una *garnacha*¹²⁴, es ignorado por Claudio al agregar la terminación *-ucho* que posee una connotación despectiva.

Claudio emplea un lenguaje bélico para tratar al visitante del otro bando. En el primer fragmento, utiliza la palabra *porrazos*, que se refiere al término *porra*¹²⁵ más el sufijo aumentativo femenino *-azo*. En el segundo fragmento, el personaje da un *chinchorrazo* al moro, de igual manera se realiza la misma composición, *chinchorro*¹²⁶ más sufijo. En ambos casos, Claudio efectúa una acción violenta que es intensificada por medio de las terminaciones. Según Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (1983), el uso de diminutivos y aumentativos es parte del lenguaje cómico del teatro breve: “Hay asimismo una insistencia estilística en el uso de los diminutivos y aumentativos como una muestra más del jugueteo con el idioma y la función emocional y valorativa que se implican en el diálogo entremesil” (1983: 36). Asimismo, la reacción de Claudio es de temor ante la presencia del moro que se nota en la frase “me hizo cacaraquear”¹²⁷. De

¹²³ *gamuza*: «f. Antílope del tamaño de una cabra grande, con astas lisas y rectas, terminadas a manera de anzuelo, y capa oscura, que vive en los Alpes y los Pirineos» (DRAE).

¹²⁴ *garnacha*: «f. Vestidura talar que usan los togados, con mangas y un sobrecuello grande, que cae desde los hombros a las espaldas» (DRAE).

¹²⁵ *porra*: «Cierta género de palo o bastón, delgado por la empuñadura, y el remate grueso y redondo, a modo de una cabeza. Antiguamente servían de arma ofensiva, y solían herrarlas» (sic) (Diccionario de Autoridades, Tomo V, 1737).

¹²⁶ *chinchorro*: «m. ES. Sombrero viejo» (Diccionario de Americanismos).

¹²⁷ *cacaraquear*: «intr. Col., El Salv., Hond., Méx. y Ven. Dicho de un gallo o de una gallina: cacarear» (DRAE).

nuevo, se recurre a la zoomorfización pero, en esta oportunidad, el personaje se asemeja a un gallo; relación que anteriormente se había planteado cuando se presentó ante al emperador. Se exagera en la cobardía de Claudio como gracioso, ya que no tiene un honor y sus instintos son bajos. Su amenaza hacia el enemigo es una parodia del discurso caballeresco, Claudio insinúa comerse al moro “en pipián” ¹²⁸, si no da su mensaje rápidamente. Esta frase entra muy a tono con expresiones como “hacerlo puré o papilla a alguien” que poseen la connotación de destrozar o destruir a una persona.

A pesar de pertenecer a distintos bandos, los graciosos presentan un mismo *modus operandi*: parodiar el discurso oficial de los caballeros e introducir el humor dentro de un esquema de acciones bastante rígido. Son los únicos personajes que utilizan un lenguaje popular dada su procedencia.

En *El cerco de Argel*, Penacho es el gracioso del bando de los cristianos; en su intervención con el rey, demuestra su valor como el personaje de Tustus a partir de asociaciones con la comida:

PENACHO

Señor, salí de mi casa,
y a tu presencia he llegado,
para que me des la plaza,
de general o de soldado;
pues con balas de cebolla
me tengo por tan valiente,
que no dejo plato, ni olla
a quien no le meta el diente,
y así, si lleno la panza
al tiempo de acometer
y me meten una lanza,
no he de dejar de comer;
con que es tanta mi braveza

¹²⁸ *pipián*: «Gu, Ho, ES, Ni, CR. zapallo, planta y fruto» (Diccionario de Americanismos).

**que me atreviera a acabar,
un buen frasco de cabeza,
y sin llegarme a embriagar.**
(2021: 57).

El lenguaje de Penacho invierte el discurso militar, en lugar de balas de cañón, hay balas de cebolla; su valentía no consiste en cuántas victorias ha obtenido, sino en un hambre tan voraz que podría acabar con todos los platos de un banquete. La frase *meter el diente* posee cierta ambigüedad, ya que podría indicar “comer algo difícil de mascar” o “apropiarse de parte de la hacienda ajena que maneja”. En ese sentido, se sugiere que Penacho además de glotón es un sisador. En los últimos versos, se presenta un hipérbaton: “que me atreviera a acabar, un buen frasco de cabeza¹²⁹”, cuyo orden correspondería a “que un buen frasco me atreviera a acabar de cabeza”. En dicho verso, Penacho presume de su resistencia a tomar vino en grandes cantidades, el embriagarse también es una característica de los personajes graciosos (De Miguel, 2012).

El personaje de Tusco del bando de los moros se describe a sí mismo como un guerrero temible. En este caso, hace a Lardé de su habilidad para el hurto, pues no perdona cosa alguna malpuesta, ya sean servilletas o bastimentos. En la última parte de la intervención, Tustus habla de embestir con valor, sin embargo, el complemento siguiente no coincide lógicamente, ya que poner “las armas en el pan de maíz y las ollas en el juego” contradice el primer sentido e introduce uno relacionado con la comida, por tanto, se produce un *non sequitur*.

TUSCO
Invictísimo monarca,

¹²⁹ En el Diccionario de Americanismo, la palabra *cabeza* posee la siguiente aceptación para el español de El Salvador: «ES, rur. Bebida alcohólica de mala calidad obtenida en la primera fase de la destilación». En ese sentido, se plantea también la posibilidad de que el personaje este haciendo referencia a una bebida alcohólica.

a tus plantas está puesto,
 un moro muy alentado,
 bizarro, valiente y diestro,
 que en saliendo a la campaña
**te aseguro que no dejo
 servilleta que no me hurte
 de todos los compañeros:**
 conque con esto es bastante
 para no ser el de menos,
 en quien vivan descuidados
 de todos sus bastimentos;
 y así a embestir con valor,
**que yo pondré desde luego
 las armas en el pan de maíz
 y las ollas en el fuego.**
 (2021: 58).

GUARIN

Maldita sea la lengua tan parlera,
 que vino a contar lo que pasaba,
**que pues sabe tragarle una memela,
 se tragara también lo que os contaba.**
 (2021: 147).

El uso de vocablos de origen americano es un elemento que caracteriza a los personajes de los graciosos. En la intervención de Penacho, se menciona el maíz, alimento central en la dieta de los pueblos indígenas. En el texto *Historia de Oliveros y el gigante Fierabrás*, el personaje de Guarin del bando español también se refiere a una comida de origen americano/salvadoreño como la *memela*¹³⁰. Por tanto, el uso de palabras americanas se reduce al código de lo burlesco y festivo, en las danzas estudiadas, solo el personaje del gracioso utiliza este vocabulario.

¹³⁰ *memela*: «f. *Mx, Gu, Ho, ES*. Tortilla de maíz gruesa y ovalada sobre la que se ponen frijoles, salsa, queso y, opcionalmente, carne» (Diccionario de Americanismos).

3.5 Consideraciones finales

La otredad americana se manifiesta en los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) a partir de personajes que funcionan como tipos cómicos. De esta manera, el humor permite establecer un proceso de reinterpretación de los códigos festivos barrocos según un espacio y tiempo definidos, en este caso, una alcaldía periférica. La presencia de estos personajes representa una ruptura parcial dentro de la oficialidad de la fiesta y sugiere el reconocimiento de una identidad local.

El sainete de los negros bozales presenta una visión estereotipada de los negros como tipos cómicos; en su representación, se destaca la diferencia tanto en su forma de hablar como en la manera de mover su cuerpo. Sin embargo, los negros son integrados dentro del universo festivo en condición de otredad, su ingreso es mediado por la esclavitud que experimentan los personajes. Además, desde su posición subordinada rinden pleitesía a las autoridades reales y religiosas.

La **Historia de don Quijote de la Mancha** es un texto dramático que establece una relación intertextual con la novela cervantina, no obstante, se reinterpreta a partir de los códigos festivos de la fiesta popular en donde se alude a la imagen del banquete. En el texto, se desarrollan tres menciones del banquete según personajes diferentes: el primero es por parte del Quijote, el cual apela a un banquete de las clases altas; el segundo es por parte de Sancho, quien más bien expresa sus ganas de comer cuando, por fin, obtenga el gobierno de una ínsula, es decir, el banquete deseado por un gracioso; y el tercero el banquete de las bodas de Camacho y Quiteria, un banquete en donde se invita a todo el pueblo. Asimismo, el Quijote es un personaje de la fiesta popular que se integra al imaginario festivo americano; su aparición en las fiestas de Sonsonate reitera la simpatía

del personaje hacia los más desamparados de la sociedad. El Quijote, en buena medida por su locura y singular figura, sigue causando la risa del público cada vez que entra en la escena.

En las danzas de moros y cristianos, los personajes de los graciosos introducen palabras de origen americano como una variación de los códigos de escritura barroca. El humor se adapta según las circunstancias celebrativas con el fin de conseguir la atención del público. De igual manera, los graciosos como tipos cómicos se encuentran interesados en satisfacer sus necesidades fisiológicas, especialmente, en comer. De esta manera, se desarrolla un lenguaje lúdico que mezcla elementos del ámbito militar con el gastronómico.

Conclusiones

El análisis expuesto en esta tesis es un primer abordaje a las representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762), cuya diversidad genérica fue un punto de inflexión para adentrarse en las prácticas teatrales del periodo colonial centroamericano. En América, el teatro no solo fue un espectáculo de las cortes virreinales, sino que, además, funcionó como un medio de comunicación tanto religiosa como política. De esta manera, el teatro se convirtió en el primer gran espectáculo de masas. Como lo afirman Carlos Jáuregui y Edward Friedman (2006): “El teatro servía para sincronizar política y religiosamente la periferia imperial y en ese sentido no sólo era colonial sino plenamente moderno” (11). El teatro reprodujo un imaginario transatlántico que se extendió por todo el continente y que estableció un sentido de unidad ideológica a partir de la transmisión de símbolos, imágenes y consignas que formaban parte de los espectáculos.

La relación “Plausibles fiestas reales” (1762) sitúa a la alcaldía de Sonsonate en el mapa político del reino de Guatemala, ya que, a pesar de su posición secundaria y periférica, en el texto, se igualó en multitud de riquezas y bienes con la capital. La fastuosidad discursiva de las fiestas de Sonsonate se contrapone a una realidad muy limitada y precaria. Sin embargo, esta alcaldía fue el espacio en el cual se realizó una diversidad de espectáculos teatrales que dan cuenta de la complejidad del fenómeno teatral en las provincias y pueblos centroamericanos. Aunque solo se conservan los textos dramáticos y algunas informaciones sobre la puesta en escena, la incorporación de estos veintiún textos representa una ampliación del corpus dramático centroamericano del periodo colonial, que, hasta el momento, ha sido muy reducido y referencial.

Con nuestra propuesta, *teatro de la periferia*, se buscó comprender las continuidades y rupturas de los géneros teatrales, así como su función en espacios circundantes al centro de poder. La presente investigación comparte la preocupación de revisitar la literatura colonial centroamericana con el fin de ampliar los conocimientos sobre la sociedad centroamericana del siglo XVIII, en especial, los relacionados con la dramaturgia y los espectáculos teatrales.

Primera Jornada: arqueología de una fiesta

En el siglo XVIII, el reino de Guatemala experimentó un intento de modernización por medio de la aplicación de las reformas borbónicas. Debido a su cercanía con la ciudad de Santiago de los Caballeros, la provincia de El Salvador tuvo más contacto con respecto a los cambios políticos, sociales y económicos que ocurrían en la metrópolis. Con el surgimiento del añil como *product moteur* comenzó un periodo de expansión de dicho cultivo en las haciendas salvadoreñas. Uno de los principales resultados fue un cambio paulatino en la propiedad de la tierra, ya que el incremento de las haciendas también provocó la necesidad de mano de obra mestiza. A mediados de siglo, la población de San Salvador y Sonsonate poseía un mayor índice de mestizaje en comparación con otras provincias guatemaltecas (Solórzano Fonseca, 1982). Asimismo, este auge económico propiciado por el añil también trajo distintos (des)encuentros entre los intereses de las élites criollas guatemaltecas versus los de hacendados y comerciantes provincianos.

La Alcaldía de la Santísima Trinidad de Sonsonate fue uno de los primeros asentamientos españoles en el territorio salvadoreño. Se convirtió en un lugar atractivo para distintas familias españolas, ya que contaba con una salida al Océano Pacífico, gran

afluencia de ríos y mano de obra indígena. Sin embargo, en el siglo XVII, experimentó un declive económico debido a distintas plagas y a la disminución de la población indígena. A comienzos del siglo XVIII, se vivió con el cultivo de añil un repunte económico y nuevas posibilidades para reintegrarse al comercio internacional. En el “Prólogo al lector” de las “Plausibles fiestas” (1762), la imagen de Sonsonate se caracterizó como un lugar de abundancia material y de recursos naturales, que, a pesar de su tamaño y de la humildad de sus gentes, efectuó durante dieciséis días unas fiestas espléndidas y suntuosas en honor a Carlos III, en igualdad de condiciones con los festejos de otras urbes.

En este programa festivo, se evidencia la presencia del alcalde y gobernador Bernardo de Veyra como el orquestador de las fiestas. No solamente fue uno de los principales mecenas de los festejos, sino que él mismo se encargó de componer la relación de fiestas. Esta doble condición de autoría/autoridad se manifiesta a lo interno del texto, ya que no pudo recurrir al tópico de la falsa modestia para describirse a sí mismo, por lo que debió buscar nuevas estrategias discursivas (por medio de otras voces) para exaltar su gestión pública.

La implicación en la escritura por parte de Bernardo de Veyra sugiere un interés más allá de documentar los acontecimientos festivos, el cual pudo asociarse a la búsqueda de una promoción en un nuevo cargo o, como sugiere Pedro Antonio Escalante (1992), a la necesidad de afianzar su autoridad como gobernante debido al amotinamiento de algunos vecinos. Incluso ambas posibilidades podrían haber sido pretendidas por Bernardo de Veyra, ya que todavía no se cuenta con suficiente información histórica que permita dilucidar las motivaciones del alcalde en su totalidad. Sin embargo, en la relación de fiestas, tanto en el prólogo como en los textos dramáticos, se exalta la figura del alcalde

como un siervo fiel y defensor de los intereses de la monarquía. Esta pretensión perfila un interés político y de promoción personal para futuros cargos.

La relación muestra la participación de todos los grupos sociales que vivían en la alcaldía; aunque es una celebración promovida por las autoridades locales, se contó con una participación fundamental de los pueblos de indios, las milicias y algunos gremios, los cuales tuvieron a cargo la mayoría de los espectáculos festivos, en particular, las representaciones teatrales. Esta articulación social refuerza la imagen de una convivencia armónica, en la cual cada estamento conoce y respeta su posición. Por tanto, la relación de fiestas transmite una visión de orden y control social que establece una continuidad con el sistema monárquico. Los textos dramáticos también participan de esa visión a través de la reproducción de representaciones del poder de la monarquía española.

Segunda Jornada: representaciones del poder

Las representaciones del poder encontradas en los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762) permiten comprender la constitución de un sistema político y social que fundamentó su dominio en la figura de un monarca que fue elegido por Dios para regir en todos los territorios conquistados bajo su nombre. Para el funcionamiento de este sistema se establecieron códigos visuales y retóricos para la alabanza y la defensa de la monarquía, los cuales se transmitieron en todas las esferas de la vida, en especial, por medio del fasto público. En los próximos apartados, se discuten los principales elementos que se utilizaron para la representación del poder monárquico y, por extensión, de las autoridades locales.

La permeabilidad de la loa

La loa, como género teatral, se adaptó a las circunstancias del espectáculo. Su permeabilidad según el contexto de la representación provocó que fuera un género que se ajustaba a la demostración de los intereses de las autoridades locales. Como lo afirman Carlos Jáuregui y Edward Friedman (2006): “El teatro palaciego que por su articulación a la política local y su financiamiento público ofreció un terreno más fértil para la participación criolla” (2006: 12). En el caso centroamericano, se observa que particularmente la loa es —en palabras de Carlos Meléndez (1984: 84)— “fruto del ingenio local”, ya que su composición estuvo mediada por el mecenazgo de los gobernantes.

A pesar de que las loas de Sonsonate se escriben con motivo de una fiesta real, algunas de ellas poseen características más relacionadas con otros subgéneros dramáticos. A raíz de esto, se propuso una esquematización en tres clases: loa palaciega, loa de corral y loa entremesada. Para este análisis interesan las loas palaciegas, ya que se encontraron dos líneas de alabanza según fuera el tipo de destinatario: *alabanza y exaltación a la figura real* y *alabanza y exaltación a la autoridad local*¹³¹. En relación con la primera línea, los códigos festivos del barroco se transmitieron de una dinastía real a otra, es decir, persiste una continuidad de símbolos, lemas e insignias que se adoptó tanto para la alabanza de la figura del rey como de la monarquía como institución, independientemente de los cambios de familia reinante. En otras palabras, aunque los Borbones buscaron una

¹³¹ A pesar de que no se explicita en las loas, se debe considerar la presencia de las autoridades guatemaltecas como destinatarias de la relación de fiestas, particularmente, porque la publicación del texto fue en la ciudad de Santiago de Guatemala.

modernización del sistema colonial, todavía se siguieron usando los códigos de alabanza y exaltación desarrollados por sus predecesores.

Carlos III de Borbón es exaltado con la figura del *roi-soleil*, a través del uso de motivos mitológicos y alegóricos. Dicha metáfora forma parte de un complejo entramado de símbolos que asocian la familia real con los astros solares; particularmente, los distintos movimientos del sol se relacionan con la muerte o la llegada de los monarcas (Torre García, 2000: 16). En el caso de la reina, se simboliza con la luna (por su vinculación al sol) y su papel de compañera, colaboradora, garante de sucesión y regente (Torre García, 2000: 17; Mínguez, 2001). En las loas, la reina se construye como una mujer impoluta, fiel a su esposo, defensora de la monarquía y modelo ideal de mujer. También se recurre a su caracterización con la figura de la Virgen María, pues tanto la reina como la Virgen median en favor de los seres humanos.

En la **I Loa**, los personajes del Sol y la Luz discuten sobre quién de los dos es merecedor de coronar al nuevo rey. Dentro de las intervenciones de los personajes, se presentan argumentos que permiten justificar por qué Carlos III es asociado a la figura del sol. Los personajes reafirman el poder de Carlos III de Borbón como soberano legítimo de todo el imperio, poderoso en la tierra como en el cielo. El rey valida su linaje como celestial, ya que representa una continuidad con el orden divino. Además, la figura de la reina, María de Sajonia, acompaña el resplandor que irradia el monarca; este carácter complementario realza su benignidad hacia sus súbditos.

En la **IV Loa**, la alabanza hacia el rey se efectúa a partir de la incorporación de personajes de la mitología clásica, los dioses romanos Marte y Minerva. La loa comienza haciendo referencia a la vieja rivalidad de los dioses, en esta ocasión, disputan sobre las

características que debe tener un buen monarca. Por un lado, Marte declara que un buen gobernante es aquel que con valor e ímpetu defiende a su pueblo. Por otro lado, Minerva afirma que la prudencia y la sabiduría son la guía para un magnánimo gobernante. La *quaestio* de los dioses se resuelve con la proclamación de Carlos III como un rey valeroso y sabio, cuyo gobierno se establece en la alcaldía de Sonsonate. Por tanto, con la presencia de los dioses, se reafirma el poderío e idoneidad de los monarcas españoles desde la antigüedad. Adicionalmente, en el interior de este texto, se observan distintos tipos de composiciones como un epigrama y dos sonetos que son parte de los recursos literarios con que se cuenta para la exaltación y alabanza de los reyes.

Otro grupo de loas incorpora personajes alegóricos que presentan los atributos y las virtudes de Carlos III, con lo cual se plantea un *desiderátum* sobre cómo debería actuar el monarca español. En la **VI Loa**, se desarrolla un diálogo entre el Amor y la Justicia que exalta al nuevo monarca como un ser amoroso y justo en el gobierno y el trato con sus súbditos. Lo mismo se sucede en la **VIII Loa** con los personajes de Aplauso y Fama. También, en la **IX Loa**, los personajes teatrales son las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza; las cuales engrandecen las cualidades morales del rey, primero, como buen cristiano y, segundo, como gobernante. Con el uso de personajes alegóricos se manifiestan las cualidades que, en principio, ya posee el gobernante, sin embargo, dicha declaratoria también funciona como un *speculum principum*, ya que, al mismo tiempo, se establece un contrato de gobierno (los súbditos ya esperan de su monarca un comportamiento ejemplar y un gobierno justo).

En este primer grupo de loas, se encuentran didascalias que se refieren a la incorporación de elementos escenográficos según las acciones de los personajes. El

vestuario se convierte en un recurso significativo para el reconocimiento de los personajes por parte del público, así como tarjetas alusivas al nombre del monarca. Aunque la complejidad escenográfica es limitada en las loas analizadas, su uso da pie para la reflexión sobre las exigencias del público colonial y la transformación de las comedias en contextos periféricos.

La segunda línea de alabanza y exaltación en los textos dramáticos está destinada a la representación de la autoridad local. Su aparición en las loas ocurre generalmente al final de cada composición. La alabanza hacia las autoridades locales busca validar la legitimidad de los nuevos funcionarios del imperio español en los territorios de ultramar para el establecimiento y control de la sociedad colonial. Por tanto, las fiestas representan un espacio para la transmisión de un imaginario transatlántico con el que se mantiene el control de los territorios ultramarinos a partir de la representación de la figura del rey.

Bernardo de Veyra, quien figura como el autor de la relación, es, al mismo tiempo, la figura de autoridad política, social y administrativa más importante de toda la alcaldía. Por tanto, la condición de autor/idad provoca que haga uso del artificio teatral, con lo cual pone en la voz de los personajes teatrales los atributos y las cualidades de su persona como gobernante. De esta manera, la loa se presenta como el género por excelencia para la mención y alabanza de las autoridades locales. Las alusiones del prólogo a los personajes de Hércules o Josué apelan a una representación de un líder extraordinario que conoce la mejor manera para guiar a su pueblo. Además de resaltar sus cualidades como gobernante, se insiste en señalar el servicio fiel, diligente y atento que de Veyra cumple hacia su señor, Carlos III. En ese sentido, es tanto un gobernante ejemplar como un siervo devoto del sistema monárquico.

Asimismo, en los textos dramáticos, se encuentran alabanzas a los funcionarios distinguidos de la alcaldía: el señor Cienfuegos, el señor VeLardé, el señor Urrelo, el señor Díaz, el señor Villarasa y el señor Romana. Lo anterior puede verse como un gesto de agradecimiento por el patrocinio y mecenazgo de las fiestas reales, como se nota en la **I Loa** y se repite en la **IV Loa**. Posteriormente, hay otras menciones del alcalde acompañado con el tesorero real, quien adquiere cierto protagonismo en esta ilustre lista de personalidades de la alcaldía. La mención de figuras conocidas no solo es un acto de agradecimiento, sino también es un intento de reafirmación de la autoridad de Veyra a través del apoyo de las principales figuras del gobierno local.

Reinterpretación de una loa palaciega

Sobre el proceso de reinterpretación de los textos dramáticos del Siglo de Oro, la **III Loa** es un ejemplo de cómo una pieza dramática aurisecular fue adaptada en un nuevo contexto festivo, con lo cual tanto el destinatario como el público resultaron, por completo, diferentes. Inicialmente, la loa de la comedia “Cómo se curan los celos y Orlando furioso” de Francisco Bances Candamo se escribió en honor a las celebraciones del onomástico del rey, Carlos II, en 1692. Sin embargo, casi un siglo después aparece en la alcaldía de Sonsonate como uno de los textos dramáticos (y espectáculos) que se representan en las fiestas reales en honor a Carlos III.

La utilización de la loa de Bances Candamo no fue casual. En el contexto político del siglo XVIII, el imperio español enfrentó una mayor presión política por parte de otras potencias en los territorios de ultramar; al mismo tiempo que las reformas impulsadas en comercio y recaudación de impuestos encontraron grandes opositores en los grupos de comerciantes y hacendados. Por tanto, ante una situación política tensa y agitada, la **III**

Loa apunta a lo contrario, ya que muestra la representación de un imperio inmutable y poderoso en el tiempo, a partir de la rendición y alabanza de antiguos imperios. Justamente, el nombre de Carlos funciona como una metonimia del imperio español, ya que según la loa (incluida la de Bances Candamo) el modelo del gobernante español se establece con la figura del emperador Carlos V.

Asimismo, la **III Loa** modifica la estructura final de la loa de Bances Candamo con el fin de evidenciar una distancia con respecto a la dinastía de los Habsburgo, ya que se omite el personaje de la Noticia. Con este texto dramático se demuestra la permeabilidad de la loa en un contexto festivo periférico que incluso admite la contradicción ideológica: se utiliza una loa destinada para Carlos II con un nuevo gobernante que buscó diferenciarse en todos los ámbitos de gobierno de su lejano antecesor. El distanciamiento simbólico que propone el final del texto marca el interés de la nueva familia real por establecer una imagen renovada y moderna del imperio español. Finalmente, la **III Loa** invita a considerar la existencia de una architextualidad compartida de obras y autores teatrales que fluía entre la metrópolis y la periferia.

Teatralización del acto de jura: los carros triunfales

Sobre el uso de prácticas parateatrales, el texto de los carros triunfales forma parte del diverso universo festivo que se desarrolló en el reino de Guatemala. Su estudio nos acerca al reconocimiento de géneros fronterizos que, en su naturaleza parateatral, combinan distintos registros para la transmisión de un programa político. Tanto la construcción de los carros como el vestuario de los personajes femeninos apelan a un imaginario visual-simbólico conocido por el público que permite su fácil identificación. El valor alegórico del texto muestra la adhesión voluntaria de los grupos sociales al

sistema monárquico a partir de la *teatralización* del ritual de proclamación en la plaza mayor dentro del texto. Asimismo, se manifiesta un cambio político en las prioridades de la monarquía española en los territorios de ultramar. Se evidencia una preocupación por una mayor eficiencia en el sistema de administración, la defensa de los puertos y la educación de los pueblos indígenas.

El rey se representa como una *persona geminada*, es decir, que posee características y virtudes humanas, al mismo tiempo, que adquiere una naturaleza divina a partir de su semejanza con Cristo. El personaje del rey se compara con un padre amoroso que pretende el bienestar de sus *súbditos-hijos*. Cada una de las mujeres declara su fidelidad y obediencia hacia el sistema monárquico, en el que los reyes son sus máximos representantes. Este acto de rendición conlleva a la aceptación de un orden social y político que busca ser respetado y perpetuado por cada una de las mujeres. Asimismo, el espectáculo de los carros triunfales tiene el propósito de enseñar el lugar y las tareas que debe realizar cada grupo social.

Finalmente, las loas de Sonsonate muestran la complejidad de las representaciones del poder, ya que manifiestan en su interior un conjunto de intereses políticos de las autoridades locales, en particular, del alcalde. La loa se convierte en un “género de fronteras culturales”¹³² ya que se adaptó al contexto celebrativo americano según fuera la ocasión. Asimismo, la presencia de los carros triunfales permite observar la multiplicidad de registros y diversiones que eran comunes en la fiesta americana con el fin de “divertir para dominar” (Valero, 2010: 36).

¹³² Según Correa y Cannon (1958): “La loa es, pues, un género de fronteras culturales y si en un principio tuvo un origen gremial y se movió dentro de un ambiente estrictamente español, no hay duda de que en su desarrollo posterior se desplazó hacia esta zona fronteriza cultural de contornos fluctuantes y movibles” (23).

Tercera Jornada: representaciones de la otredad americana

La presente investigación utiliza el concepto de otredad americana para comprender la representación de elementos, personajes y espacios que se refieren a América en los textos dramáticos. No se considera que los textos dramáticos de Sonsonate presentan voces de una otredad americana, entendida como diferenciación y oposición, ya que, desde su autoría, el texto de la relación se enmarca en un proyecto político que produce una visión oficial del poder. Por tanto, los textos dramáticos participan de ese imaginario festivo-visual que legitima el sistema monárquico y el *statu quo* colonial. De esta forma, la otredad americana es una *variación* de los códigos festivos y teatrales del barroco que se efectúa en un espacio limitado y periférico del imperio. En los próximos párrafos, se explican sus distintas funciones dentro de los textos dramáticos.

Primero que nada, la apropiación de los códigos festivos manifiesta los intereses políticos de las autoridades locales, especialmente, del alcalde por brindar una imagen de Sonsonate como una ciudad igual de abundante, rica y poderosa que Santiago de los Caballeros de Guatemala. Aunque no existe una conciencia de lo salvadoreño en términos de una identidad nacional, como se entenderá en el siglo XIX, el interés de situar a Sonsonate dentro del mapa geopolítico del imperio español plantea el reconocimiento inicial de una identidad local y provinciana¹³³. Sin embargo, Alexander Sánchez Mora (2018) sugiere lo problemático de utilizar el concepto “identidad criolla”, cuando una relación de fiesta expresa una intención de “proyecto de consolidar los lazos afectivos entre el monarca y el pueblo” y, de esta manera, mantener un control social en momentos

¹³³ En este punto, es importante considerar las tensiones comerciales que se registran entre los comerciantes guatemaltecos y provincianos, ya que estos primeros fijaban los precios a pagar y no necesariamente beneficiaban a los productores

más críticos de la monarquía (306). Por tanto, el involucramiento de todos los sectores sociales en la preparación de los espectáculos manifiesta el interés por mostrar una imagen de una sociedad armónica que cuenta con suficientes recursos económicos y culturales para el despliegue de unas fiestas tan ostentosas. Sin embargo, esta imagen no contradice el reconocimiento de las peculiaridades de la alcaldía de Sonsonate y la formación de un germen de identidad local.

En segundo lugar, las representaciones de la otredad americana responden a una adaptación del humor según la sociedad y el contexto del espectáculo. Dentro del fasto barroco, se concebía un espacio para la representación del otro, que no alteraba o modificaba el orden social ya establecido. En el teatro aurisecular, los personajes provenientes de otros contextos culturales eran representados de una manera controlada y velada, pues suponían “variaciones del principio calidoscópico y unificado del absolutismo” (Jáuregui y Friedman, 2006: 21). Además, los personajes de los textos dramáticos se insertan dentro de ese imaginario festivo a partir de su naturaleza diferente, en otras palabras, en su condición de otros, ya que no pueden representarse a sí mismos, sino en términos de la alteridad. Por tanto, los personajes se convierten en sujetos *difractados*, ya que son descritos en función de conservar el *statu quo*. Siguiendo esa lógica, el reconocimiento de lo americano se produce a partir de arquetipos cómicos que cumplen una función de entretenimiento; pues, como parte de los principios de decoro dramático y verosimilitud, en los diálogos, los personajes cómicos irrumpen con elementos que se refieren a la realidad americana, con lo cual el público puede entender el humor y los juegos de palabras.

Finalmente, los textos dramáticos tienen un carácter ambivalente, ya que, por un lado, presentan una continuidad con las formas de composición teatral del siglo XVII y, por otro lado, muestran elementos de cambio y ruptura, que sugieren un proceso de reinterpretación que ha sido planteado como un *teatro de la periferia*. Entre los cambios más significativos, se señalan la representación de la población negra esclava, la utilización del español americano en situaciones cómicas y la resemantización del Quijote como un personaje de fiesta.

El sainete de los negros bozales es un texto dramático que permite observar la presencia de la población negra en la cultura hispánica, especialmente, en su representación en el teatro áureo como tipo cómico. En América, la población negra tuvo distintas funciones y tareas a lo largo del periodo colonial: símbolo de prestigio y riqueza o como mano de obra sustituta. Posteriormente, el mestizaje entre distintas etnias condujo a un crecimiento de población negra libre, la cual buscó situarse dentro de un sistema de organización estamental. De esta forma, la contratación de mulatos en las haciendas o su reclutamiento en las milicias representaron nuevos espacios para un reconocimiento y prestigio social de dicha población. En el texto de la relación de Sonsonate, se menciona información sobre la presencia de la población negra y mulata en la organización de las representaciones teatrales, por tanto, pudieron figurar como posibles actores.

Asimismo, el texto dramático es un ejemplo de la diversidad genérica y fronteriza que se encuentra en el teatro breve, puesto que la estructura y temática se acercan más al entremés que a la definición de sainete que se tenía en el siglo XVIII. **El sainete de los negros bozales** continúa con una tipología de personajes negros que se desarrolló en el teatro áureo, en la cual se recurre al uso del estereotipo lingüístico para la construcción de

los tipos cómicos. El humor *turpitas et deformitas* buscaba mover a la risa a través de la representación de una forma de hablar distinta y de acciones viles y bajas por parte de los protagonistas.

Los personajes del sainete se inscriben en un uso teatral del personaje negro que se importa a la escritura teatral americana. Por tanto, se reproduce un *habla de negros* que da cuenta de la condición de esclavitud y servidumbre de los personajes, los cuales se identifican no solo por su habla extraña, sino también por su incompreensión de la nueva cultura en la que viven. Ambos negros son recién llegados al continente americano, su visión de la realidad es como la de un niño, que necesita ser guiado (o domesticado) para salir de ese estado de salvajismo. La pieza reafirma el orden de la sociedad colonial estamental a partir de una aceptación de la esclavitud de los personajes. En ese sentido, su aparición como personajes del texto dramático se explica como parte de las expresiones del fasto barroco; los negros bozales representan la otredad que forma parte de una sociedad colonial de muchos colores, procedencias y tradiciones.

La **Historia de don Quijote de la Mancha** es una pieza dramática que demuestra la rápida recepción del personaje cervantino en el territorio americano, puesto que su aparición en las fiestas americanas fue casi inmediata a la publicación de los libros. El personaje del Quijote se convierte en el epítome del desarrollo de la vida colonial americana, ya que su figura se asocia con el periodo de crecimiento de las instituciones y de la población americano. Por tanto, el Quijote como personaje de fiesta figura como un defensor del orden social.

Desde el comienzo de la pieza dramática, el Quijote se presenta como un gran caballero que está a disposición de ayudar a los desamparados y menos favorecidos. La

apariencia vieja y enjuta del caballero contrasta con un discurso ostentoso sobre sus hazañas y recursos económicos. Seguidamente, el Quijote invita a la celebración de un banquete para todas las personas de la alcaldía y se posiciona como un gran señor. En el texto dramático, la comida es un signo que determina la posición social de los personajes, en este caso, la abundante comida y bebida sugiere una posición favorable para el caballero. Este banquete escénico supera las limitaciones materiales de una economía agraria —como era la alcaldía de Sonsonate— y propone una aspiración social por la satisfacción de los alimentos, ya que *comer bien* (y abundantemente) era un privilegio de las clases altas.

El personaje de Sancho expresa su lealtad y fidelidad a su señor. La promesa de gobernar una ínsula le permite al escudero imaginar los futuros manjares y viandas que disfrutará cuando sea gobernador. En dicha lista se encuentran alimentos tanto de procedencia tanto peninsular como americana, la cual demuestra una diversidad que supone el contacto cultural entre distintas poblaciones. Llama la atención la cantidad de frutas y verduras americanas que se encuentran en su discurso, lo que podría ser un rasgo de la fertilidad y abundancia del territorio americano. Lo americano funciona como una manera de representar la realidad social y alimenticia de la alcaldía de Sonsonate. Posteriormente, habla el personaje de Teresa Panza, quien no solo se presenta como la esposa de Sancho Panza, sino también como una gran señora. El personaje mueve a la risa a través de su erróneo reconocimiento como dama, ya que cuando habla, demuestra su origen villano.

El personaje del bachiller Sansón Carrasco establece un diálogo con la novela cervantina, pues sugiere un proceso de recepción de la novela y de sus personajes en el

público americano. Por último, los personajes de Camacho y Quiteria invitan al público a la celebración de su boda, en la cual se disfrutarán de bailes, comidas y bebidas. De nuevo, se apela a la imagen de un banquete, en este caso, en los todos los habitantes de la alcaldía son convidados a participar. También ambos personajes reafirman la institución del matrimonio, que, a diferencia de la novela, es una forma de resguardar el orden social.

Las danzas de moros y cristianos se incorporaron rápidamente a la vida cultural y religiosa de los pueblos indígenas, ya que encontraron en ellas una manera de plasmar su propio imaginario a través de estos nuevos símbolos. En el caso salvadoreño, se documenta la continuidad de esta práctica cultural en las comunidades indígenas, especialmente, por medio de las cofradías.

El presente análisis se limitó al aspecto textual, sin embargo, para futuras investigaciones será necesario el estudio de los distintos registros artísticos que intervienen en su representación. Por esa razón, se seleccionó al personaje del gracioso en las tres danzas de moros y cristianos que se analizaron. Este personaje introduce lo cómico a partir del uso de un lenguaje popular, que coloca al personaje en un estatus social y moral inferior al de los caballeros. Su preocupación principal no es el honor, sino la satisfacción de sus necesidades fisiológicas, particularmente, comer. En sus intervenciones, los graciosos usan frases y palabras asociadas al acto de ingestión. Durante la batalla, ellos prefieren esconderse y evadir el conflicto bélico. Además, los graciosos se asocian con características del personaje del pícaro, ya que siempre están intentado sacar provecho de cada ocasión. A pesar de que hay un gracioso cristiano y otro musulmán, ambos personajes buscan parodiar el discurso oficial de los caballeros e incorporar el humor dentro de un esquema de acciones bastante rígido. Son los únicos

personajes que utilizan vocablos de origen americano. Por ejemplo, en la intervención de Penacho del bando turco, se menciona el maíz, alimento central en la dieta de los pueblos indígenas o en la respuesta de Guarín, que pertenece al bando español, se refiere una comida de origen americano/salvadoreño como la *memela*. Además, sus diálogos presentan figuras literarias y de construcción que están en función de insultar, menospreciar y ultrajar a sus enemigos.

Por último, las representaciones de la otredad americana dan cuenta del proceso de reinterpretación de los códigos de festivales del barroco que se produjo en las fiestas americanas. Su uso permitió demostrar elementos de la realidad americana que dilucidan la creación futura de una identidad local.

Tareas de investigación pendientes

Ampliar el concepto de lo teatral

La presente investigación buscó proponer un nuevo acercamiento hacia el estudio del teatro en el antiguo reino de Guatemala a partir de un conjunto de textos que muestran la heterogeneidad del teatro breve. En ese sentido, se evidenció que la diversidad genérica y la condición fronteriza de muchos géneros plantean la necesidad de ampliar el estudio del teatro hacia formas literarias consideradas como no canónicas, ya que, en el fasto barroco, se concibió una noción ampliada de los espectáculos y sus manifestaciones en donde cada representación formaba parte de *continuum* festivo. Díez Borque (1988) apunta que, en el siglo XVII, aunque el teatro y la fiesta se constituyeron en esferas independientes, compartían un conjunto de prácticas artísticas que oscilan entre el *espacio lúdico de la fiesta* y el *espacio lúdico de la representación*. Por tanto, existía una

teatralidad cultural que imperaba en las distintas esferas de la vida colonial y como una expresión de la ideología barroca. La gran cantidad de diversiones de la sociedad colonial produjo espectáculos parateatrales como los carros triunfales, los villancicos, los finales de fiesta, las mojigangas, entre muchos otros.

Desde una definición tradicional de teatro, dichos géneros quedarían excluidos debido a su naturaleza híbrida. Sin embargo, como se intentó demostrar en el análisis de los carros triunfales o en el de las danzas de moros y cristianos, en ambos casos, dichos textos se estructuraron bajo los principios de la composición dramática del teatro aurisecular. Por tanto, esta clase de géneros parateatrales nos permite comprender el abanico de espectáculos que entretenían a los espectadores de la sociedad colonial, los cuales no diferenciaban en una representación más o menos teatral.

En esta investigación, el análisis de los textos dramáticos se limitó a la dimensión textual. Sin embargo, debería incorporarse también la categoría de la “representación” para futuros estudios literarios, ya que es parte de la naturaleza dual de los textos dramáticos. En ese sentido, aunque no existen registros sobre la representación dramática, pensar en cómo pudo haber sido la puesta en escena de un texto nos acercaría más a indagar sobre la función del teatro en la sociedad colonial. Para ello, se sugiere la búsqueda de fuentes como relaciones, crónicas o noticias que brinden información sobre los actores involucrados, el espacio de la representación y los medios utilizados para la puesta¹³⁴. De esta forma, con la posible integración de la puesta en escena, se plantearían nuevos caminos para el estudio del teatro en el periodo colonial.

¹³⁴ Margarita Peña (2005) efectúa un análisis sobre el teatro novohispano del siglo XVIII en Nueva España, en el cual toma como fuentes libros de actas de los cabildos, los cuales registran la disposición de recursos para los espectáculos teatrales. También Fumero y Molina (1994) presentan un conjunto de artículos del periódico guatemalteco *El Indicador* como fuentes para el estudio del teatro centroamericano del siglo XIX.

Por último, como señala María Soledad Barbón (2001), “El estudio del teatro hispanoamericano del período colonial es todavía una de las lagunas en el estudio de la literatura colonial”. (2001: 21)¹³⁵.

Hacia una textualidad de la periferia

Antonio Cándido (1987) en su ensayo “Literatura e historia” plantea que la literatura latinoamericana puede caracterizarse como una “literatura comprometida”, debido a que, desde sus orígenes, la producción literaria ha servido como un instrumento muy específico de dominación. El sentido de compromiso radica en que la literatura ha contribuido a la formación cultural de los países. Para Cándido (1987), la literatura del periodo colonial se puede situar entre dos polos: por un lado, se concibió como una prolongación de las literaturas metropolitanas y, por otro lado, también fue una ruptura en relación con ellas. Ambos polos han creado un proceso dialéctico y tenso sobre el lugar que ocupó la literatura en las sociedades americanas. Para entender esa relación, Cándido (1987) propone utilizar la categoría de *ambigüedad* como una forma para referirse a la condición doble, híbrida y desbordante que atraviesa la literatura latinoamericana.

De manera muy similar, otros estudiosos como Antonio Cornejo Polar, Néstor Canclini y Ángel Rama, han intentado definir el carácter de la literatura colonial como una “literatura heterogénea”, “híbrida” o “transculturizada”. En estas teorizaciones, se señala el papel del lenguaje como el instrumento que incorpora el cambio y la ruptura en los códigos de escritura. Como menciona el mismo Cándido parafraseando a Fanon:

¹³⁵ El texto original dice: "Die Erforschung des hispanoamerikanischen Theaters der Kolonialzeit gehört auch heute noch zu den Leerstellen des Studiums der Kolonialliteratur". La traducción es propia.

“cuando dominamos el lenguaje del conquistador, empezamos a conquistar el conquistador” (169).

Este ensayo de Cándido sirve como preámbulo para problematizar la condición ambigua e híbrida que atraviesa los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762). En esta investigación, se ha señalado que la relación como tal tuvo una vinculación directa y explícita con los códigos festivos del barroco, los cuales sirvieron para la celebración y alabanza del nuevo rey español.

Por tanto, los textos dramáticos funcionaron como una confirmación, reforzamiento y estabilización del poder de la monarquía española en un contexto periférico. Sin embargo, en algunos de estos, se encuentra una presencia de la otredad americana, la cual se filtró a través del lenguaje. Con el humor se acepta la condición de otredad, pero, al mismo tiempo, se sugiere una forma solapada de subversión hacia la oficialidad.

Para la literatura centroamericana del periodo colonial, su condición periférica y marginal ha potenciado la convivencia de distintos modelos y formas literarias que no siguen clasificaciones tradicionalistas. En ese sentido, se producen textualidades que requieren nuevos enfoques y categorías que den cuenta de la complejidad de los textos coloniales de la región. Sobre este aspecto, los análisis de Leonardo Sancho (2016) y Alexander Sánchez Mora (2021) ya proponen una comprensión del fenómeno literario colonial que contempla esa resistencia, ambigüedad y trasvase genérico de los textos centroamericanos. No obstante, son necesarias más investigaciones que profundicen ese tipo de disonancias y textualidades que ocurren en la periferia.

Edición crítica de textos literarios

La edición crítica de textos del periodo colonial sigue siendo una tarea pendiente para los estudios literarios. Para dicho ejercicio es necesario constituir una metodología sobre el manejo de manuscritos y textos impresos, así como criterios de edición que se ajusten al propósito de la publicación. Como señaló el profesor José Luis Ramírez Luengo en un curso sobre la edición de textos coloniales, dictado en la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica en el 2020, “editar es decidir”. Por tanto, para la preparación de una edición de textos literarios, se debe pensar en los lectores que lo recibirán y en su posible comprensión. Sobre el papel del estudioso o crítico, Miguel Ángel Pérez Priego (2011) menciona “debe contribuir a que la comunicación sea lo más completa, rica y precisa posible, antes de remontarse a ningún tipo de abstracciones teóricas y especulativas” (16). En ese sentido, quien prepare una edición crítica de un texto literario colonial, debe considerar cómo transmitir la riqueza discursiva, las complejidades semánticas y las condiciones históricas que acompañan el texto sin interferir en su totalidad en el proceso de lectura.

En el caso de los textos dramáticos, el trabajo de Leonardo Sancho (2015) es un ejemplo de un proceso de edición minucioso que invita a nuevos lectores, tanto especialistas como público en general, a conocer sobre tres piezas dramáticas de la provincia de Costa Rica que se escribieron en honor a Fernando VII. Asimismo, desde el Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Costa Rica, se perfilan nuevos proyectos para la edición de textos coloniales. Cabe mencionar la reciente publicación del libro *La fiesta barroca en la periferia. Relación de la fiesta de proclamación de Luis I en la ciudad de Cartago (1725)* de Alexander Sánchez Mora

(2021). Este trabajo contiene el facsímil, una presentación paleográfica y una edición crítica.

Particularmente, sobre los textos dramáticos de las “Plausibles fiestas reales” (1762), queda pendiente una edición crítica que permita comprender la diversidad del teatro breve en el antiguo reino de Guatemala. En un futuro cercano, la investigadora de la presente tesis espera publicar una edición crítica de los textos dramáticos para que puedan ser leídos y consultados por especialistas, profesores, estudiantes y todo aquel entusiasta del teatro.

Referencias

- Acuña, René. 1978. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Adorno, Rolena. 1988. "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos". *Revista de crítica literaria latinoamericana XIV*, pp.11-27.
- Arana Sánchez, Rosa María. 2015. "Los ritmos del eco. Variaciones sobre la repetición". En: *Castilla. Estudios de Literatura 6*, pp. 205-227.
- Arellano, Jorge Eduardo. 1991. "El Güegüense: obra de teatro representativa de la Nicaragua colonial". En: *Mesoamérica 22*, pp. 277-309.
- Arellano, Jorge Eduardo. 1994. "La literatura en el antiguo Reino de Guatemala". En: *Anales de literatura hispanoamericana 23*, pp.133-151.
- Arellano, Ignacio. 2017. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Arellano, Ignacio. 2007. "La loa, vehículo ideológico del poder". En: Mata Induráin, C. (coord.). *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 11-16.
- Arellano, Ignacio. 1994. "'Loa de la comedia 'Cómo se curan los celos y Orlando furioso'". En: Arellano, I., Spang, K, y Pinillos, C. (eds.). *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo: estudios y ediciones críticas*. Kassel: Edition Reichenberg, pp. 253-273.
- Baranda Leturio, Consolación. 1989. "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario". En: *Revista de Filología Española LXIX*, pp. 311-333.
- Barbón, María Soledad. 2001. *Peruanische Satire am Vorabend der Unabhängigkeit (1770 bis 1800)*. Ginebra, Suieza: Librairie Droz.
- Barrera Vásquez, Alfredo. 2009. "El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán". *El teatro en Yucatán*. Yucatán: Biblioteca Básica de Yucatán, pp. 11-23.
- Batres, Manuel de. 1761. *Relación de las fiestas reales que la noble y fidelísima ciudad de los Caballeros de Santiago de Guatemala, hizo en la jura del Rey nuestro señor D. Carlos III*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Bergman, Hannah. 1980. *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente escogidos de los antiguos poetas de España*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Bernal García, José Jaime. 2006. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Beutler, Gisela. 1983. "Algunas observaciones sobre los textos de «Moros y Cristianos» en México y Centroamérica". En: *Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, Actas VIII, pp. 221-233.
- Blandón, Erick. 2003. *Barroco descalzo: colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Nicaragua: Editorial URRACAN.
- Bolaños, Ligia. 2008. "Narraciones y temporalidades en la producción colonial centroamericana". En: Mackenbach, W. *HILCAS: Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. I Tomo*. Guatemala: F&G Editores.
- Bonet Correa, Antonio. 1990. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Ediciones AKAL.
[https://books.google.co.cr/books?id=yUTie9WcET8C&pg=PA5&hl=es&source=gb_s_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false]
- Brenes Tencio, Guillermo. 2010. "Viva nuestro Rey Fernando! Teatro, poder y fiesta en la ciudad colonial de Cartago, Provincia de Costa Rica (1809). Un Aporte Documental". En: *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 15, pp. 281-308.
- Brisset, Demetrio. 2001. "Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados". En: *Gazeta de Antropología* 17, pp.1-12.
- Brisset, Demetrio. 1993. "Fiestas hispanas en América". En: *América: una reflexión antropológica*, pp. 42-52.
- Camacho Guzmán, Gustavo. 2019. "El teatro centroamericano del ocaso colonial. Joaquín de Oreamuno y Víctor de la Guardia". En: *Revista Letras* 65, pp.13-37.
- Castellón, José Ricardo. 2013. *Vida, alimentación y fiestas en los territorios del Reino de Guatemala. San Salvador, Sonsonante, siglo XVIII*. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla: Tesis de Doctorado.
- Cándido, Antonio. 1987. "Literatura e historia". En: Pizarro, Ana. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, pp. 168-173.
- Chacón, Albino. 2002. "Posibilidades de escritura en los inicios de la colonia centroamericana". En: Poupene, C. y Chacón, A. *El discurso colonial*. Heredia: EUNA, pp. 245-260.
- Chacón, Albino y Zavala, Magda. 2004. "Instituciones y vida cultural en la colonia centroamericana". En: *Telar*, pp.108-128.
- Chinchilla, Rosa Helena. 2007. "Pinturas emblemáticas y fiestas teatrales en la época colonial". En: *Conferencias Museo Popol Vuh*. Guatemala: Universidad Francisco Marroquín, pp. 1-11.

- Colón, Cristóbal. 2002. *Diario a bordo*. Madrid: Editorial Arlanza.
- Cordero, Sergio. 2018. “Apuntes metalexigráficos a propósito del léxico de las comidas en la “Historia de don Quijote” en las *Plausibles fiestas reales...*”. Inédito
- Cornejo Polar, Antonio. 1978. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su estatuto socio-cultural”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4 (7/8), pp. 7-21.
- Correa, Gustavo. y Cannon, Calvin. 1958. *La loa en Guatemala*. New Orleans: Middle American Research Institute.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly/Baillié.
- Cros, Edmond. 2002. *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Cros, Edmond. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- De Benavente, Fray Toribio. 2014. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Serna Arnaiz, M. y Castany Prado, B. Madrid: Centro para la Edición de Clásica, Real Academia Española.
- De Guevara, Concepción. 1977. “Los bailes de historiantes o historias de moros y cristianos”. En: *Anales del Museo Nacional* 50, pp. 83-96.
- De Membreño, María. 1955. *Literatura de El Salvador: desde la época precolombina hasta nuestros días. Primer Tomo*. San Salvador: Tipografía Central.
- De Miguel Magro, Tania. 2012. “La comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto”. En: *Cincinnati Romance Review* 33, pp. 114-132
- Díaz del Castillo, Bernal. 1983. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- Di Pinto, Elena. 2012. “Los entremeses están servidos: piezas de teatro breve del Siglo de Oro en clave gastronómico”. En: Botta, P. y Vaccari, D (coords). *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* 2, pp. 78-87.
- Díez Borque, José María. 1986. “Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español”. Díez Borque, J.M (ed). *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica* España: Ediciones del Serbal, pp.11-40.
- Díez Borque, José María. 1988. “Orbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII”. En: *El Crítico* 42, pp.103-124
- Erquicia, José Heribero y Marielba Herrera. 2017. “Presencia africana en la sociedad salvadoreña: un recorrido a través de las fuentes históricas”. En: Erquicia, J. H y Cáceres, R (eds).

- Relaciones interétnicas: afrodescendientes en Centroamérica*. Universidad Tecnológica El Salvador, San Salvador, El Salvador.
- Escalante Arce, Pedro Antonio. 1992. *Códice Sonsonate: crónicas hispánicas*. Tomo I y Tomo II. San Salvador: CONCULTURA.
- Escalante Arce, Pedro Antonio. 1995. "Apuntes sobre el cabildo de la villa de la Trinidad". En: *El municipio en Iberoamérica. Tomo I. Actas del Congreso de Academias Iberoamericanas de la Historia*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, pp. 91-98.
- Estébanez Calderón, Demetrio. 2001. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Farré Vidal, Judith. 2009. "Cartografía simbólica de la ciudad de México y pedagogía de virreyes (1665-1700)". En: Farré Vidal, Judith (ed.). *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. España: Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, pp. 167-190.
- Farré, Judith. 2013. "Elogio, mecenazgo y profesionalización del teatro de la segunda mitad del siglo XVII: la loa en la órbita entremesil sobre catalogación de loas". En: *Bulletin of Spanish Studies* XV (2), pp. 157-175.
- Fernández Molina, José Antonio. 2003. *Pintando el mundo de azul. El auge añillero y el mercado centroamericano 1750-1810*. San Salvador: CONCULTURA
- Foster, David William. 1983. "Una aproximación a la escritura del "Rabinal Achí"". En: *Revista Chilena de Literatura* 22, pp. 57-72.
- Fra Molinero, Baltasar. 1995. *La imagen de negros en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI Editores
- Fumero, Patricia e Iván Molina. 1994. "Diversión brillante y útil. Documentos para la Historia del teatro en la Centroamérica del Siglo XIX". En: *Revista De Historia*, 29, pp. 211-232.
- Galich, Franz. 2005. "El Güeguense: obra colonial/postcolonial". En: *Cultura de Guatemala*, pp. 49-60.
- Galich, Manuel. 1978. "El Güegüense: el primer personaje del teatro latinoamericano". En: *Anuario de estudios latinoamericanos* 4, pp. 187-198.
- García Barrientos, José Luis. 2007. *Cómo se comenta una obra de teatro*. España: Editorial Síntesis.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García-Verdugo, Marisa. "La tradición teatral popular en la América Colonial: Moros y cristianos en Chiquimula, Huamantanga-Canta y Chimayó". En: *Tejuelo* (3): pp. 89-101.

- Garcidueñas, José Rojas. 2000. "El teatro de evangelización". En: Sten, María; García, Óscar Armando. En: *El teatro franciscano en la Nueva España : fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 60-67.
- García Escobar, Carlos René. 2009. *Atlas danzario de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- García-Verdugo, Marisa. 2008. "La tradición teatral popular en América Colonial: Moros y Cristianos en Chiquimula, Huamantanga-Canta y Chimayó". En: *Tejuelo* 3, pp. 89-101.
- Geewe, Andrea. 2009. *Einführung in die italienische Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Henríquez, Patricia. 2000. "Teatro Indio Precolombino. El Bailete del Güegüence o Macho Ratón". En: *Revista chilena de literatura* 57, pp. 69-94
- Henríquez, Patricia. 2007. "Teatro maya: Rabinal Achí o danza del tun". En: *Revista Chilena de Literatura* 70, pp. 79-108.
- Henríquez, Patricia. 2010. "Ritos de paso para la puesta en escena de del Rachíbal Achí o la danza del tun". En: *Revista chilena de literatura* 76, pp. 223-235.
- Huerta Calvo, Javier. 1999. "Introducción". *Antología del teatro breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jáuregui, Carlos y Edward H. Friedman. 2006. "Teatro colonial hispanoamericano". En: *Bulletin of the Comediantes* 58 (1): 9-27
- Johnson, Harvey L. 1950. "Historia de la comberción de San Pablo, drama guatemalteco del siglo XVIII" (sic). En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, pp. 115-160.
- Jones, Cyril. 1974. "El negro en los juegos religiosos de villancicos en México y España". En: *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom*. University of North Carolina Press, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, pp. 59-70.
- Juarros, Antonio de. 1810. *Guatemala por Fernando Sétimo el día 12 de diciembre de 1808*. Guatemala: s.e.
- Kantorowicz, Ernst. 1985. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza.
- Kohut, Karl. 2004. "Literatura y cultura coloniales: cuestiones teóricas y nueva España". En: *Iberamericana* IV , pp. 189-210.

- Lardé y Larín, Jorge. 1957. *El Salvador: historia de sus pueblos, villas y ciudades*. San Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento Editorial.
- Lamus Obregón, Mariana. 2013. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Colombia: Editorial Luna Libros.
- Leonard, Irving. 1953. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lizcano, Francisco. 1993. “Presencia negra de la población negra en El Salvador”. En: Martínez Montiel, L.M (coord). *Presencia africana en Centroamérica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Lobo, Tatiana y Mauricio Meléndez. 1997. *Negros y blancos: todo mezclado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Lobato, María Luisa. 2012. *El espacio de la fiesta: máscaras parateatrales y teatrales en el teatro áureo español*. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-espacio-de-la-fiesta-mascaras-parateatrales-y-teatrales-en-el-teatro-aureo-espanol/>]
- Lokken, Paul y Christopher Lutz. 2008. “Génesis y evolución de la población afrodescendiente en Guatemala y El Salvador 1524-1824”. En: Cáceres Gómez, R (ed). *Del olvido a la memoria: africanos y afroestizos en la historia colonial de Centroamérica*. San José: Oficinal Regional de la UNESCO para Centroamérica y Panamá.
- López Portillo y de Camberos, Francisco. 1747. *Relación histórica de las reales fiestas que la muy noble, y muy leal ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, celebró desde el día 8 de abril de 1747 años en la proclamación de nuestro católico monarca, el Sr. D. Fernando VI, rey de España y de las Indias*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Lucía Megías, José Manuel y Vargas Díaz-Toledo, Aurelio. 2005. “Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimilar y edición)”. En: *Literatura: teoría, historia, crítica* 7, pp. 203-244.
- Mace, Caroll E. 2008. *Los Negritos de Rabinal y el Juego del tun*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala.
- Maravall, José Antonio. 2002. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Martínez, Julio. 2016. “Moros y cristianos “Los historiantes” en el imaginario salvadoreño”. En: *Revista de Museología Kóot* 6 (7), pp.118-132.
- Mata Induráin, Carlos. 2006. “Panorama del teatro breve español del siglo de oro”. En: *Mapocho* 59: 143-160.
- Mateo Morales, Oscar Augusto. 1989. *Apuntes sobre la Cofradía de Moros y Cristianos en Chiquimula*. Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación.

- Meléndez, Carlos. 1996. "Apuntes sobre el teatro culterano colonial". En: *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* 39, pp. 82-89.
- Meza Sandoval, Gerardo. 2009. "Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro". En: *Revista Comunicación* 18 (30): 2, pp. 13-21.
- Mejía Ruiz, Gonzalo. s.f. "La loa: teatro popular de Guatemala", pp.163-170.
- Mignolo, Walter. 1986. "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)". En: *Dispositio* 11, pp. 137-160.
- Mínguez, Víctor. 2001. *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaime I.
- Mínguez, Víctor. 2013. "Alta nobleza y autoridad virreinal. Fiesta, arte y propaganda en el Nuevo Mundo". Real Maestranza de Caballería de Sevilla. *La nobleza andaluza y su proyección en Indias: ciclo de conferencias*. Sevilla: Fundación Cultural de la Nobleza Española/ Real Maestranza de Caballería de Sevilla, pp. 75-115.
- Montemayor, Carlos (coord.) 2013. *Diccionario del náhuatl en el español de México*. 2ª ed. México: UNAM; Programa Universitario de México Nación Multicultural; Gobierno del Distrito Federal; Secretaría de Educación del Distrito Federal.
- Montoya Salvador. 1987. "Milicias negras y mulatas en el reino de Guatemala (siglo XVIII)". En: *Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien* (49), pp. 93-104.
- Moraña, Mabel. 1990. "Formación del pensamiento colonial crítico-literario en Hispanoamérica: época colonial". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* XVI, pp. 255-265.
- Muñoz Castillo, Fernando. 1995. "Teatro maya peninsular (precolombino y evangelizador)". En: *Assaid de teatre*, pp. 140-153.
- Nogales Rincón, David. 2006. "Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval". En: *Medievalismo*, pp. 9-39.
- Oviedo, José Miguel. 1995. *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quesada Saldaña, Flavio. 2005. *Estructuración y desarrollo de la administración política del reino de Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Urbanos y Regionales.
- Palma Murga, Gustavo. 1993. "Economía y sociedad en Centroamérica (1680-1750)". En: Julio César Pinto Soria (ed). *Historia general de Centroamérica, II Tomo*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 219-294.
- Paniagua, Carlos. 2018. "Del acontecimiento teatral al papel: Rabinal Achí". En: *Revista Letras* (64), pp. 87-107.

- Pastor, Beatriz. 1983. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Texas: Ediciones del Norte.
- Pedraza, Felipe. 2000. *Manual de literatura hispanoamericana. Época virreinal*. Madrid: Ediciones CENLIT.
- Peña Muñoz, Margarita. 2005. *El teatro novohispano del siglo XVIII*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-novohispano-en-el-siglo-xviii-0/>]
- Pérez-Brignoli, Héctor. 1985. *Breve historia de Centroamérica*. México: Alianza.
- Platas Tasende, Ana María. 2000. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: ESPASA.
- Pleités, Mario. 2000. “La danza de moros y cristianos: manifestación artística que se niega a morir con el paso del tiempo”. En: *Revista Theorethikos* 4, pp. 1-12.
- Ramírez Caro, Jorge. 2000. “Las lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica”. En: *Letras* 32, pp. 137-161.
- Ramírez Luengo, José Luis. 2019. “En los márgenes de la literatura: edición y estudio de textos (para) literarios de la Guatemala dieciochesca”. En: *Diseminaciones* 2(3), pp. 93-104.
- Ramírez Vega, Alexis. 1990. “Panorama histórico del teatro en Centroamérica”. En: *Revista Escena* 26(2), pp. 53-56
- Ramírez y Bello-Suazo (2015). “Danzas tradicionales en El Salvador: memoria y tradición en dos localidades”. En: *Revista Ístmica* 18, pp. 131-125.
- Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel. 2010. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Editorial Universidad del Cauca.
- Rico, Domenéch. 1997. *Antología del teatro español del siglo XVIII*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Rivera García, Antonio. s.f. *La realeza medieval según Ernst H. Kantorowicz. Apuntes sobre Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. [<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/equipofilosofia/documento8.pdf>]
- Robinson, Beatriz. 2011. “Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera: performances carnavalescas de eficacia/entretenimiento en la Nueva España”. En: *Chasqui* 40 (1), pp. 157-169
- Robinson, Beatriz. 2012. “Las ensaladas de Sor Juana y el barroco novohispano: la representación solidaria y poética de una nación en gestación”. *Confluencia* 28(1), pp. 104- 117
- Rodríguez, Evangelina. 2012. *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Rodríguez, Evangelina y Antonio Tordera. 1983. *Calderón y la obra dramática del siglo XVII*. Madrid: Támesis.
- Rodríguez, Francisco. (s.f.). “Introducción”. En: Rodríguez, Francisco (ed). *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. VI Tomo. Textualidades indígenas y discursos coloniales*, pp. 1-19. En prensa.
- Rodríguez Marín, Francisco. 1911. *El “Quijote” y don Quijote en América*. [<https://archive.org/details/elquijoteydonqui00rodr>]
- Rodríguez de la Flor, Fernando. 2012. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: AKAL.
- Rodríguez, Evangelina y Tordera, Antonio. 1983. *Calderón y la obra dramática del siglo XVII*. Londres: Editorial Támesis.
- Rodríguez Moya, María Inmaculada. 2013. “Las juras borbónicas en la Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto”. En: López Calderón, C., Fernández Valle, M^a. A., Rodríguez Moya, M^a. I. (coords). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio, Vol. I*. Santiago de Compostela, España: Andavira Editora, pp. 57-85.
- Rojas Lima, Flavio. 1988. *La cofradía. Reducto cultural indígena*. Guatemala: Litografías MODERNAS.
- Rueda Ramírez, Pedro. 2009. “Libros europeos en Centroamérica en los siglos XVI-XVII”. En: *YAXKIN Revista del Instituto hondureño de Antropología e Historia* 34 (2), pp. 151- 192.
- Ruiz Ulloa, Geannini. 2018. “¡Viva, viva, el rey de España!: Loas alegóricas al poder y a la monarquía en las “Plausibles fiestas reales””. En: *Revistas Estudios*, pp. 1-16.
- Samayoa Guevara, Héctor Humberto. 1963. “Documentos para la historia del teatro en Guatemala”. *Revista de Antropología e Historia* XVI, pp. 34-37.
- Sánchez Mora, Alexánder. 2015. *Literatura y fiesta en los márgenes del imperio: las relaciones de fiestas en Centroamérica s. XVII a XIX*. Tesis de doctorado: Universidad de Sevilla.
- Sánchez Mora, Alexánder. 2016. “Las relaciones de fiestas impresas del reino de Guatemala, siglos XVII a XIX”. *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala*, XCI 115-146
- Sánchez Mora, Alexánder. 2018. “Devoción y promoción personal en el reino de Guatemala: Relación individual de las fiestas con que se celebró la dedicación del suntuosísimo Templo del Calvario de Esquipulas (1759)”. En: *Potestas* 13, pp. 101-118.
- Sánchez Mora, Alexánder. 2019a. “El teatro en las fiestas de proclamación borbónicas del antiguo reino de Guatemala”. En: Zugasti, Miguel *et al* (coord.) *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 269-282.

- Sánchez Mora, Alexánder. 2019b. Las relaciones fúnebres de reinas del siglo XVIII en el antiguo reino de Guatemala: Acercamiento a sus programas emblemáticos. En: Cubillo, R. y Campos, R. (eds). *Estudios actuales de literatura comparada: teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios. Volumen 2*. San José: Vicerrectoría de Investigación, Universidad de Costa Rica.
- Sánchez Mora, Alexánder. 2019c. “La ampliación del corpus de la literatura colonial centroamericana: reflexiones teóricas”. En: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 45 (2), pp.101-113.
- Sánchez Mora, Alexánder. 2021. *La fiesta barroca en la periferia. Relación de la fiesta de proclamación de Luis I en la ciudad de Cartago (1725)*. San José: Encino Ediciones / Programa de Estudios Coloniales Centroamericanos.
- Sanchiz Ochoa, Pilar. 1989. “Españoles e indígenas: estructura social del valle de Guatemala en el siglo XVI”. En: Webre, S. (ed). *La sociedad colonial en Guatemala: estudios regionales y locales*. Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica y Plumssock Mesoamerican Studies, pp. 33-76.
- Sancho, Leonardo. 2009. “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno. Bicentenario de tres piezas dramáticas del patrimonio cultural y literario de la colonia costarricense”. En: *Herencia* (separata) 22, pp. 5-24.
- Sancho, Leonardo. 2011. “Los orígenes del teatro en Costa Rica: Las trampas de las máscaras masculinas”. En: *Revista Escena* 34, pp. 39-48.
- Sancho, Leonardo. 2011. “Siclaco verbum caro ecos del teatro aureo en la provincia más distante de la Nueva España”. En: *Centro y periferia. Cultura, lengua y literatura virreinales en América*. Claudia Parodi y Jimena Rodríguez (eds). Madrid/Iberoamericana, Iberoamericana/ Vervuert, pp. 147-158.
- Sancho, Leonardo. 2012. “Así como arde este fuego: La provincia de Costarrica se deslumbra en 1809”. En: *Revista Comunicación* 21, pp. 25-32.
- Sancho, Leonardo. 2013. “porque ninguna es perfecta si hemos de hablar por lo claro”: un retrato de las mujeres en la literatura colonial costarricense. En: *Revista de Filología y Lingüística* 39 (1), pp. 47-59.
- Sancho, Leonardo. 2016. *Teatro breve en la provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares.
- Shelly, Kathleen y Grínor Rojo. 1998. “El teatro hispanoamericano colonial”. *Historia de la literatura hispanoamericana Tomo 1*. Madrid: Ediciones Cátedra

- Singer, Deborah. 2008. "El Güegüence: patrimonio cultural de Nicaragua". En: *Revista Herencia* 21 (1), pp. 23-38.
- Singer, Deborah. 2019. "Inclusion Politics/Subalternization Practices: The Construction of Ethnicity in Villancicos de Negros of the Cathedral of Santiago de Guatemala (16th-18th Centuries)". En: *Revista de Historia* 80, pp. 33-53.
- Singer, Deborah. 2018. "Entre el rescate y la petrificación: El Güegüence o Macho Ratón en el debate identitario nicaragüense". En: Ferman, C.; Leyva, H. y Mackenbach, W. (eds). *Literatura y compromiso político. Prácticas político- culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas, Tomo IV*. Guatemala: F&G Editores.
- Singer, Deborah. 2016. "Música colonial: otredad y conflicto en la catedral de Santiago de Guatemala". En: *Temas Americanistas* 37, pp. 88-104.
- Solórzano Fonseca, Juan Carlos. 1982. "Pueblos de indios y explotación en la Guatemala y El Salvador coloniales". En: *Anuario* 8, pp.125-133.
- Szurmuk, Mónica y Mckee Robert (coord.). 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- Tedlock, Dennis. 2003. *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. New York: Oxford University Press.
- Tordera, Antonio. 1980. "Teoría y técnica del análisis teatral". En: *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Todorov, Tzvetan. 1987. *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI
- Torre García, Encarnación de la. 2000. "Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII". En: *Historia y Comunicación Social* 5, pp. 13-29.
- Trambaioli, Marcella. 2004. "Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas". En: *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (2), pp. 1773-1783.
- Valero Juan, Eva. 2008. "Ricardo Palma, la historia y El Quijote en América". [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc000j6>].
- Valero Juan, Eva. 2013. "Itinerarios textuales del "Quijote" en América (siglos XVII a XIX)". En: *Revista Parole Rubate/Purloined Letters* 8, pp. 69-79.
- Vega, Lope de. 2003. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
[<http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>]

- Velis, Carlos. 1993. *Historia del teatro en El Salvador. Tomo I. De la Colonia a 1900*. Chiapas: DIF-Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Velis, Carlos. 2002. *Las artes escénicas salvadoreños: una historia de amor y heroísmo*. El Salvador: Editorial Clásicos Roxsil.
- Veyra, Bernardo de. 1762. *Plausibles Fiestas Reales y obsequiosa demostración con que la muy leal provincia de Sonsonate, proclamó en su Villa de la Santísima Trinidad en el Reino de Guatemala, el lunes 19 de Enero de 1761 a su católico monarca, y señor natural (que Dios guarde) don Carlos Tercero de Borbón, el Magnánimo, y emperador de este Nuevo Mundo*. Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo.
- Viquez, Alí. 2018. “La representación quijotesca en el cuarto día de las Plausibles fiestas reales... de Bernardo de Veyra”. En: *Revista Kañina*. En prensa.
- Weber de Kurlat, Frida. 1965. “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”. *Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Actas II*, pp. 695-704
- Wortman, Miles L. 2012. *Gobierno y sociedad en Centroamérica 1680-1840*. Guatemala: Editorial Caraparens.
- Ximena, Pedro. 1793. *Reales exequias por el Sr. D. Carlos III, rey de las Españas, y Américas. Y real proclamación de su augusto hijo el señor D. Carlos IV, por la muy noble, y muy leal ciudad de Granada, provincia de Nicaragua, reino de Guatemala*. Guatemala: Imprenta de Ignacio Beteta.
- Zugasti, Miguel. 2005. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.