

EL TEATRO CENTROAMERICANO DEL SIGLO XVIII: *SOFT POWER* Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD PARA EXPORTAR*

*18th Century Central American Theater: Soft Power
and the Construction of an Identity for Export*

Deborah SINGER GONZÁLEZ
Universidad Nacional, Costa Rica
deborah.singer.gonzalez@una.ac.cr

Nazareth NÚÑEZ SALAZAR
Universidad Nacional, Costa Rica
nnsalazar97@gmail.com

Fecha de recepción: 02/07/2025
Fecha de aceptación: 24/10/2025

RESUMEN: El politólogo estadounidense Joseph Nye acuñó el concepto de *soft power* para describir una estrategia diplomática orientada a influir en el comportamiento de otras naciones mediante la atracción, en vez de recurrir a la violencia. Este artículo examina el uso que se dio a la escenificación teatral en el antiguo Reino de Guatemala como una vía efectiva para implementar el poder blando, más allá del ya conocido objetivo de evangelizar a los pueblos indígenas. Proponemos que el montaje de comedias del Siglo de Oro fue un recurso amigable para transmitir al público criollo los valores del imaginario identitario clásico español, centrado en el honor, la lealtad, la obediencia y la limpieza de sangre. Como contraparte, planteamos que –a través del teatro– los representantes de la administración colonial intentaban

* Este trabajo pudo llevarse a cabo gracias al apoyo de la Universidad Nacional de Costa Rica y la Fundación Carolina. Asimismo, agradecemos al personal de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y de las Bibliotecas Capitular y Colombina por acompañarnos en el proceso.

proyectar al exterior una idea de civismo que destacaba los rasgos diferenciadores del pasado precolombino. Sin embargo, en las representaciones se infiltraron elementos disruptivos que desafiaron las narrativas oficiales.

Palabras clave: *soft power*; teatro del Siglo de Oro; honor y vasallaje; teatro colonial centroamericano; Reino de Guatemala.

ABSTRACT: American political scientist Joseph Nye introduced the concept of soft power to describe a diplomatic strategy aimed at influencing the behavior of other nations through attraction, rather than resorting to violence. This article examines theatrical staging in the ancient Kingdom of Guatemala as an effective means of implementing soft power, beyond the well-known objective of evangelizing indigenous peoples. We propose that the staging of Golden Age comedies was a friendly resource for transmitting the values of the classic Spanish identity imaginary, which were centered on honor, loyalty, obedience, and purity of blood, to the Creole audiences. As a counterpart, we argue that, through theater, representatives of the colonial administration tried to project abroad an idea of civic responsibility that highlighted the distinctive features of the pre-Columbian past. However, disruptive elements infiltrated the performances, challenging official narratives.

Key words: *soft power*; Golden Age theater; honor; Central American colonial theater; Kingdom of Guatemala.

En la década de 1990 el mundo estaba comenzando una nueva era marcada por la caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría. Las relaciones internacionales daban un giro significativo que configuraba nuevas hegemonías y fue en ese contexto que el politólogo estadounidense Joseph Nye acuñó el concepto de *soft power* (*poder blando*). Sin minimizar la relevancia del poder militar o el impacto de la economía, el autor se enfoca en una estrategia que considera indispensable para consolidar el dominio: la implementación de tácticas sutiles para influir en el comportamiento de los demás. Ese lado intangible del poder busca conseguir los propósitos deseados sin recurrir a la violencia, apelando a la atracción y la persuasión en lugar de la coerción:

El poder cooptivo es la capacidad de una nación de estructurar una situación de forma tal que otras naciones desarrollen preferencias o definan sus intereses de forma coherente con aquella nación. Este tipo de poder tiende a surgir de recursos tales como la atracción cultural e ideológica, tanto como de las reglas e instituciones de los regímenes internacionales. (Nye, 1991: 184)

Cualquier nación que desea expandir su influencia necesita implementar métodos adicionales al mero uso de la fuerza. Así lo comprendieron los gobernantes de la temprana Edad Moderna, que organizaban grandiosos festivales para impresionar a los visitantes extranjeros y promover el principio de que el poder del rey

es el orden, la civilización y la paz (Strong, 1988). Además, fue una época en la que los gobernantes tendían a controlar la difusión del conocimiento mediante la concesión de privilegios exclusivos de impresión, que utilizaban a su favor para moldear la opinión pública (Buning, 2024). La cultura, las instituciones y la política exterior –según el análisis de Nye– cumplen un papel fundamental para atraer a las demás naciones e inducir las a actuar como se quiere, sin que sea necesario obligarlas o coaccionarlas. Se trata de que acepten cooperar con base en valores compartidos, excluyendo las amenazas o la promesa de alguna retribución explícita. En la medida en que los otros adopten de buena gana las ideas y el modo de vida que se les desea inculcar, será más sencillo dar forma a sus preferencias y comportamientos políticos. En otras palabras, promover a través de la producción cultural determinadas tendencias tiene por efecto que la cultura propia resulte más atractiva para las personas externas a ella, que incluso podrían llegar a percibirla como «cultura universal».

En un contexto de dominación colonial como el que analizaremos en esta ocasión, el *soft power* se concreta gracias a la acción de las instituciones que están a cargo de la agenda política. En el Reino de Guatemala, que comprendía las provincias de Chiapas, Guatemala, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica, los principales órganos de gobierno fueron la Real Audiencia y el Ayuntamiento. Este último era la corporación municipal que gestionaba los asuntos locales, siendo sus integrantes influyentes miembros de la burguesía local. Stephen Webre (1981) destaca que durante los siglos XVII y XVIII los miembros del ayuntamiento mantuvieron una proporción similar de criollos y peninsulares, lo que permite deducir que el lugar de nacimiento de la persona era menos importante que la red de alianzas que podía conformar¹.

El ayuntamiento velaba por el abastecimiento de alimentos, el cobro de impuestos, obras benéficas y de infraestructura. Además, financiaba con el dinero de los propios² gran parte de los eventos públicos más relevantes para la comunidad. En esta ocasión nos interesa enfocarnos en las fechas de regocijo porque proporcionaban el espacio adecuado para escenificar representaciones teatrales. El ejemplo más significativo lo constituyen las proclamaciones reales, que anunciaban de manera pública y oficial que un nuevo rey había ascendido al trono. El acto se hacía en medio de un programa de actividades que incluía la jura, el desfile del palio, mascaradas, carros triunfales, juegos de caballería, escaramuzas y corridas de toros. Los diferentes estamentos y organizaciones corporativas locales no escatimaban en gastos para dar honor a la fiesta. El tiempo especial vestía de

1. Webre descubrió que, además de los regidores peninsulares y criollos (estos últimos eran las personas de ascendencia española nacidas en América), en el siglo XVII hubo incluso un portugués y un genovés como miembros activos del ayuntamiento. Véase Webre (1981: 6).

2. «Propios» se refiere a los bienes inmuebles y tierras en posesión de los cabildos municipales que generaban ingresos estables.

luz a la ciudad, que se transformaba en símbolo de un cosmos ordenado y jerarquizado que rendía vasallaje al nuevo monarca: «La ciudad se declara a sí misma sometida a la autoridad principesca, dando lugar a escenificaciones simbólicas que reproducían plásticamente ante todos los ciudadanos ese acatamiento» (Castro Caridad, 2003: 65)³.

Según consta en las relaciones de fiestas, que describen la secuencia de eventos festivos en cada caso, al anochecer las autoridades y los vecinos más prominentes se disponían a presenciar la comedia programada para la ocasión. Si bien los autores eran connotados dramaturgos españoles, el montaje debía ser previamente examinado por los respectivos comisionados del ayuntamiento (Johnson, 1951: 346-347)⁴ a fin de corroborar que la pieza estuviera acorde con los cánones de decencia de la época. La expectativa del público era grande. Sumergirse en el mundo de los personajes en acción en ese entorno festivo desencadenaba en los asistentes respuestas emocionales que hacían de la representación un teatro dentro del gran teatro de la fiesta, cuyo macroescenario era la ciudad misma.

1. EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN LAS FIESTAS DE REGOCIJO DEL REINO DE GUATEMALA

Es necesario tener en cuenta que en el siglo XVII la noción de *teatro* remitía a todo artilugio o decorado que transformaba el aspecto cotidiano de un recinto (Bernal Ballesteros, 1983: 224-225), por eso preferimos hablar de comedias, entremeses y sainetes. Aparte de ofrecer espacios para la recreación y la participación popular, el montaje de estos géneros teatrales era una forma de conexión que permitía a la periferia autoperibirse como parte integral de la metrópoli: «El consumo

3. En España este tipo de festejos se realizaba desde los siglos XIII y XIV. El programa de actividades se mantuvo relativamente estable con el correr del tiempo. Véase Eva Castro Caridad (2003: 65).

4. El montaje de comedias en España no estuvo exento de polémica. Durante los siglos XVII y XVIII hubo gran controversia respecto de la licitud del teatro (Cotarelo y Mori, 1904). Por ejemplo, en 1600 el Consejo de Castilla ya había acatado el dictamen de fray Agustín Dávila y otros teólogos de Madrid, que prescribían «que antes de representarse en público las comedias y entremeses fuesen reconocidas por algunas personas doctas, entre ellas un teólogo por lo menos, y estos las debiesen ver representar antes que se representasen en los teatros» (Presotto, 2007: 139). Los censores sabían que una cosa era el texto dramático y otra muy distinta era la performance teatral, que solía despertar sospechas. José Francisco Alcaraz destaca el poder de los confesores reales en la política cultural, dictaminando asuntos relativos a la moral pública, como la licitud de las comedias (Alcaraz, 1995: 236-237). En contraposición a lo anterior, en el *Memorial impreso dirigido al rey D. Felipe II para que levante la suspensión en las representaciones de comedias*, de 1598, se defienden las comedias por «los buenos ejemplos que enseñan con algunos sucesos, en que juntamente se mezcla el gusto y recreación del espíritu con la buena doctrina del entendimiento. [...] La sustancia de la comedia, ella es espejo, aviso, ejemplo, retrato, dechado, doctrina y escarmiento de la vida por donde el hombre dócil y prudente puede corregir sus pasiones huyendo de vicios, levantar sus pensamientos aprendiendo virtudes, por medio de la demostración» (Suárez García, 2003: 143).

público de las obras del Siglo de Oro español (así como su imitación) era una forma de comunicación simbólica. La comedia ofrecía la posibilidad de participar en una comunidad cultural imperial trasatlántica» (Jáuregui y Friedman, 2006: 12).

Hemos podido reconstruir la lista de obras teatrales que fueron representadas en los núcleos urbanos centroamericanos gracias a la información que proporcionan las ya mencionadas relaciones de fiestas. Este género discursivo se difundió en España durante los siglos XVII y XVIII (Bernales Ballesteros: 1983; García Bernal: 2006; Bejarano Pellicer: 2012) y su formato fue adoptado en Hispanoamérica por los miembros de la administración colonial. Cada festejo público ameritaba comisionar a un funcionario para que se hiciera cargo de dejar por escrito la memoria del evento en un informe oficial. Dicho texto (que en la práctica funcionaba como relato) se ceñía a propósitos muy claros: por una parte, dar fe de que la ciudad era capaz de celebrar dignamente los episodios relevantes de la vida social y, por otro lado, divulgar al exterior el pacto de lealtad que los vecinos sellaban con la Iglesia y la Corona.

Además de su naturaleza periodística, la relación de fiestas en sí misma constituía un género literario, puesto que el cronista narraba, reportaba, interpretaba y daba sentido causal a los hechos. Sin el ánimo de poner en tela de juicio el grado de veracidad de los enunciados de esos textos, sostenemos que es necesario mantener cierta cautela frente al reporte debido a las inconsistencias que de vez en cuando emergen. Por ejemplo, pudimos comprobar que algunos títulos de las obras teatrales (supuestamente) representadas aparecen registrados en forma errónea, lo cual nos ha dificultado la tarea de localizarlas. A fin de no exceder los límites de este trabajo, hemos decidido excluir las piezas pertenecientes al teatro breve para enfocarnos únicamente en las comedias.

Dicho lo anterior, presentamos a continuación la lista de comedias mencionadas por los autores de las relaciones de fiestas y la ocasión que las propició⁵:

- a) Comedia *La matriz coronada*. Fue representada por seis músicos en un carro triunfal presidido por la escultura de la Fama, con motivo de la inauguración de la segunda catedral de Santiago de Guatemala (1680). La relación de fiestas fue redactada por Diego Félix de Carranza y Córdova, cura párroco de Jutiapa, y reproducida posteriormente por el historiador guatemalteco Domingo Juarros. No hemos logrado encontrar la obra (Juarros, 1857: 363).
- b) Comedia *Afectos de odio y amor*, de Pedro Calderón de la Barca. Fue representada en las fiestas de proclamación de Luis I en la ciudad de

5. El Centro de Información y Referencia sobre Centroamérica y el Caribe (CIRCA) publicó en el año 2001 una lista de obras teatrales que hemos utilizado como referencia para este trabajo, aunque no nos referiremos a las piezas de carácter evangelizador o devocional. Otros trabajos que se han referido al teatro centroamericano de los siglos XVII y XVIII pertenecen a Alexander Sánchez Mora (2019) y Geannini Ruiz Ulloa (2021).

- Cartago, Costa Rica. La relación de los festejos la escribió el teniente general de la ciudad, Pedro José Sáenz (1725)⁶.
- c) Comedias *Basta callar*, *La cura y la enfermedad* y *Afectos de odio y amor*, todas de Pedro Calderón de la Barca. También se montó la comedia *Loca, cuerda, enamorada y acertar donde hay error*, de Juan Antonio Benavides. La ocasión fue la elevación de la catedral de Santiago de Guatemala al rango de Metropolitana. La relación de los festejos estuvo a cargo del oidor de la Audiencia Antonio de Paz y Salgado (1747)⁷.
 - d) En la proclamación de Fernando VI en la ciudad de Santiago de Guatemala se señala que los gremios presentaron tres días de comedias de Calderón de la Barca en el patio de la Real Audiencia, aunque no se proporcionan los títulos de las obras. La relación de fiestas fue escrita por el alcalde ordinario y corregidor, Francisco Lopes Portillo (1747).
 - e) Con motivo de la proclamación de Carlos III en la Villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate, El Salvador, hubo un intenso programa de festejos. La relación fue escrita por el alcalde Bernardo de Veyra (1762), quien dejó una larga lista de comedias representadas (todas con sus correspondientes sainetes): *La mayor hazaña de Carlos Quinto*, de Diego Ximénez Enciso; *El tercero de su afrenta*, de Antonio Martínez; *La Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*⁸, de Francisco de Villegas y Pedro Lanini y Sagredo; *Las armas de la hermosura*, de Pedro Calderón de la Barca; *No hay vida como la honra*, de Juan Pérez de Montalván; *No hay ser padre siendo rey*, de Francisco de Rojas Zorrilla; *Envidias vencen fortunas*, de Cristóbal de Monroy y Silva; *No hay contra lealtad cautelas*, de Francisco de Leyva; *El Eneas de Dios* y *El desdén con el desdén*, ambas de Agustín Moreto⁹. Además, Bernardo de Veyra registró el texto íntegro de las siguientes piezas teatrales: *Historia del redentor cautivo*, *El cerco de Argel*, *Historia de Oliveros y el gigante Fierabrás* (las tres obras se insertan en la temática de moros y cristianos), *Historia de don Quijote de la Mancha*, *Historia de Chile*¹⁰ e

6. El manuscrito se encuentra en el Archivo Nacional de Costa Rica (Cartago, 306, Año 1725-1727). Alexander Sánchez Mora (2021) publicó una edición crítica de esta relación de fiestas en la que hace un análisis histórico, cultural y literario del texto. En otra entrega, el mismo autor indica que *Afectos de odio y amor* fue precedida por una loa que escribió el gobernador Diego de la Haya. Debido a eso se creyó durante mucho tiempo que *Afectos de odio y amor* también era de su autoría (Sánchez Mora, 2019: 270).

7. Paz y Salgado menciona que las representaciones teatrales se llevaron a cabo en la residencia de descanso que el arzobispo tenía en Milpandueñas. Hubo también una representación dedicada a san Francisco de Paula (título no especificado) a cargo de los niños del colegio tridentino.

8. El autor anotó como título (erróneo) *El Eneas de la Virgen*...

9. Las piezas de Calderón de la Barca y de Moreto tuvieron una amplia difusión en los escenarios hispanoamericanos (Zugasti, 2008).

10. Es posible que se haya tratado de un relato inspirado en *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga.

Historia del Gigante Goliat y triunfo de David. Por otra parte, los indígenas hicieron una representación del *baile del volcán*, el baile *chirimías tum*, el baile del *mazate*, el *baile del tacuazín*¹¹ y el *coyote* y el *baile de la panadera*. No podemos dejar de señalar que esta desproporcionada cantidad de títulos resulta cuando menos sospechosa, sobre todo por el hecho de que la villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate no era una capital provincial y difícilmente puede haber contado con los recursos (y los comediantes) para hacer montajes de esa envergadura. Una posible explicación es que se haya tratado de adaptaciones o que solo se haya representado un fragmento del texto original.

- f) Una loa, una zarzuela y varios entremeses, una danza de moros y la recreación de la conquista de México fue la lista de representaciones llevadas a cabo en la Nueva Guatemala de la Asunción, con motivo de la proclamación de Carlos IV. La relación de los festejos la escribió el fraile mercedario Mariano López Rayón (1790).
- g) Con motivo de la proclamación de Carlos IV en la ciudad de Granada, Nicaragua, se hizo una escenificación de Moctezuma y el Inca, además de un acto en el que se representó a las Amazonas. La relación de fiestas fue escrita por el clérigo Pedro Ximena (1977)¹².
- h) Con motivo de la proclamación de Fernando VII en Ciudad de Guatemala, se hicieron montajes teatrales en carros alegóricos. En uno de ellos se vio llegar al rey de Inglaterra y los emperadores de Austria y Rusia para ofrecer alianza y amistad a Fernando VII. La alegoría de Guatemala le ciñó la corona al rey. Esta relación de fiestas estuvo a cargo del alcalde de la ciudad, Antonio Juarros y Lacunza (1810).

No creemos que esta lista de obras sea fortuita. Los festejos de las ciudades y villas centroamericanas incluían alguna forma de expresión teatral, siendo la comedia palatina el ejemplo más estilizado¹³. Puesto que cada propuesta pasaba por la revisión de uno o más censores, tenía que estar en armonía con los propósitos ideológicos que se buscaba promover. Desde esa perspectiva, es necesario examinar su contenido para establecer qué valores son los predominantes y en qué medida –y en qué circunstancias– el teatro puede haber operado como herramienta eficaz para materializar el poder blando en el contexto colonial. Respecto de esto último, es

11. Remite al animal que también es conocido como 'tlacuache' o 'zarigüeya'.

12. Si bien la obra data de 1793, la edición con la que trabajamos data de 1977.

13. Stefano Arata (2002: 159) define *comedia palatina* como un subgénero que se caracteriza por estar ambientado en un escenario exótico e imperial. Si bien en la escena se mencionan países como Hungría, Grecia o Polonia, no hay intención de construir una imagen realista, sino que prima un universo que está fuera del tiempo. Los protagonistas pertenecen a la alta nobleza o a estamentos subalternos (pastores, campesinos, villanos). Javier Aparicio Maydeu (2003: 1124) agrega como tópicos los conflictos de amor y de honor, la estructura de enredo, el léxico estilizado y los equívocos y giros artificiales.

necesario tomar en cuenta que, a pesar de que el público meta estaba compuesto por un conglomerado bastante heterogéneo de personas (administrativos, miembros del clero, representantes de los gremios, comerciantes, estudiantes, vecinos de la ciudad, etc.), tenían en común que todos se identificaban con el Imperio, buscando formas de negociar y a la vez compartir espacios de hegemonía (Jáuregui y Friedman, 2006: 13). Nuestra tesis es que las representaciones teatrales no solo posibilitaban la construcción de un imaginario compartido, sino que además instauraban códigos de comportamiento que tenían efectos en el orden social.

2. EL PODER BLANDO EN LA ÉTICA QUE SUSTENTA EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Hemos extraído algunos ejemplos de las obras antes señaladas para destacar los tópicos que afloran de manera recurrente. Para contextualizarlos es necesario que sean insertados en el ámbito de la cultura barroca, que tendía a exacerbar el dramatismo y la sensorialidad en la producción artística. José Antonio Maravall señala que en el Barroco el arte era un instrumento operativo que contribuía «a socializar un sistema de convenciones, sobre las cuales en ese momento se estimó había de verse apoyado el orden social concreto vigente en el país» (Maravall, 1972: 33). Ese sistema de convenciones tal vez no se condecía con la manera en que la gente actuaba en aquel entonces, pero sí se aproximaba a la ilusión de cómo les habría gustado actuar (McKendrik, 2002: 8). Lo cierto es que el teatro tenía la facultad de penetrar en la conciencia colectiva, reforzando las jerarquías sociales y ciertos valores como la ética del honor, el valor, la obediencia y la limpieza de sangre.

El honor constituye la piedra angular del teatro áureo, dado que desencadenaba la acción y el conflicto en las obras dramáticas. En el *Tesoro de la lengua castellana*, que fue publicado en 1611, Sebastián de Covarrubias afirma que el honor «vale lo mesmo que honra» (1995: 644)¹⁴, con lo que sienta una suerte de equiparación entre ambos conceptos. Por su parte, Ignacio Arellano hizo un recorrido por las nociones de honor y honra y también observó que se utilizan de manera indistinta (Arellano, 2011: 96), por lo que nuestro análisis partirá de la base de que se trata de sinónimos. Lo cierto es que en los siglos XVI y XVII el honor y la honra configuraban todo un sistema de valores y actitudes cuya repercusión se daba a nivel individual y colectivo. Así emerge el honor asociado al linaje nobiliario, el honor reflejado en el valor personal, el honor en la virtud de la mujer, el honor en una venganza, etc. (Arellano, 2011: 97). Pero no hay que perder de vista que se está al interior de un universo literario, de modo que se trata más de una convención de la época que de un fenómeno histórico.

14. Covarrubias agrega que el hombre honrado es «el que está bien reputado y merece que por su virtud y buenas partes se le haga honra y reverencia» (1995: 644).

En el mundo ficticio del teatro del Siglo de Oro tratar con el debido respeto al enemigo constituía una prueba de honorabilidad, según se aprecia en la comedia *Afectos de odio y amor* cuando Federico, príncipe de Albania, declara: «Ya sé que el tener yo honor / es tenerlo mi enemigo» (Calderón de la Barca, 1664: vv. 419-420). El general romano Coroliano, protagonista de la comedia *Las armas de la hermosura* (Calderón de la Barca, 2014), tiene sitiada la ciudad de Roma y se dispone a invadirla. En el último momento salen de la ciudad unos emisarios que portan banderas de paz y pronuncian un discurso de rendición. Ese acto les granjea el perdón del magnánimo y honorable Coroliano. En la última escena de *No hay vida como la honra*, el virrey pronuncia las siguientes palabras: «y la honra es una joya, / más que la vida estimable, / y que la hacienda preciosa» (Pérez de Montalván, 1701: 30).

Perder la honra equivale a la muerte social. Esta radical sentencia pone sobre la palestra que el honor requiere reconocimiento externo. En ese sentido, el teatro se yergue como el lugar ideal para exhibirlo debido a su naturaleza escénica, como ocurre en el inicio de la comedia *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto. El «gracioso»¹⁵ Polilla intenta levantar el ánimo de su atribulado amo (Carlos), conde de Urgel. Existe una suerte de dicotomía entre el vasallo¹⁶ y su señor, puesto que el segundo representa la hombría/poder, mientras que el primero remite a la obediencia/sumisión (Correa, 1958: 106-107). En este caso, el leal vasallo divulga los actos gloriosos de su amo, el conde:

Cuando te hallo en Barcelona
lleno de aplauso y honor,
donde tu heroico valor
todo su pueblo pregona;
cuando sobra a tus vitorias
ser Carlos, conde de Urgel,
y en el mundo no hay papel
donde se escriban tus glorias,
¿qué causa ha podido haber
de que estés tan mal guisado,
que por más que la he pensado
no la puedo comprender? (Moreto, 1996: vv. 5-16)

A pesar de que el conde es consciente de su propio valor, si desea consolidarlo, necesita la mirada y la aprobación de *otros* que lo vitoreen. Por su parte, el público observa y valida la conducta honorable del personaje, se involucra en la trama, participa activamente y «soporta la acción directiva de la cultura barroca»

15. Personaje tipo del teatro del Siglo de Oro que fundamenta su comicidad en la astucia y el atrevimiento de idear tretas para engañar al prójimo. Véase Arata (2002: 17).

16. Sebastián Covarrubias define *vasallo* como «el que vive en tierra de algún señor, al cual reconoce y respeta como tal [...] en cuanto promete ser fiel» (1995: 952).

(Maravall, 1983: 52). Es un público que, sin poseer linaje de sangre, aspira a acceder al universo de los privilegiados, de los cuales ha adoptado los ideales y modos de comportamiento (Arata, 2002: 189). Así, el teatro genera un juez/espectador que concluye que los méritos puestos en escena resultan afines al marco ideológico e identitario deseado, tanto dentro como fuera del espacio diegético, en una dinámica que termina reforzando el orden de las cosas.

Comprendiendo el honor que se manifiesta de manera vertical (o sea, cuando está ligado estrictamente al estrato social nobiliario) y de manera horizontal (cuando alude a la reputación dentro del grupo social), Correa refuerza la idea del honor ligado a la pureza de sangre. En esta última diferenciación de la honra horizontal, el honor actúa «con un sentido de igualamiento en calidad de símbolo de cohesión social» (Correa, 1958: 99-101). En la Jornada I de la obra *El desdén con el desdén* (Moreto, 1996: vv. 5-16), el conde de Urgel exhibe ambas caras del honor y la honra que explica Correa, en el sentido que, ya de entrada, se anuncia su título nobiliario y a la vez se reafirma la fama derivada de sus proezas personales.

En el caso del duque Casimiro de Rusia, protagonista de *Afectos de odio y amor*, la relación con el honor/honra es ambivalente porque él ha dado muerte al rey Adolfo de Suevia, padre de su amada Cristerna. Si bien el trágico acontecimiento se produce conforme a las reglas de la guerra, Casimiro toma la vía del sacrificio: renuncia a su identidad y se disfraza de soldado común, «puesto que en traje / pobre, humilde y extranjero, / nadie habrá que me conozca» (Calderón de la Barca, 1664: vv. 1043-1045). El estilo de vida que lleva contradice la *nobleza notoria*, dado que no viste como lo hacen los miembros de la nobleza ni exhibe las riquezas propias de su estirpe. Es posible que el espectador de la época empatizara con este duque «pobre» y caído en desgracia, que renuncia a sus privilegios y asume el rol de vasallo al servicio de su amada Cristerna, como una manera de reivindicar su honor. Pero Cristerna ha anunciado que ofrecerá su mano al hombre noble que prenda o mate al asesino de su padre, «y al no noble cuantos puestos, mercedes y honras pretenda» (Calderón de la Barca, 1664, vv. 539-540). La venganza motivada por el agravio o muerte de un monarca es vista como deber sagrado asociado al honor: «hasta que vengada vea / lavar su sangre con sangre» (Calderón de la Barca, 1664: vv. 530-531). Nótese también que Cristerna es fiel a su linaje: solo puede tomar por esposo a un hombre que demuestre limpieza de sangre. Cualquier otro que cumpla con el cometido, recibirá únicamente una recompensa acorde con su extracción social.

La sociedad del Antiguo Régimen descansaba en un orden jerárquico que no debía ser alterado. De hecho, los personajes se definen a sí mismos no según su propia personalidad, sino de acuerdo con lo que dictaba el comportamiento social ligado a ellos. En *El desdén con el desdén* el conde de Urgel ha sido desdeñado por la orgullosa Diana y eso pone en entredicho su reputación (masculinidad). Siguiendo la estrategia sugerida por su criado, él decide fingir ante ella que la desdeña, a pesar de que en realidad está desfalleciendo de amor. El desdén se transforma así en cuestión de honor. Diana rechaza la idea de casarse: «Si es repetir

la porfía / de que me case, primero / rendiré el cuello a un cuchillo» (Moreto, 1996: vv. 743-745). No obstante, esa opción resulta inviable para una sociedad que valora sobremanera la estabilidad del sistema, por lo que Diana está destinada a encontrar a un hombre que logre doblegar su orgullo. Guardará la honra en la medida en que se someta a la voluntad de aquel que demuestre estar a la altura de ella. Este tópico aparece también en la comedia *No hay contra libertad cautelas*; la reina afirma que si la mujer hace «lo que le manda su dueño, / nunca ocasiones tendrá de disgusto, pues es cierto, /que le toca obedecer, / ya sea malo, o sea bueno» (Leyva, 2017: 6).

Los ejemplos anteriores permiten dar cuerpo al modelo ético que configura el honor, la obediencia y la pureza de sangre. Si bien la idea era impregnar al público espectador, no hay que perder de vista que el gran universo unificador lo representaba la fe católica, dado que los personajes se muestran a sí mismos como seres piadosos que respetan las leyes de Dios. Incluso están dispuestos a arriesgar su vida en nombre de esa fe. En la comedia *La Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, doña Ana huye de los moros y cruza milagrosamente un río de aguas turbulentas cargando la imagen de la Virgen para «salvarla» de los infieles: «Virgen Sacra, pues Divino Puerto eres, al puerto, a la orilla» (Villegas y Lanini y Sagredo, 1765: 29). La honra está ligada a la fe, y esta última, a la salvación (la orilla), que es el camino hacia la virtud. Todos estos valores ejemplifican el poder blando que España puso en acción a través de las comedias que fueron escenificadas en los márgenes más remotos del Imperio.

3. HONOR, SUMISIÓN Y OBEDIENCIA EN EL TEATRO COLONIAL CENTROAMERICANO

En este apartado nos interesa explorar si en las representaciones teatrales realizadas en el Reino de Guatemala se produjo un cruce de los valores que propagaba el teatro del Siglo de Oro y ciertos elementos del teatro indígena precolombino. De ser ese el caso, habría que examinar cómo valoraban los funcionarios gubernamentales ese acervo, con el objeto de establecer si el teatro efectivamente fue una manifestación de poder blando, en este caso, desde Centroamérica hacia el exterior.

Es sabido que las comunidades indígenas del Reino de Guatemala cultivaban desde la era precolombina diferentes formas de expresión teatral. Esas prácticas usualmente estaban asociadas a la celebración de fechas relevantes en el calendario y tenían connotaciones mágico-rituales. Según indicó en 1589 el misionero jesuita Joseph de Acosta en su *Historia Natural y Moral de las Indias*, en los días de fiesta los *indios*

hacían grandes bailes y regocijos, y muy graciosos entremeses, para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de a treinta pies en cuadro [...]. Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, arromadizados, cojos, ciegos y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo, (Acosta, 1954, Libro V, cap. XXXI: 181)

En la década de 1560 Fray Diego de Landa escribió en la *Relación de las cosas de Yucatán* «que los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes¹⁷ que representan con mucho donaire» (Landa, 1966: 38). Por su parte, el fraile dominico Thomas Gage observó en Chimaltenango, Guatemala, la celebración de las fiestas de Santa Ana, que se llevaron a cabo con un fasto que incluyó corridas de toros, juegos de caballería, escenificaciones teatrales, mascaradas, danzas y música (1946: 183)¹⁸. No podemos saber el grado de hibridación cultural que para entonces tenían todas esas prácticas, aunque es probable que los conceptos que utilizan los cronistas (*entremés*, *mascarada* y *farsantes*) resultaran ajenos al universo cultural indígena.

A medida que la influencia occidental se fue asentando, surgió un teatro híbrido o «indianizado»¹⁹ que adaptaba a la realidad local las características del teatro del Siglo de Oro, aunque ciertas retóricas, metáforas, repeticiones de parlamentos y otros recursos del antiguo teatro indígena se mantuvieron intactos (Parodi: 2008). Se hizo costumbre –por ejemplo– recrear en la escenificación espacios naturales típicos de la región (un bosque, un volcán), incorporando la flora y la fauna locales. Además, no faltaban las prácticas performativas antiguas, como ejecutar instrumentos autóctonos para acompañar cantos y danzas tradicionales. Cabe señalar que este tipo de representaciones se hacían en medio de la plaza para todo el mundo, es decir, el público asistente no estaba restringido a un grupo social selecto (las autoridades o las familias más influyentes).

Un ejemplo ilustrativo de lo anterior es el programa de festejos realizados en 1761 en la Villa de la Santísima Trinidad de Sonsonate, El Salvador, con motivo de la coronación de Carlos III. Según se dijo, la relación de fiestas estuvo a cargo del alcalde Bernardo de Veyra. El cronista señala que, para la representación teatral del tercer día de fiestas, los indígenas construyeron en el centro de la plaza un enorme volcán que cubrieron de frutos, plantas y animales de la región²⁰. En la cúspide del volcán levantaron un dosel decorado con cojines y telas de damasco que simulaba ser el palacio de Moctezuma.

Según indica la narración, a las 8 de la mañana entró a la plaza la tropa de soldados seguida de un gran contingente indígena, en medio del estruendo de cajas, pífanos y clarines. Seguidamente hizo su aparición Moctezuma, que iba sentado en un trono dorado llevado en hombros por cuatro caciques principales

17. 'Farsantes' en el sentido de 'comediantes'.

18. «It is further set forth with bull-baiting, horse-racing, stage-plays, masks, dances, music, and all this gallantry performed by the Indians of the town» (la traducción es nuestra).

19. Claudia Parodi señala como prueba de «indianización» que las únicas traducciones al náhuatl de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Mira de Amescua las hizo el clérigo secular indígena Bartolomé de Alva Ixtlixóchitl (hermano del famoso cronista) en la década de 1640 (Parodi, 2008: 99). Él «trasladó» las obras originales al universo náhuatl, haciendo varias modificaciones que consideró necesarias.

20. Tal abundancia es un símbolo asociado a «la fertilidad y prodigalidad americanas» (Rubial García, 2001: 240). La recreación de la escena remite a *un segundo paraíso*.

ricamente ataviados. Moctezuma (que iba seguido de la Malinche) fue conducido a su palacio a lo alto del volcán, donde recibió vino y manjares como gesto de cortesía de parte del alcalde. Horas después entraron en la plaza las tropas de Hernán Cortés, junto con sus aliados tlaxcaltecas. Es interesante observar que Cortés se dirigió directamente al dosel de honor donde estaba dispuesto el retrato de Carlos III (rey en ausencia) para encontrarse con el alcalde mayor y demás vecinos ilustres de la Villa de Sonsonate. Una vez ahí, el conquistador de México tomó asiento en una silla que había sido reservada especialmente para él. Se observa que el personaje (Cortés) *sale* del relato de la conquista y *entra* en la dimensión de lo real, en el *aquí y ahora* de la fiesta, difuminando la frontera entre ficción y realidad. Bernardo de Veyra, que en su rol de alcalde es el representante de la Corona, prosigue el relato de la siguiente manera²¹: [Cortés envió] «una embajada al monarca Moctezuma, guardando los debidos fueros a la majestad, y requiriéndole para que rindiera su persona y corona a la monarquía española y a la cristiana ley» (Veyra, 1762: 71-72).

Se ve que el conquistador respeta las formas frente al enemigo, puesto que le da la opción de rendirse y evitar la guerra, honrando así el código de honor. Como era de esperarse, Moctezuma rechazó esa oferta argumentando que el Imperio mexicano no rendía vasallaje a ningún monarca. En una segunda embajada, Cortés conminó a Moctezuma a reconocer «al Señor Don Carlos III por su rey y señor natural, tributando feudos en señal de vasallaje» (Veyra, 1762: 72), a lo que Moctezuma contestó que él sí lo haría, motivado por el afecto a los españoles y «a tan gran monarca», pero que sus vasallos estaban dispuestos a morir por defender sus tierras. En ese momento Cortés arenga a sus soldados y caciques aliados, los llama a pelear por la gloria de Dios y del rey porque «mejor es morir con honra que vivir vergonzosos, y así viva la fe de Cristo y nuestro Católico Monarca, viva» (Veyra, 1762: 73). De esta manera, el honor es elevado a la categoría de tesoro máspreciado de un soldado, reapareciendo aquí en el contexto de una representación efectuada en una villa de la periferia del virreinato de la Nueva España. El relato prosigue con la descripción de la batalla, cuyo desenlace ya era conocido por los espectadores: el ejército español se impuso, asaltó el castillo, las huestes indígenas huyeron despavoridas (no estaban tan dispuestas a morir como «creía» Moctezuma), Cortés subió al volcán para capturar a Moctezuma y lo llevó hasta el dosel donde se encontraban las autoridades y el retrato de los soberanos.

El momento más significativo del montaje se produjo cuando Moctezuma se despojó de su corona y cetro, los puso a los pies de Carlos III y se echó al piso («le sirvió de alfombra») para rendir obediencia al rey. Se observa que toda la recreación actualiza el componente histórico del relato porque la conquista de México en realidad no se llevó a cabo bajo el reinado de Carlos III (1759-1788), sino de Carlos I (1516-1556). Sin embargo, para efectos de la representación lo que importa es

21. Hemos optado por utilizar la ortografía actual en la transcripción de esta y todas las citas.

escenificar el acto de vasallaje del emperador vencido, implicando –por extensión– el sometimiento de toda su gente. En el entretanto, el alcalde mayor se ha puesto de pie para abrazar al «valeroso» Cortés por su esfuerzo en el suceso. Después se vuelve hacia Moctezuma con ademán respetuoso, enjuaga sus lágrimas «con amorosas dulces palabras, diciéndole que a un mismo tiempo sentía su lamentable infortunio y celebraba la felicidad de su dicha, que en el soberano rey, que ya conocía, tendría amoroso padre, para su protección, y de los suyos, y que de su Católica Majestad, no probaría asomos de tiranía, sino muchísima benignidad» (Veyra, 1762: 73).

En la escena se impone el código de comportamiento honorable. El enemigo llora su derrota, pero no se lo humilla por eso porque la idea es que esas lágrimas se vuelvan lágrimas de alegría al descubrir la «verdadera» fe. La figura del *conquistador* desaparece para dar paso al *padre protector* que ofrece amor a cambio de vasallaje. Hay que tener en cuenta que este relato será leído por un público externo que, más allá de los valores morales, comprenderá el honor como una razón de Estado. Un buen monarca debe velar por el bienestar de todos sus vasallos y esa es la labor que le corresponderá a Carlos III. Por su parte, el alcalde Veyra es un intermediario que está cumpliendo una función diplomática en ambos sentidos; por una parte, recrea un cuadro ligado a la historia americana que es recibido y confirmado por el público presente y, por otro lado –desde su posición de delegado imperial–, elabora un relato propagandístico que está al servicio del poder (Ferrer Valls, 2003: 29). El final conciliador oculta la realidad de que tanto los asistentes a la representación como el sistema colonial en su conjunto dependen para poder subsistir de la sumisión (y el trabajo) de los indígenas²².

No podemos dejar de mencionar la armonía como corolario de la función, que es un elemento recurrente en el teatro áureo. Lo encontramos también en la comedia *Historia del cautivo redentor*, transcrita en forma íntegra por Bernardo de Veyra en su relación de fiestas. En la última escena de la obra se produce el siguiente diálogo entre Carlos V y el rey moro Celin Rojel:

CELIN: Aquí tienes a tu Dios, y yo en la tierra postrado.

Perdón te pido, Señor, de tanto que os he injuriado,
no veáis mis culpas, si necio he ofendido a los cristianos [...].

CARLOS: Vivid invicto, Señor, pues es de Dios el milagro,
y en vuestro bautismo yo serviré de apadrinaros.

Recibid el agua y con ella todo el bien que habéis deseado, (Veyra, 1762: 64)

22. Si bien no nos hemos referido a las condiciones en que vivía la población indígena del Reino de Guatemala porque supera los límites de este trabajo, conviene señalar que desde los inicios de la colonización la administración española promovió que se fundaran *pueblos de indios* con el objeto de congregar, cristianizar y controlar el pago de tributos de la población autóctona. Puesto que el cobro estaba en manos de una red de intermediarios (caciques, señores principales e integrantes del cabildo), con frecuencia se produjeron abusos que dieron curso a levantamientos (Martínez Peláez, 2011). A pesar de eso, en las fiestas oficiales los indígenas eran integrados en el festejo, ya sea como mano de obra para realizar el montaje escenográfico o como participantes del evento con sus músicas y bailes.

El restablecimiento del orden de las cosas comienza con la integración del hereje a la comunidad cristiana mediante el bautismo. Le siguen la sumisión y la obediencia (vasallaje). El rey moro inicia una ruta de redención del mismo modo en que lo hace Moctezuma, de manera que el sistema incorpora al enemigo al cuerpo social (García Bernal, 2006: 213) respetando el perdón como gran precepto cristiano que garantiza la reconciliación. Además, el acto de postrarse y la entrega del cetro y la corona (que de por sí son símbolos de poder eminentemente europeos) implican la existencia de una concordia entre los diferentes estamentos, lo cual forma parte del principio de justicia del rey (Aparicio Maydeu, 2003: 1129).

Hemos querido destacar que, conforme a una agenda política fuertemente arraigada en la religión y la moral, el interés se focalizaba en divulgar al mundo una imagen del Reino de Guatemala como sociedad ejemplificante; una sociedad siempre orgullosa de formar parte de la Corona de España en igualdad de condiciones. Esa igualdad se asoma en el diseño del carro triunfal que circuló en 1809 por las calles de la Nueva Guatemala de la Asunción. En él estaban sentadas cuatro damas que cantaban juntas y representaban respectivamente a la Naturaleza, España, Francia y Guatemala (Juarros, 1810: 64). El contenido alegórico de la presentación respondía a los cánones convencionales de las celebraciones que se efectuaban en España en aquel entonces²³, a pesar de que a Guatemala no le correspondiera situarse a la misma altura que las demás potencias. Se trataba de una pequeña concesión para mostrar al mundo que la ciudad era un digno espejo de Europa.

4. RESEMANTIZACIÓN DEL PASADO INDIANO

Los festejos públicos proporcionaban el marco para evocar el glorioso pasado indiano como antecedente del mundo moderno hispano-criollo²⁴. No obstante, en ciertas circunstancias ese ejercicio derivaba en propuestas disruptivas que hacían tambalear el discurso oficial.

En abril de 1790 se festejó en la ciudad de Granada (Nicaragua) la exaltación del nuevo rey Carlos IV. La relación de fiestas estuvo a cargo del cura párroco Pedro Ximena, quien describe una «ingeniosa invención que llenó de gozo a todos los espectadores». La milicia presentó a cien indígenas de 15 a 25 años,

23. Véase Cansino y Casafonda (1751), Alenda y Mira (1903), *Aplauso real, aclamación afectuosa...* (1742), *Real pompa, heroico aparato...* (1747), *Nuevo mapa, descripción iconológica...* (1751), *Puntual descripción, en la que con brevedad...* (1759) y *El triunfo de la sabiduría sobre el error...* (1789).

24. Pedro Ximena destaca que el acto intentaba rememorar las gloriosas conquistas de los imperios indianos, «cuya luminosa historia, a pesar de la ciega y porfiada envidia de las naciones europeas, perpetuará para siempre la grandeza y magnificencia de nuestros augustos monarcas y la intrepidez e inimitable valor de los españoles» (Ximena, 1977: 137). El tema del pasado precolombino como antecedente del esplendor de Guatemala fue desarrollado en una publicación previa (Singer, 2022).

todos vestidos de *indios*, con las consabidas plumas «y sus arcos según su antigua costumbre» (Ximena, 1977: 133). El cronista agrega que fueron divididos en dos cuadrillas: una llevaba en andas al Inca y la otra, a Moctezuma, ambos sentados en un trono con «mantos de pieles hermoseados con varios colores de algodón y plumas, y con cetros y coronas» (Ximena, 1977: 133).

La comitiva había partido de la plaza del pueblo de Xalteva y –al compás de tambores y música– hizo la travesía hasta llegar a la plaza mayor de Granada. Ximena continúa la relación señalando que, una vez que llegaron frente al retrato de sus majestades, Moctezuma y el Inca descendieron de sus tronos, besaron las manos de los soberanos y pusieron a sus pies su cetro y corona. Ante esa señal se arrodillaron los demás *indios*, los emperadores recitaron algunos versos de alabanza a Carlos IV y finalmente todos gritaron: «¡Viva nuestro CARLOS IV el Católico Rey Nuestro!». El acto concluyó con Moctezuma y el Inca sacando de sus carcajes «cohetes voladores» que arrojaron en todas las direcciones, con gran estruendo de tambores, flautas y vítores de la multitud.

Es digno de destacar que la representación sitúa en la ciudad de Granada a los más conspicuos emperadores de la América precolombina, independientemente de que dicho encuentro jamás se haya efectuado. Puesto que la escena tiene carácter de alegoría, apegarse al rigor histórico carece de relevancia porque lo que importa es destacar el acto de vasallaje de ambos emperadores (y de toda la comunidad que gobiernan). No hay manera de corroborar que los indígenas que residían en la periferia de Granada (que –a su vez– era la periferia de Guatemala) hayan podido reconocer a Moctezuma y al Inca, considerando que se trata de emperadores que vivieron en zonas geográficamente muy alejadas de Nicaragua. Sin embargo, los signos desplegados en la representación dejan fuera de duda que son dos gobernantes «indios». Es más, Moctezuma proclama públicamente su rango: «por mis triunfos y mis hechos / ser entre todos los reyes de aquellos antiguos tiempos, / el que sólo ha merecido / conservar su nombre eterno» (Ximena, 1977: 134).

El parlamento que recitan se apega a los códigos discursivos de la España de la época («uniendo el Inca tu nombre / al de CARLOS nuestro dueño / yo también asiento el mío»), lo que hace difícil suponer que los indígenas comprendieran lo que estaba ocurriendo ante sus ojos. De hecho, los mismos cronistas señalan que los *indios* «se avienen muy mal al castellano» (Veyra, 1762: 71). También resulta sospechoso el acto de poner el cetro y la corona a los pies de un retrato porque ese patrón de comportamiento era parte del ritual europeo de vasallaje, pero carecía de sentido en el universo precolombino²⁵. El efecto es que el público meta de la representación quedaba restringido únicamente a los peninsulares y los criollos,

25. Varios investigadores sostienen que, para el mundo mesoamericano, la entrega del poder era una imposibilidad desde el punto de vista sacro, ritual, político y social; por esa razón proponen que Moctezuma estableció más bien una suerte de alianza pragmática durante los meses de

que veían a Moctezuma y al Inca como arquetipos de una idea, un mito vinculado a emperadores legendarios en función de actualizar glorias pasadas en el centro neurálgico de una ciudad colonial. Pero solo la élite era capaz de hacer esa lectura y entrar en el juego de ficción-realidad para conferir vigencia a esos nombres y perpetuarlos. Si quedaban inscritos en la memoria de la fiesta, se los ligaba a la historia local para proyectarlos a la posteridad.

Moctezuma y el Inca eran el símbolo de un pasado memorable que valía la pena recrear, por eso vemos que la representación se vale de un gran número de signos. Algunos son efímeros (gestos, palabras) y otros duraderos (el vestuario), pero cada uno se interpreta en función de sí mismo y en relación con todos los demás (Übersfeld, 1989: 24). Cualquiera que sea el caso, el proceso de decodificarlos tiene que haber sido complejo e involucraba la resemantización. Incorporar en la escena elementos provenientes de sistemas simbólicos tan diferentes desencadenaba una polivalencia semántica que hacía aún más intrincado el proceso, por eso es factible plantear que el cronista pasó por alto ciertos gestos o estructuras coreográficas con connotaciones que traían a la memoria antiguos significados mágico-rituales. Si aceptamos que el teatro responde al anhelo de ver en acción los mitos, las historias, las leyendas e incluso los problemas sociales que aquejan a la gente (León Portilla, 1997: 123), es posible que se infiltraran mensajes no oficiales que tenían sentido para las comunidades indígenas. El ejercicio de representar en el contexto colonial siempre perfiló una realidad contradictoria que –pese a todo– terminaba siendo socialmente compartida.

Ante el riesgo de esquematizar y hacer generalizaciones, no perdemos de vista que las relaciones de fiestas tienen en común una retórica que imponía un orden del discurso. La producción de sentido era orientada a controlar cómo se interpretaba el hecho festivo, de ahí el interés en elaborar y publicar el relato de la fiesta. En la España del siglo XVIII había demanda del público erudito por leer las relaciones de fiestas, cuya publicación implicaba una segura fuente de ingresos para los impresores (Montoya Rodríguez, 2008: 118). Independientemente del mayor o menor grado de realismo que se atribuya al relato, hay una voz que estructura e integra en un discurso ideológicamente coherente los signos disímiles que son desplegados y eso supone ciertas contradicciones insalvables. Pero los autores no ponen atención a esas fracturas; más bien intentan dar cohesión al relato y eso es claramente visible en la producción textual del Reino de Guatemala. Había interés en resaltar los rasgos diferenciadores que destacaban la especificidad local, con la finalidad de despertar respuestas positivas en los (hipotéticos) lectores externos, de preferencia, el mismo rey²⁶. De esa manera, se divulgaba al mundo

convivencia con Cortés y sus hombres. La prueba de ello sería que Moctezuma continuó gobernando. Véase Molina Villete (2024: 461-462).

26. En el Archivo General de Indias se encuentra una carta fechada el 3 de julio de 1809, en la que el presidente, gobernador y capitán general de Guatemala comunica al primer secretario de

la idea de una comunidad unida en sus diferencias. En nuestra opinión, ese fue el ejemplo más significativo de *soft power* en el contexto local. Pedro Ximena lo confirma con sus propias palabras: todo fue ejecutado con primor y regocijo, «siendo digno de notar que en la concurrencia de tan diversas gentes, no hubo el menor desorden, reinando en todos la concordia y sociedad para celebrar a sus nuevos monarcas» (Ximena, 1977: 144-145).

5. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos evitado extrapolar el relato de los festejos a la realidad sociopolítica del Reino de Guatemala, que siempre estuvo marcada por conflictos entre las diversidades étnicas. Dado que nuestro análisis se fundamentó en textos de carácter literario, el concepto de *soft power* lo aplicamos a partir de una creación ficcional que está más cerca de lo deseado que de lo real; eso explica el hecho de que la administración colonial haya intentado exportar dicha imagen al exterior.

El teatro operó como un eficaz recurso de *soft power* porque inculcaba en los espectadores los valores del teatro áureo que reafirmaban el orden de poder, consolidando la noción de vasallaje en una población que intentaba asemejarse a la nobleza de corte. Además, mediante el teatro se lograba mantener vivo el imaginario identitario español sin que fuese necesario recurrir a la coacción. Los representantes de la administración colonial tendieron un puente diplomático que apelaba a la creación cultural para lograr efectos políticos; en otras palabras, el teatro fue el vínculo con el modelo de sociedad que se buscaba construir, con lo que el mundo escénico se desplegó ante los espectadores en términos de principios universales.

No creemos que el corpus de comedias representadas en las villas y ciudades centroamericanas haya sido fortuito, sino que respondía a criterios ideológicos orientados a afianzar en la población criolla una cosmovisión basada en la ética del orden social, el honor, la lealtad y la fe, aunque –según hemos intentado demostrar– dichos valores no son más que constructos discursivos configurados en escena y proyectados en la audiencia. Con todo, resultaban de gran importancia en una sociedad tan heterogénea como la hispanoamericana, donde se imponía la

Estado de España que le envía dos impresos adjuntos. Se los había remitido previamente el rector de la Universidad para dar cuenta de las fiestas y actos literarios celebrados en Guatemala por los estudiantes universitarios en honor al rey don Fernando VII, con la demostración muy viva de la lealtad y el patriotismo de aquellos habitantes. El rector esperaba que el presidente hiciera llegar ambos impresos «a la Suprema Junta, a fin de que se persuada S.M. de los buenos sentimientos de estos sus vasallos, y se digne mirarlos y atenderlos como miembros de la grande y hermosa familia española, que está dando al mundo el espectáculo más sublime de lealtad, valor y constancia» (Archivo General de Indias, Estado, 49, n.º 147). Cabe señalar que la detención y el cautiverio de Fernando VII despertaron una ola de solidaridad en el Reino de Guatemala, según dan cuenta las relaciones de fiestas de aquel entonces.

necesidad de instalar la noción de que en el mundo imperaba el orden al amparo de la metrópoli. La ciudad se erguía como una unidad indivisible en la medida en que se apegara a la fe y a la Corona.

Conforme a lo expuesto en estas páginas, el poder colonial avaló la realización de representaciones teatrales locales que utilizaban elementos culturales de raíz indígena como vía para proyectar al exterior la especificidad local. Se apeaba sobre todo a la memoria de los grandes imperios precolombinos, rindiendo honor a sus máximos exponentes (Moctezuma y el Inca), que para entonces habían adquirido la estatura de figuras míticas. Ese revivir de las antiguas leyendas buscaba afianzar el sentido de pertenencia y cohesión social, en el entendido de que cada representación que involucraba a los indígenas debía concluir con el sometimiento voluntario a las estructuras occidentales de mando. Es posible que esos miembros de los pueblos originarios no se hayan sentido particularmente identificados con el espectáculo que ellos mismos protagonizaban, considerando que tenían que vestirse (disfrazarse) y actuar como *indios*, además de vitorear un discurso que probablemente no eran capaces de comprender. En la escena, los emperadores Moctezuma y el Inca se apegaban a los códigos de la época, aunque el plan de acción que sustentaban y el parlamento que recitaban los dejaban convertidos en arquetipos. Ese aspecto es sumamente relevante, puesto que desde el momento en que la representación se vuelve artificio, la solemnidad es puesta en tela de juicio y eso socava la convención de la fiesta. Visto así, el contenido simbólico del programa se resquebraja, dejando a los indígenas al margen de la cobertura del poder blando.

Pero la élite criolla sí contaba con las herramientas para volver en su favor los efectos positivos de la *performance* teatral, considerando que era la sostenedora del espectáculo y a la vez el público meta. De ahí la importancia de comprender la diferencia que existe entre el programa de festejos y el relato de los festejos. Las relaciones de fiestas fueron el medio para inmortalizar la representación y difundir al mundo una *idea* de unidad en la diversidad, gracias a que los (exotizados) indígenas americanos siempre resultaban atractivos a los ojos europeos. Las ciudades y villas del Reino de Guatemala comprendieron muy bien que la clave estaba en el acto de comunicar, pero ejerciendo control sobre lo que se transmitía. Si bien la autorrepresentación que se exportaba reproducía una visión bastante edulcorada de la realidad, el énfasis en destacar los rasgos locales ponía a la comunidad en condición de excepcionalidad ante la opinión externa. Tiene cierta lógica porque, de acuerdo con los parámetros que rigen la diplomacia, inscribir el reconocimiento de la periferia incide no solo en la obtención de mayores cuotas de autonomía, sino también en asegurar algún grado de influencia en el concierto internacional de las naciones. Es nada más que el poder blando puesto en acción.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Joseph de (1954), *Historia natural y moral de las Indias. Obras del P. José de Acosta de la Compañía de Jesús*, Madrid: Atlas (Biblioteca de autores españoles, tomo septuagésimo), https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_siglo_XVI/Historia_natural_moral_Indias-Jose_Acosta.pdf
- Alcaraz, José Francisco (1995), «Consultas de confesores reales jesuitas sobre representaciones de comedias (1701-1753)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Alenda y Mira, J. (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneira, Impresores de la Real Casa.
- Anónimo (1742), *Aplauso real, aclamación afectuosa, y obsequio reverente, que en lucido festejo de mascara joco-seria consagraron los Escolásticos Alumnos del Colegio Mayor de Sto. Thomas de Aquino, del Orden de Predicadores, de la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Sevilla, en el día 2 de mayo de este año de 1742. Al Serenissimo Señor Infante Cardenal Don Luis Jayme de Borbon, y Farnese, en celebración de la possession, que de el Arzobispado de Sevilla tomó, a nombre se su Alteza Real, su Co-Administrador el Illustrissimo Sr. D. Gabriel Torres de Navarra*, Sevilla: en la imprenta de los Recientes... (Biblioteca Capitular y Colombina 25-4-2 [2]).
- Anónimo (1747), *Real pompa, heroico aparato, festiva grandeza, con que celebró la mascara jocoseria el colegio Mayor de Santo Thomas desta ciudad de Sevilla, el día 30 de junio desde presente año de 1747. En aplauso de la exaltacion al Throno de nuestro amado Monarcha Don Fernando Sexto el benigno*, Sevilla: Imprenta real de don Diego López de Haro.
- Anónimo (1759), *Puntual descripción, en la que con brevedad se describe la magnífica y plausible solemnidad, con que la muy Noble, siempre Leal Ciudad de Sevilla, celebró el día cuatro de Noviembre de mil setecientos cincuenta y nueve, el Acto de levantar el Real Pendón por la Augusta y Catholica Magestad de el Rey nuestro Señor Don Carlos III y de las demostraciones de júbilo, que hubo en su obsequio*, Sevilla: Imprenta Mayor, 68 pp., 4.º (Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, 35-82 [7]).
- Anónimo (1789?), *El triunfo de la sabiduría sobre el error: alegoría que representaron los estudiantes de la Real Universidad Literaria de Sevilla en el día 21 de abril de 1789 en la funcion publica, que con motivo de la proclamación de nuestro Augusto Monarca el Señor Don Carlos IV dispuso el claustro y gremio de ella*, Sevilla: Imprenta de Vazquez, Hidalgo y Compañía (Biblioteca Capitular y Colombina 65-87 [15]).
- Aparicio Maydeu, Javier (2003), «Calderón de la Barca», en Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español, Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Editorial Gredos, pp. 1097-1147.
- Arata, Stefano (2002), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.), Pisa: Edizioni ETS.
- Archivo General de Indias, Estado, 49, n.º 147.
- Arellano, Ignacio (2011), *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Bejarano Pellicer, Clara (2012), «Las proclamaciones reales del siglo XVIII en Sevilla», en María José Pérez Álvarez, Laureano M. Rubio Pérez y Alfredo Martín García (eds.); Francisco Fernández Izquierdo (col.), *Campo y campesinos en la España Moderna*.

- Culturas políticas en el mundo hispano 1851-1861*, León: Fundación Española de Historia Moderna, <https://doi.org/10.20350%2FdigitalCSIC%2F11280>
- Bernales Ballesteros, Jorge (1983), *Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: arte y espectáculo*, Sevilla: Editorial Priego de Córdoba, pp. 221-234 (Biblioteca Capitular Colombina, ff. 12-39).
- Buning, Marius (2024), «Controlling the Flow of Information: The Soft Power Dimensions of Printing Privileges in the Seventeenth-Century Dutch Republic», *Early Modern Low Countries*, 8(2), pp. 250-275, <https://doi.org/10.51750/emlc20860>
- Calderón de la Barca, Pedro (1664), *Afectos de odio y amor*, Madrid: por Domingo García Morrás, a costa de Domingo Palacio y Villegas, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542n3>
- Calderón de la Barca, Pedro (2014), *Las armas de la hermosura*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6x167>
- Cansino y Casafonda, Ramón [1751], *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado: real mascara de simbolicos triumphos en festiva ostentación del mas plausible culto por medio de los quatro elementos, que ofrecio la lealtad amante de los dependientes de las Reales Fabricas del Tabaco, para celebrar la real jura, solemnizada por la mui noble, y mui leal Ciudad de Sevilla en la exaltación a el throno, y cetro de dos mundos de nuestro catholico monarca EL Sr. D. Fernando VI...*, Impresa en Sevilla con las licencias necesarias, s. e. Biblioteca Capitular y Colombina 25-4-18.
- Castro Caridad, Eva (2003), «La teoría teatral en la Edad Media», en Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español, Tomo I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Editorial Gredos, pp. 85-108.
- Centro de Información y Referencia sobre Centroamérica y el Caribe (CIRCA) (2001), *Boletín*, 27-28 (enero-diciembre).
- Correa, Gustavo (1958), «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *Hispanic Review*, 26(2), 99-107.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Est. Tipográfico de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Editorial Castalia.
- Ferrer Valls, T. (2003), «La fiesta en el siglo de oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en José María Díez Borque (coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), pp. 27-37.
- Gage, Thomas (1946), *The English-American. A New Survey of the West Indies, 1648*, Sir E. Denison Ross y Eileen Power (eds.), Guatemala City: El Patio; London: George Routledge and Sons Ltd., https://archive.org/details/bwb_P8-CZA-014/page/n9/mode/1up?view=theater
- García Bernal, José Jaime (2006), *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jauregui, Carlos y Friedman, E. H. (2006), «Teatro colonial hispánico» (Introducción), *Bulletin of the Comediantes*, 58(1), pp. 9-30.
- Johnson, H. (1951), «Nuevos datos sobre el teatro en la ciudad de Guatemala (1789-1820)», *Revista Iberoamericana*, 16(32), pp. 345-386, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1951.1411>
- Juarros, Domingo (1857), *Compendio de la historia de la Ciudad de Guatemala*, vol. II (Apéndice), Guatemala: Imprenta de Luna.

- Juarros y Lacunza, Antonio (1810), *Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808*, Guatemala: Impresor Real.
- Landa, fray Diego de (1966), *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Editorial Porrúa.
- León-Portilla, Miguel (1997), «Teatro náhuatl prehispánico», *La Palabra y el Hombre*, 101, pp. 121-147.
- Leyva, Francisco de (2017), *No ay contra lealtad cautelas. Comedia famosa*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/no-ay-contra-lealtad-cautelas-comedia-famosa-850073/>
- López Portillo, Francisco (1747), *Relación histórica de las reales fiestas que la muy noble y muy leal ciudad de los Caballeros de Guathemala celebró desde el día 8 de abril de 1747 años. En la proclamación de Ntro. Católico monarca, el Señor D. Fernando VI. Rey de España y de las Indias*, Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arebalo.
- López Rayón, Mariano (1790), *Relación de las fiestas que la muy noble y muy leal ciudad de Guatemala hizo en la proclamación del Señor Don Carlos IV*, Guatemala: Imprenta de las Benditas Ánimas.
- Maravall, José Antonio (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A.
- Maravall, José Antonio (1983), «La cultura del Barroco: una estructura histórica», en Francisco Rico (dir.), Bruce W. Wardropper y otros, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, vol. III, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 49-53.
- Martínez Peláez, Severo (2011), *Motines de indios*, Guatemala: F&G Editores.
- McKendrick, Melveena (2002), *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Molina Villeta, Javier (2024), «Rendición, convivencia y muerte en Tenochtitlan. Historiografía y revisión de fuentes sobre el encuentro de Cortés y Moctezuma», *Revista Complutense de Historia de América*, 50(2), pp. 457-479.
- Montoya Rodríguez, María del Carmen (2008), «La oportunidad informativa de la fiesta pública sevillana del XVIII: los círculos del poder, las estrategias editoriales y el fenómeno de la crítica», en Carmen Espejo-Cala, Eduardo Peñalver Gómez y María Dolores Rodríguez Brito (coords.), *Relaciones de sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, pp. 117-132.
- Moreto, Agustín (1996), *El desdén con el desdén*, México: El Colegio de México.
- Nye, Joseph (1991), *La naturaleza cambiante del poder norteamericano*, Cristina Piña (trad.), Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano S.R.L.
- Parodi, Claudia (2008), «Lope y Calderón en náhuatl: Teatro indianizado», en Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido (coords.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid: Editorial Iberoamericana, pp. 99-118.
- Paz y Salgado, Antonio (1747), *Las luces del cielo de la Iglesia difundidas en el Emispherio de Guathemala, en la Erección de su Iglesia en Metropolitana e institución de su primer Arzobispo, el Illmo y Rmo. Señor Maestro D. F. Pedro Pardo de Figueroa*, México: Imprenta Real del Superior Gobierno.
- Pérez de Montalván, Juan (1701), *Comedia No hay vida como la honra*, s. l., <https://archive.org/details/HHAZ298608>
- Presotto, Marco (2007), «Licencias teatrales del Siglo de Oro», en Antonio Serrano (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 137-147.

- Rubial García, Antonio (2001), «Se visten emplumados: Apuntes para un estudio sobre la recreación retórica y simbólica del indígena prehispánico en el ámbito criollo novohispano», *Estudios de Cultura Literaria Novohispana*, 15, pp. 237-264.
- Ruiz Ulloa, Geannini (2021), *El teatro en la periferia. Representaciones del poder y de la otredad americana en los textos dramáticos de la relación «Plausibles fiestas reales» (1762)* (Tesis para optar al grado de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica).
- Sánchez Mora, Alexander (2021), *La fiesta barroca en la periferia*; San José: Encino Ediciones.
- Sánchez Mora, Alexander (2019), «El teatro en las fiestas de proclamación borbónicas del antiguo reino de Guatemala», en *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 269-282.
- Singer, Deborah (2022), «Desprendiéndose del trono real: Las relaciones de fiestas del Reino de Guatemala como expresión de una temprana conciencia criolla», en J. A. Sandí (ed.), *El Bicentenario de la Independencia del Antiguo Reino de Guatemala: relecturas del proceso, mitos, fiestas y reflexiones desde el presente (1750-2021)*, Heredia: EUNA, pp. 27-66.
- Strong, Roy (1988), *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid: Alianza Editorial.
- Suárez García, José Luis (2003), *Teatro y toros en el Siglo de Oro español. Estudios sobre la licitud de la fiesta*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Übersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia.
- Universidad de Sevilla (1789), «El triunfo de la sabiduría sobre el error». Alegoría que presentaron los estudiantes de la Real Universidad de Sevilla en el día 21 de abril de 1789, en la función pública que, con motivo de la proclamación de Nuestro Augusto Monarca, el Señor Don Carlos IV dispuso el claustro y gremio de ella. Se da a luz por acuerdo de la misma universidad, quien la dedica al Rey Nuestro Señor, Sevilla: Imprenta Vazquez, Hidalgo y Compañía.
- 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 de el Reino de Goathemala, el Lunes 19 de enero de 1761 a su Catholico monarca y Señor Natural, (que Dios guarde), Don Carlos Tercero de Borbon, el Magnánimo y emperador de este Nuevo Mundo*, Santiago de Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arebalo.
- Villegas, Francisco de y Lanini y Sagredo, Pedro (1765), *La Eneas de la Virgen y primer rey de Navarra*, Valencia: Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-famosa-la-eneas-de-la-virgen-y-primer-rey-de-navarra/>
- Webre, Stephen (1981), «El Cabildo de Santiago de Guatemala en el Siglo XVII: ¿Una Oligarquía Criolla Cerrada y Hereditaria?», *Mesoamérica*, 2, pp. 1-19.
- Ximena, Pedro (1977), *Reales exequias por el señor Don Carlos III, rey de las Españas y América 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, Reyno de Guatemala*, Managua: Banco Central de Nicaragua.
- Zugasti, Miguel (2008), «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (coords.), *Moretiana: Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid: Iberoamericana, pp. 39-72.

