

EL SIGUIENTE MATERIAL TIENE

DERECHOS DE AUTOR

POR LO QUE SE SUGIERE QUE EL
MISMO NO SEA REPRODUCIDO NI
USADO CON FINES DE LUCRO.

UNICAMENTE PARA FINES
EDUCATIVOS Y DE INVESTIGACION

70.36
T675
#11-12

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLORICOS

I N G U A T
B I B L I O T E C A

TRADICIONES DE GUATEMALA

11-12

Guatemala, Centroamérica

1979

Ago 2005 #DS24

ENSAYOS

ORIGENES LITERARIOS DEL TEATRO POPULAR GUATEMALTECO

J. Gonzalo Mejía Ruíz

Dadas las características que tienen las loas guatemaltecas, es posible, al compararlas con el teatro castellano, inferir el proceso literario del cual germinaron. Y de este modo contribuir, también, en alguna medida, al esclarecimiento de zonas oscuras que se han prestado a interpretaciones dudosas o falsas, en la descripción del fenómeno que nos ocupa. En este sentido se ha supuesto que la loa constituyó originalmente un teatro de conquista para la cristianización de los indígenas.¹ Las fuentes literarias indican lo contrario² y algunas de sus características proceden de una época en que el proceso colonial estaba en pleno desarrollo. Estos datos, unidos a otros (qué grupos sociales conservan esa tradición dramática) esclarecerán más tarde éste y otros problemas que plantea el estudio de las loas.

El teatro castellano

Lope de Vega (1568-1635), considerado el creador del "drama nacional español", marca el inicio del esplendor del teatro del siglo de oro.³ España, apenas empieza a ser una "unidad". En América, al mismo tiempo, la colonia es un proceso que recién se inicia.

Sin embargo, los conquistadores traían consigo una larga tradición teatral. Esta viene desde el escaso drama litúrgico medieval castellano. (Escasez debida a la tardía introducción del rito latino en sustitución del mozárabe). Este tipo de representaciones está atestiguado por **tropos**, sobre todo de la **Visitatio Sepulchri** y

algunos *Officium pastorum*, desde el siglo XI hasta el XV. Asimismo es importante el testimonio de Felipe Fernández Vallejo, quien en un manuscrito del siglo XVIII recoge memorias útiles para la historia de la iglesia de Toledo en cuyas *Disertaciones V y VI* se describen dos representaciones del ciclo de Navidad. Con todo, el más prestigioso documento de la tradición dramática es el *Auto de los reyes magos*, incipiente ejemplo del teatro religioso que se remonta, según Menéndez Pidal, al año 1150. El fragmento conocido de esta obra hace inferir la existencia de otras piezas de la misma índole aprendidas por tradición oral y por influencias francesas.⁴ El teatro bufo o satírico estaba representado por los *juegos de escarnio* mencionados en las *Partidas* de Alfonso X, que, por otra parte, aluden a la fuerte actividad teatral de la época.⁵

No obstante, la sólida tradición dramática culta se inicia en el siglo XV con Gómez Manrique (1412-1490), autor de dos piezas religiosas: *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* y *Lamentaciones hechas para Semana Santa*, que son más poemas dialogados que dramas propiamente.⁶ El teatro español nace, formalmente, con el fecundo Juan del Encina (1468-1529), creador de las églogas: dramas pastoriles de amor y piezas que escenifican la navidad, la pasión y resurrección de Cristo. Para sus pastores elige un lenguaje con una intención de comicidad por contraste (enfrentamiento entre el lenguaje del público del palacio de los duques de Alba y el de los rústicos pastores) al utilizar el *sayagués*, dialecto del campo de Salamanca. Asume, también, en sus églogas religiosas, una contemporaneidad con su público.⁷

A Juan del Encina siguen Lucas Fernández (1474-1542), autor de farsas e importantes églogas y autos de carácter religioso, y Gil Vicente (1465-70?-1536), que perfeccionó las técnicas de sus predecesores a través de su sensibilidad lírica, uniendo en sus piezas lo cortesano, lo culto, lo popular, lo renacentista y lo medieval. Esto lo convirtió en el más importante autor de su época.⁸ Junto a ellos no podemos olvidar la obra de Bartolomé de Torres Naharro (1480-90?-1531?), primer teórico crítico del teatro que dividió la comedia en dos partes: introito y argumento, y al segundo lo segmentó, a su vez, en "jornadas", frente al teatro clásico separado en actos.⁹

Cuando en las Indias occidentales se daba ya un incipiente proceso colonial, el teatro español culto estaba en pleno

florecimiento, ejemplo preclaro lo constituye Diego Sánchez de Badajóz, muerto hacia 1549. El es quien transforma las farsas religiosas de navidad y *Corpus* en antecedentes directos del auto sacramental. Utiliza para ello la contemporaneidad social y lingüística con su público, como Encina y Fernández; introduce la alegoría y, como Gil Vicente, combina los personajes bíblicos.

Ya en pleno proceso colonial aparece Lope de Rueda (1510?-1565) y Juan de la Cueva (1543-1606?). Rueda escribe teatro para divertir al público que le espera entusiasmado. Los argumentos reflejan el mundo abigarrado que le tocó vivir y no se preocupa de la forma. Los criados, el pueblo, son sus verdaderos protagonistas, con lo que lo popular alcanza nivel dramático. De la Cueva dramatiza episodios de la historia contemporánea y ancestral española.¹⁰

Tras ellos vendrán Lope, Tirso y Calderón, acompañados de sus brillantes ciclos. El teatro religioso se concretará en los autos sacramentales, púberes con Lope y espléndidas expresiones barrocas con Calderón. El reino de Guatemala, en tanto, se ha convertido en "la patria del criollo".

Los conquistadores, los primeros colonos y los chapetones,¹¹ que vinieron después, no fueron, en general, personas cultas. Por el contrario, raras veces tuvieron acceso a los palacios a los que pertenece la tradición dramática arriba descrita. Aquel proceso teatral es patrimonio, más bien, de los regulares y clérigos que vinieron a América. Fueron Lope de Rueda y los autores religiosos, como Sánchez de Badajóz, quienes llevaron a la gente ruda el gran teatro. Ellos prepararon al pueblo para ser el público del siglo de oro. Los soldados y los aventureros, afanados por la riqueza, que llegaron a estas tierras, conocían, sí, un teatro popular.

A mediados del siglo XVI, se elaboraron algunas colecciones de piezas dramáticas religiosas anónimas. La más conocida de esas recopilaciones es el *Códice de Autos Viejos*.¹² Recoge noventa y seis obras, todas en un acto, resultado de la tradición medieval que se encamina al barroco. Son obras probables de eclesiásticos interesados en instruir y divertir al pueblo, no en buscar la honra, de ahí la anonimidad.¹³

Las piezas colectadas desarrollan temas diversos: del antiguo y nuevo testamento, marianos, hagiográficos y eucarísticos. Los temas son tratados de distintos modos: historialmente (a manera de

misterios), alegóricamente (a manera de moralidades), o de forma combinada.¹⁴ En ellas se mezclan motivos teológicos y satíricos, elementos cultos y populares: personajes bíblicos alternan con alegóricos y con otros extraídos de las farsas populares.

Estas obras fueron escritas para ser representadas durante las fiestas religiosas, visualizan a un público inculto con intención de educarlo, instruirlo religiosamente, pero, ante todo, pretenden divertirlo. Son "espectáculos teatrales populares en donde la lección religiosa llegue tanto por la vista como por el oído".¹⁵ Por eso revelan una voluntad de ajustarse al gusto del pueblo, "introduciendo elementos plebeyos, bromas rústicas, pasos de la vida cotidiana, o de actualizar la materia religiosa acomodándola a la sensibilidad popular".¹⁶

Este teatro religioso es el que conocían los conquistadores. Sus descendientes tratarán de reproducirlo, como adelante veremos.

El teatro español se inició, pues, como el europeo, dentro del templo: hierático y litúrgico, paso a paso ganó la calle, más tarde que en otras naciones de Europa.¹⁷ Ya en el siglo XVI se han perfilado claramente las dos corrientes dramáticas que enriquecerán al siglo de oro: la religiosa —ampliación del drama litúrgico— y la profana.

El desarrollo de la corriente religiosa está profundamente vinculado a la evolución de las piezas sacramentales. Estas tienen origen en 1355, dieciocho años después de establecida la fiesta del **Corpus** en Valencia, cuando aparecen las **roques**: grupos de estatuas representando escenas del **Antiguo Testamento**, o de vidas de santos, que eran llevados en andas en la procesión del **Corpus**.¹⁸ Más tarde se sustituyeron las estatuas por hombres y ya en 1400 los cuadros enteros se transforman en carros, provistos de coros y decoraciones. Después de una súbita transformación, en 1517, las **roques** se han convertido en misterios dramáticos.¹⁹

El gran teatro religioso español, el auto sacramental, nace, propiamente, en Andalucía y Castilla. No es sino hasta 1454 que se realiza la primera procesión de **Corpus** en Sevilla y sale en ella una **roca**.²⁰ En el siglo XVI se mencionan ya los dramas del **Corpus** dentro del templo, los que llegaron a ser un "tipo elemental de auto sacramental".²¹ En 1599, por una causa fortuita sale el drama al pórtico occidental de la catedral. De ahí, tras varios años, es trasladado a las plazas públicas. Ese desenvolvimiento sevillano es contemporáneo al desarrollo de las representaciones sacramentales

en Málaga, Valladolid y Madrid.²²

Este teatro se representaba sobre **carros**. Estos eran de dos clases. Una, tablados que descansaban sobre un eje con ruedas y se desplazaban por las calles. Otra, tablados fijos levantados en el sitio de la representación. El nombre, obviamente, lo tomaron de los primeros.²³

La representación de las piezas religiosas se daba en un marco festivo y bullicioso. Entre 1450 y 1471, por ejemplo, era afición de los nobles la **mascarada** para divertirse. El condestable Miguel Lucas de Iranzo menciona una que él presenció el 28 de diciembre de 1463, en que se "representó el triunfo de un grupo de caballeros cristianos sobre parte de la escolta del rey de Marruecos, en un juego de cañas".²⁴

Este tipo de diversiones era parte del ambiente al que aludimos. Si bien en este caso se trató de juegos de nobles, son parte de una festividad religiosa y dan idea del ambiente que reinaba. Las obras de carácter religioso de Juan del Encina y Gil Vicente debieron representarse dentro de este tipo de diversiones.

Según se colige de lo hasta aquí expresado, en la primera mitad del siglo XVI el teatro español se representaba en la calle o en el templo. De ambos modos se vinculaba a un público indiscriminado. No obstante, es en esta época que los reyes y nobles abren sus salones al teatro, seleccionando automáticamente al público. Pero también, en este momento, la vocación populista del teatro español se confirma en la organización de los primeros **corrales**, sitios de representación pública y donde el teatro español se libera por completo de la iglesia. Así nacieron, por ejemplo, el Corral de la Olivera de Valencia y, más tarde, el famosísimo Corral de la Pachea en Madrid.²⁵

Aludiendo al ambiente festivo que rodeaba a las representaciones dramáticas, Ruiz Ramón cita la **Farsa del Santísimo Sacramento** de Sánchez de Badajóz: el pastor Juan dice haber visto:

*Las danzas, bailes y sones,
las músicas muy perfectas,
las cortinas, las carretas,
las banderas, pabellones,
las carátulas, visiones,
los juegos y personajes,*

*los momos y los visajes,
los respingos a montones.*²⁶

El teatro religioso-popular de la península se veía, por tanto, incluido en un todo lleno de alegría, jolgorio y riqueza vital. Ambito que le daba sentido y función, y donde, probablemente, no era el foco principal de la atención.

Nos importa señalar que el teatro español que manejaban los conquistadores y misioneros era un teatro en verso, salvo raras excepciones: Lope de Rueda y alguna costumbre popular, atestiguada por una obra en el *Códice* indicado, que escriben en prosa. **La representación del Nacimiento de Nuestro Señor**, de Gómez Manrique, está compuesta en coplas octosilábicas,²⁷ aunque en otras obras mantiene cierta polimetría como era tradicional en el teatro desde la edad media: coplas de pie quebrado, estrofas de nueve versos divididas en quintillas seguidas de redondillas y la quintilla doble. Los mismos metros utilizan Juan del Encina y Lucas Fernández. Este último usa con preponderancia la estrofa de nueve versos. Lo interesante es que ambos rechazan la tradición polimétrica y adoptan la monometría en cada obra.²⁸

Gil Vicente hace uso del verso de ocho y doce sílabas, con o sin pie quebrado, en una amplia gama de combinaciones estróficas pero monométricas. No obstante, la variedad de estrofas viene de la tradición medieval. Torres Naharro emplea estrofas de arte mayor en algunas obras, y en otras la copla octosilábica de pie quebrado como en la *Comedia trophea*, u otras combinaciones de octosilábicas como en *Himenea* o en *Jacinta*.²⁹ Sánchez de Badajóz, mucho más conservador respecto al metro, utiliza de modo casi exclusivo las redondillas dobles, a veces usa las quintillas y constituye una excepción innovadora la *Farsa de la salutación* en la que el ángel y la Virgen hablan en quintillas y los pastores en redondillas dobles.³⁰ Lope de Rueda, por regla general, escribe en prosa. Sin embargo, sus piezas en verso *Discordia y cuestión de amor*, *Prendas de amor* y el *Diálogo sobre la invención de las calzas*—, están escritas en quintillas. Juan de la Cueva, utilizó ya metros italianos en su teatro.

Por otro lado, el *Códice de Autos viejos*, usa casi en exclusividad la quintilla. En una sola obra aparece la *ottava rima*. Son veinte las obras que no están en quintillas y usan otras formas

más o menos tradicionales: coplas reales, coplas de pie quebrado, redondillas dobles y el romance rimado (no asonantado como es característico).³¹

En conclusión, el siglo XVI se caracterizó en el teatro español por la adopción de rigidez en el verso al utilizar la monometría frente al verso flexible de la comedia medieval.

El conquistador y el misionero, entonces, traen acostumbrado el oído al uso del verso de arte menor en el escenario. Tradición popular que les viene desde los romances y que los conservadores, como Diego Sánchez, sabrán mantener viva. Es necesario añadir que fue frecuente, durante el período descrito, incluir en los dramas cultos la lírica en sus formas populares: letrillas, romances, etc. y que muchas obras de teatro (religiosas o pastoriles) concluían con villancicos tradicionales, desde que en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, se terminó con el villancico popular *Callad hijo mío chiquito*.³² Juan del Encina, por su parte, hizo costumbre para las obras de navidad el finalizar con un villancico.³³ Esto respondía a la costumbre de cerrar toda fiesta religiosa con un villancico popular. Es tal la importancia de la pieza popular incluida al final en los dramas, que ha llevado a pensar a Pedroso que esos villancicos, cuando fueron eucarísticos, habrán forzado a las *farzas* a convertirse en autos sacramentales.³⁴ En el *Códice de autos viejos*, el villancico final es constante.

Los españoles vienen a América cargados de un antiguo bagaje teatral, el que implantarán en estos sus dominios. Ese teatro que reviven tiene claras reminiscencias populares de la península, versos, rimas, personajes, representación, etc.

Tanto allá, en la metrópoli, como en América, se seguirá un desarrollo dramático paralelo. Pero dada la peculiar situación social de este continente, no se alcanza la brillantez del teatro español culto. Si aparece algún autor notable, emigra pronto a la corte, tal el caso de Juan Ruiz de Alarcón, ilusorio autor hispanoamericano. El teatro en América seguirá un cauce populista primero, instrumento de consolidación colonial en la catequesis y popular después, propiedad heredada y expresión reelaborada y reinterpretada de las clases desposeídas. El teatro culto apenas produce obras de valor comparables al siglo de oro metropolitano.

El teatro popular guatemalteco

La loa puede caracterizarse como un teatro de tipo religioso, de corta duración, que se representa en un escenario fijo durante una procesión. Desde el punto de vista del contenido alaba, divierte y enseña. Los personajes se toman de la vida diaria, de la hagiografía y de la biblia. Representan situaciones cotidianas, de corte fantástico o combinadas. Desde el punto de vista de la forma, el mayor número de loas está elaborado en versos octosílabos rimados que incluye **alabados** tradicionales o bailes de sones, con lo que suele concluir la pieza.³⁵

Son obvias, pues, las huellas del teatro castellano, tanto popular como culto. No obstante, examinaremos muy brevemente dos ejemplos.

Loa para celebrar a la Virgen de Concepción

Esta loa, editada por la imprenta Ortiz-España a principios de siglo, puede resumirse así:

Entra un indio corriendo porque se le ha hecho tarde para quemar un cohete a la Virgen (cuya anda estará ya parada frente al escenario), mientras su mujer tortea. El indio toma un tizón, quema su cohete y baila en seguida un son. La india le pide que entre para comer. En ese momento entra el diablo disfrazado de indio, les exhorta a que lo adoren y a cambio les ofrece oro. Se asustan los indios y claman a la Virgen y luego a San Miguel. Entra entonces el arcángel para echar al diablo tras discutir con él sobre lo que está haciendo. Se va el ángel. Entonces la india agradece a la Virgen el haber retirado la tentación. El indio quema un "torito" y un "buscaniguas" (juegos pirotécnicos). La india sale y vuelve a entrar con licor para que el indio tome un trago. Bailan un son porque ha pasado el susto y en honor de la Virgen de Concepción. La india se despide de la Virgen tirándole flores y prometiéndole el año entrante una fiesta mejor. El indio se despide de la gente, de "tanta oje bonite", de las "risueñas" y dice adiós con un "besite". La india les desea a las mujeres del público consigan marido como el suyo, da vivas a la Virgen y bailan

un son. Ambos se dirigen a la concurrencia aludiendo a lo alegre de la noche. Entra, entonces, el diablo corriendo, perseguido por San Miguel, cae el diablo y San Miguel le pone el pie.

Esta loa, que en la nomenclatura popular es "indio", era hasta hace pocos años representada en las calles de la ciudad de Guatemala (razón por la que está impresa). La hemos encontrado entre los "originales" (copias manuscritas) que nos han sido facilitados por distintos informantes en Ciudad Vieja, tiene evidentes características propias del teatro castellano y no influencias del teatro prehispánico.

En primer lugar, ha de tenerse en cuenta que este teatro es de producción ladina, es decir no indígena,³⁶ por lo que el hecho de que aparezcan indígenas en escena denota una actitud satírica por el prejuicio de raza.³⁷ De ahí que a semejanza de los pastores de Juan del Encina se usen los personajes rústicos para provocar la comicidad basada en la disyunción por las actitudes y el lenguaje:

*Parato un poque tu son
vas comer corriendite,
tu chile tu tortillite
y tu picude pischtón. (p. 2)*

Así mismo, como en los modelos castellanos de Encina y Sánchez de Badajóz, se adopta la contemporaneidad con el público a través de las alusiones directas y por la representación de lo cotidiano (vivienda, comida, etc.) en el escenario. Pero, ante todo, por la descripción de la fiesta que se celebra:

*Vive el pieste Concensión
vive el Santa Marfe,
vive nuesta divoción
qui celebrames este día.
(...)
verdad mis compañeres
hombrecites y mujeres
qui estuvo alegre este noche. (p. 8)*

Señalada también en los adornos: "Lugar representa un rancho adornado con plataneros" (p. 1); o en la pólvora que se quema; o en la comida"... tu buñuele el batide mistamal di pure coche" (p. 2), y en la música por los sonos que se pide a la banda que acompaña al rezado: "Tocalos pues musiquere". (p. 7).

Como en Gil Vicente se combina a los personajes bíblicos, en este caso a San Miguel y el diablo con personajes incultos, diferencia que entre otras cosas se subraya a través de la pronunciación lingüística:

*Sin hablar, sin hablar,
sin crujir un solo diente,
que esta espada puedo doblar
sobre tu cuerpo indecente. (p. 5)*

Del teatro popular castellano —representado por el **Códice**— y de alguna expresión del teatro culto hereda el tema teológico de la tentación y del poder de la oración para librarse de ella. Concretamente representa la intercesión mariana y de los santos. El motivo adoración-oro con el que aquí se presenta el mal está tomado del evangelio, de las tentaciones de Jesús.³⁸ No obstante, reelaborado por la tradición popular adquiere esa peculiar concepción escénica y la solución jocosa en detrimento del diablo:

*Sal de aquí Satanás,
sal de aquí batahola,
sal de aquí Barrabás,
sal de aquí Luzbel con cola. (p. 4)*

Dentro de la misma tradición del **Códice**, el fenómeno se representa durante un acto festivo religioso, como el mismo texto lo delata, para educar, proponiendo modelos de conducta, instruir en materia religiosa, proporcionando el antídoto a la tentación, aludiendo al poder intercesor e incluso recordando la suerte de los malos en frases como "Luzbel con cola". Finalmente divierte, como lo hacían las obras del **Códice** en el siglo XVI.

En cuanto a la forma de la misma tradición culto-popular (de Gómez Manrique, en tanto octosílabos; del **Códice**, el romance

rimado; y de Encina, Fernández y Vicente, la monometría) hereda nuestra loa el verso octosílabo en que está toda la pieza expresada. No obstante tiene varios versos cojos de nueve y hasta de diez sílabas, con rima consonante que determina rendondillas.

Loa al jardín de las flores

Otro ejemplo modélico lo constituye **El jardín de las flores**, loa editada también por la tipografía Ortiz España, como la anterior, y que sabemos por la informante Rosalina Ortiz, fue alguna vez escenificada en Sumpango, Sacatepéquez, en los últimos treinta años.³⁹

En esta loa intervienen "ocho niñas cada una vestida imitando a una flor que son rosa, violeta, clavel, azucena, dalia, margarita, cardo y pensamiento." (p.1) El argumento puede resumirse así:

*Entra la Rosa e indica que en honor de la "Reina emperatriz María" combida a las flores a celebrar "este glorioso día" (p.1) Se presenta ella misma y alaba sus cualidades. Entra la Violeta se presenta y hace la enumeración de sus cualidades, especialmente de su humildad. Luego el Clavel hace lo mismo y la Azucena, que alude a su ser símbolo de la pureza; y así sucesivamente entran la Dalia, la Margarita, el Cardo y el Pensamiento. Este último dice tener "ojos embriagadores, tan fragantes y encendidos que iluminan el corazón." Y con esas virtudes, dice, es la Virgen a quien sigue laudando. Al final se hincan todas las flores y cantan el alabado **El alma humilde**.*

Estamos en presencia, pues, de una pieza distinta de la anterior, el lenguaje es ladino, el ritmo más bien estático y el contenido lírico y no narrativo. Esta loa pretende tener un cariz más culto, cosa que se hace evidente en lo elaborado de las alusiones y símiles de los que echa mano para identificar a su receptor:

*Protectora primavera
aquí me tienes presente,
soy la rosa del Oriente... (p. 2)*

*Dalia soy
coronada de rocío
que engalana el estío... (p. 4)*

No obstante, ni el público ni el emisor dejan de ser populares, aunque sí ladinos. De ahí algunos versos cojos y el uso de elementos de limpia prosapia popular como el alabado y la misma significación que se atribuye a las flores.

Responde, entonces, en primer lugar, a la larga tradición que arranca en Gil Vicente de combinar lo culto y lo popular. Del *Códice* hereda el desarrollo en un acto y la tendencia a la alegoría (al personificar vegetales). De esa misma fuente nacería el tema mariano y la función obligada de enseñar, en este caso la intercesión poderosa de la Virgen de manera lírica:

*Que con su belleza
alegra al mortal
les das al triste, gozo
y a las familias paz
por eso ferviente te amamos
y a tus plantas te entregamos
nuestro fiel corazón. (p. 6)*

En cuanto a la forma, es también monométrica, aunque coja, dividida en redondillas asonantes octosílabas. El metro y la rima son también de procedencia tradicional peninsular, según las características arriba descritas.

Esta loa corresponde no a las que pretende dividir: intenta, a través de su intensidad lírica, provocar la emoción del espectador. Se caracteriza por su relativa inmovilidad frente al juego cinético de las loas jocosas. Es, por tanto, de intención culta y una reelaboración de la tradición castellana.

Lo más interesante de esta loa es que responde al modelo que cierra con un alabado y no con danza. Si bien es muy frecuente que estas loas, cuya función poética es preponderante, terminen con un alabado, hay varios ejemplos de loas jocosas que también lo hacen, suprimiendo la danza. El alabado al final de la pieza es el exacto correlato del villancico tradicional desde Juan del Encina. El

alabado, como el villancico, cierra las ceremonias religiosas, litúrgicas o populares, con la participación masiva de la concurrencia. Participación que se induce al final de estas piezas.

De nuevo, pues, hay una serie de características del teatro castellano que se cumplen en este otro tipo de loas.

Conclusión

Ya señalábamos atrás que en la memoria del conquistador, pero sobre todo del chapetón, subiste ese teatro culto, para los pocos cultos, y popular para la mayoría de ellos. No obstante, no es sino hasta el siglo XVIII que aparecerán las loas,⁴⁰ recolectoras de la tradición dramática popular y de la loa culta, para los españoles y los criollos complemento de las diversiones establecidas que siguen un proceso de lo aristocrático a lo popular: los paseos del Real Pendón, primero, como el día de Santa Cecilia; las procesiones que sostienen el ayuntamiento, después; luego las luminarias, la mascarada y los carros, y, finalmente, la encamisada y las loas.⁴¹ Con lo que imitan la tradición peninsular que tienen en la memoria.

Las loas, a su vez, que ya eran una reelaboración de toda la tradición dramática, sufrirán un proceso de folklorización. Del estreno de la catedral metropolitana y de la dedicación del santuario de Esquipulas en el siglo XVIII, pasarán a formar parte de las fiestas religiosas, de las manifestaciones populares, en donde ya se encuentran en el siglo XIX.⁴²

Del auto sacramental tomaron el carro fijo, convirtiéndose en el alto "tablero" (tablado) donde se representan las loas y a las orillas de las calles. El ambiente que rodea la puesta en escena es siempre del holgorio, lo que hace que, como sus modelos originales, no sean siempre el foco exclusivo de atención del público. Del teatro popular castellano, representado por el *Códice* y de las loas de las comedias al independizarse,⁴³ toma la loa guatemalteca la estructura en un acto. Los temas, en cambio, proceden casi en exclusividad, del *Códice*. Y aún, así, las mascaradas castellanas contribuyen con el tema caballeresco en loas como *Los doce pares de francia*, que conocemos por referencia, y algunos personajes de los desafíos.⁴⁴

En fin, las loas guatemaltecas son parte de la tradición dramática castellana, ya que de ella proceden y que hacen vigentes sus características, desaparecidas en los estratos cultos, en las calles donde el pueblo anualmente se conmueve durante sus festividades. Es al mismo tiempo afirmación del enlace lingüístico milenar frente a las comunidades lingüísticas arrinconadas en este territorio americano.

Asimismo, no puede negarse el parentesco de la loa con el teatro de conquista y doctrina que elaboraron los misioneros, cuyas fuentes son las mismas, el cual no enraizó en el mundo indígena. No así las danzas que ya tenían tradición prehispánica.

NOTAS

1. Cfr. Correa G. y Cannon C.: *La Loa en Guatemala*. Tulane University, New Orleans, 1958. pp. 11 y 29-38. Asimismo, Mejía, Gonzalo: "La loa, teatro popular de Guatemala", en *Estudios* No. 5. Asociación José Joaquín Pardo, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1972. pp. 166.
2. Cfr. Mejía, Gonzalo: "Extinción de las loas a la Virgen de Concepción en Sumpango", en *Tradiciones de Guatemala*, No. 4. Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1975. pp. 125 y especialmente la nota 9. Y "Acerca de la loa", en *La Tradición Popular*, No. 5, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1975. p. 7.
3. Cfr. Aguado-Andreut, Salvador: *Lengua y Literatura*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. 1959. pp. 296-298.
4. Cfr. Ruiz, Ramón: *Historia del teatro español*, Alianza Editorial, Madrid, 1971. Tomo I, pp. 13-16.
Dalmasso, Osvaldo B.: *El teatro prelopesco*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968. pp. 8-10.
Wardropper, Bruce W.: *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Editorial Anaya, Madrid, 1967. pp. 152-156.
5. Ruiz, Ramón. *op. cit.* p. 20.
6. *Ibid.* pp. 22-25.

7. *Ibid.* p. 28
8. *Ibid.* pp. 45-53 y Dalmasso, *op. cit.* pp. 19-23.
9. Ruiz, Ramón, *op. cit.* p. 79.
10. *Ibid.* p. 105.
11. Nombre dado durante la colonia a los españoles en Guatemala. Cfr. Martínez, Severo: *La Patria del Criollo*, Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1973. pp. 661. (Nota 1 al capítulo 2).
12. El Códice fue editado por primera vez en 1901, por Léo Rouanet. Cfr. Wardropper, *op. cit.* p. 211
13. *Ibid.* pp. 212-215.
14. Cfr. Ruiz, Ramón, *op. cit.* p. 96. Wardropper elabora una clasificación rigurosa de estas obras, respondiendo a su interés por el origen del auto sacramental, por eso se basa en el tratamiento alegórico. La primera parte de la clasificación fue elaborada por Sorrento:

- | | | |
|------|---|--|
| I. | Seudomisterios | 1) Temas bíblicos
2) Temas hagiográficos |
| II. | Tipo intermedio:
"bíblico-alegórico" | 1) Temas de Adán
2) Temas de la Resurrección |
| III. | Seudomoralidades | 1) "Autos" alegóricos no eucarísticos
2) "Farsas" alegóricas eucarísticas |

Los seudomisterios I que corresponden a cincuenta y una piezas no entran en la clasificación por la ausencia de la alegoría. Wardropper trabaja con las categorías II y III, analizando "el grado alcanzado por la alegoría".

- I. Piezas enteramente alegóricas (un total de 20)
- II. Piezas predominantemente alegóricas (un total de 6)
- III. Piezas semialegróricas (un total de 13)
- IV. Piezas ligeramente alegóricas (total de 6).

Gracias a esta clasificación se establece el vínculo claro con los autos sacramentales y permite calificar a las piezas de ser un "estado transicional". Cfr. Wardropper, *op. cit.* pp. 220-228.

15. Cfr. Ruiz, Ramón. *op. cit.* p. 96
16. *Ibid.* p. 96
17. Cfr. Wardropper, *op. cit.* pp. 199 y s.s. y Dalmaso, *op. cit.*, pp. 55 y s.s. Quedan aún vestigios de este teatro "primitivo" en la *Consueta de Elche*, representada todos los años durante la fiesta de la Asunción (14 y 15 de agosto) desde 1370. (Véase *Enciclopedia UTEHA para la juventud*, Montaner y Simón, Barcelona, 1955. Tomo 8. pp. 420-422).
18. Cfr. Wardropper, *op. cit.* pp. 53 y 55.

Vale la pena señalar que en Guatemala en las procesiones del *Corpus* en algunas comunidades indígenas, donde la Iglesia no lo ha prohibido, aún salen las imágenes de los santos patronos de las cofradías llevados en andas en la procesión. En Patzún, una comunidad en la que, como en otras muchas, los párrocos han perseguido a las cofradías, éstas hacen su procesión con las imágenes y van a cierta distancia detrás de la oficial del *Corpus*, mientras los ladinos retiran los adornos de la calle. (Observación de campo, año de 1974).

La costumbre de llevar imágenes en la procesión del *Corpus* se conservó en la ciudad de Guatemala hasta entrado el siglo XX. Sobre todo en el *Corpus* de Santo Domingo y el Calvario. (Cfr. para el *Corpus* de Santo Domingo, *La Semana Católica*, tomo IX. El segundo es información del altarero Ramiro Araujo, 1974).

Las procesiones de la Inmaculada Concepción de San Francisco y la catedral, en la ciudad de Guatemala, conservan la antigua tradición, ya señalada en *Tiempo Viejo* (p. 45-48) por Ramón A. Salazar, de sacar a los ángeles como alegorías de las virtudes y como representación de los arcángeles en andas. No podemos olvidar, tampoco, a los ángeles enlutados y llorosos, que portando insignias de la pasión, contemplábamos boquiabiertos en la procesión del Santo Entierro de Santo Domingo cuando éramos niños. Estos últimos han sido sustituidos por grupos escultóricos de pasta, importados de España, que representan escenas de la pasión y que llaman "pasos" por coincidencia de los antiguos sevillanos, del mismo modo que la tradición llama a las representaciones de la pasión en los altares. (Cfr. Mejía, Gonzalo: "Pasión y Gloria del Altarero Guatemalteco", en la *Semana*, época II, No. 50. pp. 18-20).

19. Wardropper, *op. cit.* p. 54
20. *Ibid.* p. 57
21. *Ibid.* p. 57

22. *Ibid.* pp. 58-59.
23. *Ibid.* pp. 61-63.
24. Cfr. Dalmaso, *op. cit.* p. 56. El tema de moros y cristianos, la mascarada, y el juego de cañas se desarrollarán más tarde en América y en Guatemala.
25. Cfr. *Ibid.* pp. 57-58.
26. Cfr. Ruiz, Ramón. *op. cit.*, p. 100.
27. Cfr. Dalmaso, *op. cit.* p. 51. Tu que sabes la pureza
de la mi virginidad
alumbra la ceguedad
de Josep. e su simpleza.
28. Cfr. Wardropper, *op. cit.* p. 221 y Dalmaso, *op. cit.*, pp. 51-52.
29. *Ibid.* pp. 52-53.
30. *Ibid.* p. 53 y Wardropper *op. cit.*, p. 222
31. *Ibid.* pp. 219-223. Es oportuno señalar que el romance se reserva en el código a las loas y las canciones.
32. Cfr. Dalmaso, *op. cit.* p. 54.
33. Wardropper, *op. cit.*, p. 31.
34. *Ibid.*, p. 224. No está de acuerdo con la teoría por ser poco fundamentada y ser fácil demostrar que el paso de un género a otro no fue simple.
35. Cfr. Correa y Cannon, *op. cit.*, p. 11. Mejía, Gonzalo, "La loa, teatro popular de Guatemala", p. 167 y "Extinción de las loas a la Virgen de Concepción en Sumpango", p. 125.
36. Cfr. Mejía, Gonzalo, "Extinción de las loas...", p. 125, nota 9.
37. Cfr. Mejía, Gonzalo, "Acerca de la loa", p. 7

38. Cfr. Mateo 4, (8-9)
39. Cfr. Mejía, Gonzalo. "Extinción de las loas...", pp. 129-130
40. Cfr. Correa y Cannon, op. cit. p. 13 y Mejía, Gonzalo, "La loa, teatro popular de Guatemala", p. 168 y nota 12.
41. Hemos llegado a esta conclusión tras el minucioso examen de: García Peláez, Francisco: *Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala*, tomo II. pp. 181-183; de Juarros, Domingo: *Compendio de la Historia de la ciudad de Guatemala*, Tomo II, pp. 112 y 243, y de documentos tales como la Cédula del 10 de marzo de 1566, (Archivo General de Centroamérica, Al. 2. ex. 15.134 leg. 2188, fol. 176), recibos de gastos del Ayuntamiento en las fiestas religiosas, tal como del Archivo General de Centroamérica. B. 78. 25, exp. 17292, leg. 738.
42. Cfr. Salazar, Ramón A., *Tiempo Viejo*, pp. 45-48.
43. Cfr. Bergman, Hannah, *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Ed. Castalia, 1970 (Colec. Clásicos Castalia, No. 21. p. 11 y s.s.)
44. Los desafíos son loas precedidas por el simulacro de una batalla a caballo, varias cuerdas antes, entre moros y cristianos. Los doce pares de Francia es una loa que se representaba en el Guarda Viejo en la ciudad de Guatemala en el rezado de Concepción el día de Reyes. Información de Ramiro Araujo, 1974.

BIBLIOGRAFIA

Libros:

- AGUADO-ANDREUT, Salvador, *Lengua y Literatura*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1959.
- BERGMAN, Hannah, *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1970. Colec. Clásicos Castalia No. 21.
- CORREA, Gustavo y CANNON, Calvin, *La loa en Guatemala*, New Orleans, Tulane University, 1958.

- DALMASSO, Osvaldo, *El teatro prelopesco*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968. Enciclopedia literaria No. 34.
- GARCIA PELAEZ, Francisco de Paula, *Memoria para la historia del antiguo reino de Guatemala*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1972. Biblioteca Goathemala, No. XXII, Tomo II.
- JUARROS, Domingo. *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1936.
- MARTINEZ, Severo, *La patria del criollo*, Costa Rica, EDUCA, 1973.
- RUIZ RAMON, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1971. Tomo I.
- SALAZAR, Ramón A., *Tiempo Viejo, recuerdos de mi juventud*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1957.
- WARDROPPER, Bruce, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Madrid, Amaya, 1967.

Artículos:

- MEJIA, Gonzalo, "La loa: teatro popular de Guatemala", en *Estudios* No. 5, Guatemala, Editorial Universitaria, 1972. (órgano de divulgación de la Asociación J. Joaquín Pardo). pp. 163-170.
- "Extinción de las loas a la Virgen de Concepción en Sumpango", en *Tradiciones de Guatemala* No. 4, Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 1975. pp. 121-138.
- "Acerca de la loa", en *La tradición popular* No. 5, Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 1975. pp. 7-9.
- "Apuntes sobre el altarero guatemalteco, en *Tradiciones de Guatemala* No. 5, Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 1976. pp. 19-30.