

El Baile de la Conquista de Quetzaltenango, un drama del regionalismo histórico guatemalteco del siglo XIX*

The Dance of the Conquest of Quetzaltenango, a 19th-Century
Historical Regionalist Drama from Guatemala

Víctor Castillo

Instituto de Arqueología, Universidad Jaguelónica de Cracovia, Polonia/
quensanto@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8379-8043>

Margarita Cossich Vielman

Universidad Nacional Autónoma de México, México/
cossichmargarita@yahoo.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6100-2996>

Entre los académicos ha existido un debate sobre el origen del guatemalteco el Baile de la Conquista, con posturas que fechan la composición del drama ya sea para siglo XVI como parte del teatro evangelizador, o bien como ejemplar del romanticismo nacionalista del siglo XIX. Proponemos que el Baile de la Conquista fue representado únicamente desde la segunda mitad del siglo XIX como un performance que podía ser apropiado de maneras diferentes por audiencias diversas en el contexto de proto-nacionalismos emergentes en Guatemala.

PALABRAS CLAVE: danza de la conquista; baile-drama; teatro; conquista; evangelización; nacionalismo romántico; Guatemala.

Among academics there has been a debate regarding the origin of the Guatemalan Dance of the Conquest, with arguments that date this drama either for the sixteenth century as part of the evangelizing theatre or the nineteenth century as an example of nationalist romanticism. We propose that the Dance of the Conquest was performed only from the second half of the nineteenth century as a performance that could be appropriated from different stances by diverse audiences in the context of emerging proto nationalisms in Guatemala.

KEYWORDS: Dance of the Conquest; Dance-drama; Theatre; Conquest; Evangelization; Romantic nationalism; Guatemala.

* La escritura y el trabajo de archivo para este trabajo fue posible parcialmente como parte del proyecto de investigación «Wall Paintings from Chajul: Documentation, Conservation and Interpretation of Unique Murals from the Guatemalan Highlands», financiado por el Centro Nacional de Ciencia de la República de Polonia (UMO-2017/27/B/HS3/00847).

Cómo citar este artículo / Citation: Castillo, Víctor y Cossich Vielman, Margarita «El Baile de la Conquista de Quetzaltenango, un drama del regionalismo histórico guatemalteco del siglo XIX», *Anuario de Estudios Americanos*, 80, 1, Sevilla, 2023, 311-342. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2023.11>.

Introducción

El Baile de la Conquista es una representación teatral que incluye danza y música que se lleva a cabo en muchos lugares de Guatemala durante las fiestas patronales, mayormente en pueblos de filiación maya. De manera sucinta, esta representación teatral dramatiza la llegada de los españoles¹ al altiplano occidental de Guatemala y la conversión de los líderes maya k'iche' al cristianismo. El clímax del Baile lo constituye la escena en la que Tecum, rey de Quetzaltenango y capitán de los ejércitos k'iche' en el drama, se enfrenta en batalla con Pedro de Alvarado, líder de los conquistadores españoles, con la consecuente derrota y muerte de Tecum. El Baile de la Conquista dramatiza eventos que tuvieron que haber ocurrido en 1524, fecha que marca el inicio de la conquista española en el altiplano guatemalteco. La batalla entre Tecum y Alvarado es detalladamente descrita en fuentes indígenas k'iche' escritas en el siglo XVI, mientras que las fuentes españolas del mismo periodo son ambiguas al respecto.² En cualquier caso, el enfrentamiento entre k'iche' y españoles cerca de Quetzaltenango, llamada en la historiografía como la Batalla de El Pinar, ha permeado en el imaginario nacional popular guatemalteco de tal forma que ha venido a constituirse por antonomasia en la condensación simbólica de *la* conquista de Guatemala.

Trabajos anteriores sobre los orígenes del Baile de la Conquista han propuesto que este drama fue compuesto ya sea en los siglos XVI —e incluso XVII— como parte del teatro de evangelización³ o en el siglo XIX

1 Aunque sabemos que la «conquista» del hoy territorio guatemalteco incluyó la participación de grupos de filiación nahua, mixteco, zapoteco y otros pueblos indígenas del ahora México, así como grupos de afrodescendientes, ninguno de estos se encuentra representado en El Baile.

2 Van Akkeren, 2007, 53-74. Lovell, Lutz y Kramer, 2016, 33-47.

3 Montoya, 1970. Carmack, 1973, 168-169. Luján Muñoz, 1993. Luján Muñoz y Cabezas Carache, 1993. García Escobar, 2009. Cohodas, s. f. Aunque no compartimos con Cohodas su fechamiento para el origen del Baile, su trabajo nos parece el estudio sobre el Baile de la Conquista más completo y minucioso escrito hasta la fecha. Cohodas decidió hacer público el manuscrito de su extensa investigación colgándolo en el internet. Debido a las inconsistencias de la paginación de su manuscrito e incluso a la total ausencia de números de páginas en muchos capítulos, para este artículo se cita el número de capítulo seguido del número de página si la hubiere. El manuscrito puede consultarse en <https://baile-conquista.sites.olt.ubc.ca/english/> [Consultado: 1/6/2022].

como ejemplar de un teatro nacionalista guatemalteco.⁴ Las preguntas sobre el origen de El Baile de la Conquista de Quetzaltenango van más allá de meras dilucidaciones sobre fechas, ya que estas cuestiones condicionan e informan debates más complejos sobre el nacionalismo guatemalteco y la veracidad y validez de las fuentes indígenas para los estudios históricos. En este artículo argumentamos que no existe evidencia alguna de que el Baile de la Conquista, tal y como lo conocemos ahora, haya sido *representado* durante los siglos XVI, XVII, y XVIII, e incluso buena parte del siglo XIX. Por el contrario, argüimos que los cronistas y las fuentes documentales de esos siglos que se refirieron explícitamente al teatro y la danza indígena guardaron un pasmoso silencio sobre la representación del drama que representa la batalla entre Tecum y Alvarado, aunque sí mencionan otros dramas de conquista.

Con base en evidencia archivística, demostramos que las pruebas incontrovertibles más antiguas sobre la puesta en escena del Baile de la Conquista proceden de finales del siglo XIX, en el contexto de las celebraciones de cuarto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América. Esto nos lleva a plantear que el Baile de la Conquista no fue representado sino hasta finales de dicho siglo, surgido como una pieza de performance en el contexto de un proto-nacionalismo regional guatemalteco que tuvo su origen en el occidente de Guatemala. Proponemos que el Baile de la Conquista fue creado en o alrededor de la ciudad de Quetzaltenango en el siglo XIX como un esfuerzo artístico dramático popular de recentrar la conquista de Guatemala en Los Altos, una región histórica separatista en el occidente de Guatemala que desde fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX activamente elaboró una ideología regionalista que desafió a la capital colonial primero y luego al Estado guatemalteco (Figura 1).⁵ Esta ideología regional histórica surgió debido a la marginalización económica y política de la que se sentían objeto las élites criollas y los ladinos⁶ que se habían asentado

4 Bode 1961, 220-226. Hutcheson, 2003, 131. Mace, 1981, 112.

5 Seguimos aquí la definición de región histórica propuesta por Arturo Taracena Arriola, entendida como aquella «marcada por la disputa política de sus élites con el estado nacional con miras a potenciar su discurso regionalista, al punto de llegar a equipararlo a un protonacionalismo», Taracena Arriola, 2018, 44.

6 *Ladino* es el apelativo que se utiliza en Guatemala para referirse a la población mestiza que tiene el español como lengua materna y que se identifica con la cultura occidental. También es usado despectivamente para representar a una persona que cambia su idioma indígena originario por el español.

en el occidente de Guatemala y que tenían en Quetzaltenango su centro neurálgico⁷.

FIGURA 1

GUATEMALA Y LOS LÍMITES APROXIMADOS DEL ESTADO DE LOS ALTOS, CON PUEBLOS Y CIUDADES MENCIONADOS EN EL TEXTO



Fuente: elaboración propia a partir de Taracena Arriola, 1999, s. p.

La versatilidad de la trama del Baile contribuyó a su rápida adopción y notoriedad en toda Guatemala a finales del siglo XIX e inicios del XX. Pronto sus alcances regionalistas fueron superados por su propia popularidad, lo que permitió su dispersión y el surgimiento de una narrativa simbólica

⁷ Véase Taracena Arriola, 1999, para un estudio completo sobre el surgimiento del Estado de Los Altos y el regionalismo quetzalteco en el siglo XIX.

a nivel nacional culturalmente plurivalente sobre la conquista española en el ambiente político de la Guatemala de los gobiernos liberales y sus políticas anticlericales. En particular, la agenda política del régimen establecido luego de la Revolución Liberal de 1871 favoreció el desarrollo de una simbología nacional que valoraba a Tecum y al quetzal (el ave nacional asociado con el guerrero k'iche') como emblemas de heroísmo y patriotismo guatemaltecos relacionados con nociones de libertad.⁸ En este marco, la difusión del Baile de la Conquista probablemente jugó un papel fundamental en la resignificación de estos símbolos en comunidades y contextos locales. No obstante, no es imposible que el texto del Baile esté basado en las tramas y libretos de otros dramas de conquista que pudieron escribirse en los siglos XVI a XVIII, quizás como resultado del redescubrimiento y recomposición de textos antiguos por parte de literatos y dramaturgos guatemaltecos del siglo XIX.

El Baile de la Conquista de Quetzaltenango

A lo largo de varios siglos en Guatemala se han representado dramas que tienen como tema principal el choque entre los conquistadores españoles y los pueblos originarios de la región en el siglo XVI. Todos estos dramas —algunos de los cuales aún se practican y otros de los que solamente queda noticia histórica— forman parte de un complejo set de bailes, algunos relacionados entre sí, que en este ensayo englobamos bajo la categoría de «bailes de conquista». Este género de bailes sin duda está inspirado en los más antiguos temas de Moros y Cristianos que fueron importados desde España, aunque en Guatemala los Bailes de Moros y Cristianos constituyen un género teatral de por sí que aún se practica en muchas comunidades mayas y ladinas.⁹ Más propiamente, el llamado Baile de la Conquista debería ser conocido como el «Baile de la Conquista de Quetzaltenango» para diferenciarlo de otros bailes de conquista que se practican y han practicado en Guatemala en el pasado, no solo porque dramatiza hechos ocurridos alrededor de la moderna ciudad de Quetzaltenango, en el occidente de Guatemala, sino porque el manuscrito más

8 Cohodas, s. f., cap. 7, s. p.

9 Luján Muñoz, 1993, 21. García Escobar, 2009, 1.

antiguo que sobrevive, fechado para 1872, está intitulado con el epígrafe «Historia de la Conquista de Quesaltenango [*sic*]».¹⁰

A grandes rasgos, el Baile de la Conquista de Quetzaltenango es un drama recitado en idioma español, en donde se alternan largos discursos con escenas de danza y coreografía. Es acompañado musicalmente por un ensamble de tambor y chirimía que ameniza las partes bailables y las que representan batallas.¹¹ Desde un punto de vista literario, el importante trabajo de Matilde Montoya¹² propone que la trama del Baile de la Conquista, independientemente de sus variantes, está estandarizado en veintitrés escenas. Los personajes generalmente constituyen alrededor de veinte e incluyen por el lado k'iche' al Rey Quiché, sus príncipes y princesas (también llamadas Malinches), Tecum y los guerreros bajo su mando (Tzunun,¹³ Chávez, Tepe, Saquimux, e Ixcot), además de Ajitz, un adivino que en algunas versiones tiene un doble de menor tamaño (Chiquito) y que en apariencia hace las de gracioso de los personajes indígenas.¹⁴ Por el lado español los personajes incluyen a Pedro de Alvarado y sus oficiales (Francisco Carrillo, Juan de León Cardona, Pedro de Portocarrero, Francisco Calderón, Lorenzo Moreno, Crijol, este último hace la de gracioso de los españoles).¹⁵

Con base en el estudio de Montoya resumimos a continuación la trama general del Baile de la Conquista. La obra inicia con la aflicción del Rey Quiché ante los rumores de la llegada de extranjeros a Tenochtitlan y el intento de consolación de sus príncipes y princesas. Los guerreros k'iche' acuerdan defender el reino y se presentan en el palacio del rey junto a Tecum. Los españoles aparecen entonces con la manifiesta intención de conquistar Quetzaltenango. Seguido de esto se produce un encuentro entre k'iche' y españoles; estos últimos envían una embajada al palacio de Tecum, la cual es guiada por Ajitz. La embajada española conversa con Tecum, quien rechaza las condiciones impuestas por Alvarado y los

10 Bode, 1961, 251

11 Howell, 2004, 156-157, 167-169, anota que, aunque la chirimía fue introducida por los españoles, es probable que hayan existido instrumentos mayas precoloniales con un sonido similar a este aerófono que se utilizaron en danzas de guerreros. Para Carlos García Escobar, 2009, 186, el tambor o tamborón y el pito o chirimía recuerdan al adufe y la chirimía árabes.

12 Montoya, 1970, 135-186.

13 También llamado Huitzitzil Tzunun. Este es un personaje importantísimo en la obra porque luego de la muerte de Tecum es quien efusivamente lidera la conversión de los guerreros k'iche' al catolicismo.

14 García Escobar, 2009, 183, refiere que este muñeco o personaje pequeño representa al nahual (un alter ego o espíritu protector) del Ajitz.

15 Véase también Brisset, 1995, 207-209.

españoles. Tecum comunica al Rey Quiché las nuevas sobre su encuentro con la embajada española. Los españoles deciden atacar a los k'iche' con quienes entablan fiero combate. Alvarado y Tecum se enfrentan personalmente y este último cae herido y muere. Los guerreros k'iche' lamentan con profusión de llanto la muerte de su capitán, cuyo cadáver es conducido al palacio del Rey Quiché para su sepultura. Derrotados los k'iche' y desanimados por la muerte de su capitán, el Rey Quiché decide aceptar la fe cristiana, acción que secundan sus capitanes liderados por Tzunun quienes se dirigen a los españoles para hablar con Alvarado. El capitán español recibe a los guerreros k'iche' con quienes viaja de vuelta ante el Rey Quiché para que estos reciban el bautismo y se conviertan en cristianos.

¿Teatro de evangelización del siglo XVI?

Popularmente, existe una abrumadora inclinación para fechar el Baile de la Conquista como un texto producto del teatro evangelizador del siglo XVI. Siguiendo esta lógica, el texto del Baile tuvo que haber sido compuesto por un fraile misionero en el marco de los esfuerzos de la Iglesia para convertir a los pueblos originarios al cristianismo. Sin embargo, no hay evidencia concreta que soporte la autoría del Baile de la Conquista por parte de un misionero ni de que este drama se haya compuesto en el siglo XVI. Gran parte de la discusión sobre el fechamiento del Baile de la Conquista como una obra del siglo XVI se enmarca en la polémica sobre la veracidad histórica de la batalla entre Tecum y Alvarado tal y como fue registrada en los documentos indígenas escritos en el siglo XVI y en el pretendido papel del Baile para la elaboración de las narraciones contenidas en estos documentos.¹⁶ Los textos compuestos en alfabeto latino por escribas maya k'iche' en el siglo XVI que narran la batalla entre Tecum y Alvarado son *El Título del Ajpop Huitzitzil Tzunun*,¹⁷ escrito en 1567, *el Título K'oyoi*,¹⁸ compuesto

16 A pesar de esta polémica, Tecum, renombrado como Tecún Umán, ha sido declarado oficialmente como el héroe nacional y militar de Guatemala. Deseamos enfatizar que no es nuestro interés en este trabajo participar en la cuestión sobre la historicidad de Tecum y los eventos de la Batalla de El Pinar, sino resaltar como el —asumido, pero no demostrado— argumento de que El Baile de la Conquista es una pieza teatral del siglo XVI ha influido en la polémica sobre la historicidad del enfrentamiento entre Tecum y Alvarado. Un resumen sucinto de la polémica sobre la existencia histórica de Tecum puede consultarse en Van Akkeren, 2007, 55-74.

17 Gall, 1963. Únicamente se conserva una traducción al español.

18 Carmack y Mondloch, 2009. Se conserva la versión en k'iche'.

probablemente entre 1550 y 1560, y el *Título Nijaib' I*, también compuesto en la década de 1550.¹⁹ Como ha demostrado Oswaldo Chinchilla Mazariegos, las narraciones de la batalla entre Tecum y Alvarado consignadas en estas fuentes indígenas reflejan patrones cosmogónicos mesoamericanos asociados con narraciones míticas sobre figuras solares —en este caso encarnadas en Tecum y Alvarado— y su relación con el cambio de eras. En este sentido, las historias indígenas sobre Tecum escritas en el siglo XVI son más bien producto de figuras y formas narrativas propias de los pueblos mayas que de adaptaciones de libretos del teatro evangelizador impuesto por misioneros españoles.²⁰

No obstante, existe una tendencia a asumir que la temprana puesta en escena del Baile de la Conquista influyó en las representaciones indígenas de los eventos asociados a la llegada de los españoles que quedaron consignados en los títulos escritos por los k'iche' entre 1550 y 1570. Por ejemplo, Luján Muñoz y Cabezas Carache, restando valor a lo consignado en las fuentes k'iche' del siglo XVI y enfatizando que el combate entre Tecum y Alvarado no aparece citado en ninguna fuente española, proponen la trama del Baile de la Conquista como la fuente de la cual la narración del combate entre el jefe k'iche' y el capitán español pasó a la tradición recogida en los documentos k'iche' escritos en el siglo XVI.²¹ Desafortunadamente los autores no ofrecen sus valoraciones sobre la fecha exacta del origen del Baile de la Conquista, pero implícitamente proponen que tuvo que ser antes que los títulos indígenas de la región de Quetzaltenango y Totonicapán recogieran la historia en las décadas de 1550 y 1560. Esto implicaría una fecha muy temprana para la introducción del Baile y para su difusión entre los k'iche'.

La idea de que el Baile de la Conquista es una obra del siglo XVI debe en parte su influjo a los populares escritos de Víctor Miguel Díaz, un periodista y escritor guatemalteco de la primera mitad del siglo XX.²² Díaz no tenía formación como historiador, pero sus narraciones —una mezcla de datos históricos y de leyendas piadosas— publicadas en compilaciones y periódicos de extensa difusión fueron ampliamente aceptadas como informaciones históricas verídicas por el público general y aún hoy gozan de crédito en la historiografía popular. En varios de sus escritos, Víctor Miguel

19 Carmack, 2009. Únicamente se conserva una traducción al español.

20 Chinchilla Mazariegos, 2013, 2022.

21 Luján Muñoz y Cabezas Carache, 1993, 52-53.

22 Por ejemplo, Matilde Montoya en su importante estudio sobre el Baile de la Conquista da crédito total a la narración de Díaz sobre el origen del Baile, Montoya, 1970, 37.

Díaz elaboró la idea de que el Baile de la Conquista había sido compuesto ya sea en 1542 o 1559, en un lugar cerca de la ciudad de Santiago de Guatemala, hoy La Antigua Guatemala.²³ Díaz reporta que, de acuerdo a una referencia del fraile dominico [*sic*] fray Jerónimo Román en su obra *Repúblicas de Indias*, los nativos de Ciudad Vieja y Utateca, cerca de la ciudad de Santiago de Guatemala, festejaron al obispo de Guatemala, Francisco Marroquín, con un drama intitulado «Baile de la Conquista» el cual fue representado en la plaza del pueblo de San Juan del Obispo como un regalo al prelado por su cumpleaños.²⁴ Cohodas ha expuesto minuciosamente las incoherencias y errores históricos contenidos en las narraciones de Díaz sobre el origen del Baile de la Conquista, incluyendo que Román no era fraile dominico sino agustino.²⁵ En *Repúblicas de Indias*, una densa obra que describe las formas de gobierno de los pueblos indígenas americanos publicada en 1575,²⁶ no hay mención alguna al candoroso regalo de cumpleaños con el que los indígenas celebraron al obispo.

La aseveración de Díaz de que el Baile de la Conquista había sido compuesto por un fraile en 1542 para el obispo Marroquín fue pronto reproducida en libros para turistas, viajeros y el público general e incluso fue recogida por Barbara Bode en su trabajo etnográfico sobre el Baile de la Conquista y por otros académicos serios como Robert M. Carmack.²⁷ En un trabajo más elaborado, José Barrientos Castillo propuso que, si bien el Baile de la Conquista había sido compuesto en el siglo XVI, su lugar de origen más bien habría sido el área alrededor de la moderna ciudad de Quetzaltenango, donde parte de los eventos dramatizados en el Baile habrían tomado lugar, y no las inmediaciones de la ciudad de Santiago, hoy La Antigua Guatemala.²⁸ Más recientemente Marvin Cohodas ha reelaborado la idea del origen del Baile de la Conquista en el área de Quetzaltenango, pero asignando su fecha de composición a un periodo entre finales del siglo XVI e inicios del

23 De acuerdo con Cohodas, s. f., cap. 8, s. p., hay referencias sobre el fechamiento del Baile de la Conquista en obras escritas por Díaz antes de 1934; sin embargo, fue su obra de 1934 *Las bellas artes en Guatemala* la que tuvo más distribución y fama entre el público general y aún hoy es una publicación relevante.

24 Díaz, 1934, 498-502, 575-579. Véase también Montoya, 1970, 37-38.

25 Cohodas, s. f., cap. 8, s. p.

26 Román, 1897.

27 Una lista de las publicaciones en donde se hacía eco de la historia fabricada por Díaz por lo menos hasta 1961 fue compilada por Bode, 1961, 223 (nota 17). Carmack, 1973, 169. Véase también Cohodas, s. f., cap. 8, s. p.

28 Barrientos Castillo, 1941.

XVII, aproximadamente entre 1570 y 1620,²⁹ por un fraile franciscano, quien compuso la obra en o cerca de Quetzaltenango con la ayuda de individuos k'iche'.³⁰ Convincentemente, Cohodas demuestra que los versos del Baile siguen la métrica de las formas poéticas del Siglo de Oro, incluyendo versos en quintillas, décimas, redondillas, coplas de arte menor, romances, y romancillos.³¹ Sin embargo, su reconstrucción del origen del Baile descansa en una cadena de eventos hipotéticos para los que no existe evidencia contundente.

Pareciera que el hecho de que el Baile concluye con el bautismo de los líderes k'iche' es razón suficiente para incluir esta obra en el grupo del teatro de conversión religiosa y para suponer que su autor fue un fraile español. Es pertinente, no obstante, debatir la funcionalidad práctica tanto del Baile de la Conquista como de los bailes del género de Moros y Cristianos para los propósitos puntuales de cambio religioso que tuvieron los misioneros de las órdenes mendicantes que llegaron a Guatemala en el siglo XVI. Ciertamente estos bailes transmitían nociones del triunfo de la fe cristiana unida a la victoria militar de los españoles, pero es dudoso hasta qué punto estos dramas eran apropiados para exponer la doctrina cristiana a neófitos indígenas. En todo caso, estos bailes de conquista pueden considerarse como ejemplos de un género dramático de pompa y boato bélico que, aunque proponían exaltar la fe católica en el contexto de la guerra, buscaban más bien ofrecer discursos sobre la justificación de la conquista y la obediencia al Rey español unidas al reclamo de la superioridad espiritual y militar europea,³² así como la relevancia del bautismo como ritual de iniciación cristiana.

Comparado con los importantes avances que se han hecho en México, el teatro de evangelización está poco estudiado en Guatemala. En México, y particularmente entre los nahuas, el auténtico teatro evangelizador se llevó a cabo en las lenguas indígenas. Allí, el programa de conversión religiosa ideado por los misioneros de las órdenes mendicantes se desarrolló en un diálogo significativo entre las cosmovisiones y convenciones europeas e indígenas que procuró la introducción de preceptos morales cristianos como el pecado y la conducta personal apropiada.³³ De acuerdo con Louise M. Burkhart, la piedra fundacional de estos esfuerzos fue la habilidad de los misioneros de utilizar la retórica indígena para persuadir a los grupos nativos

29 Cohodas, s. f., cap. 8, s. p.

30 *Ibidem*, cap. 3, 40.

31 *Ibidem*, cap. 4.

32 Véase Aracil Varón, 1999a, 74-75; 2008, 221.

33 Burkhart, 1989, 10.

en su propia lengua para «pensar y actuar» de acuerdo con los principios de la doctrina cristiana; para esto, los dramas religiosos tuvieron una función primordial.³⁴ Los recientes trabajos llevados a cabo en torno a la *Theologia Indorum*, un voluminoso compendio sobre la doctrina cristiana escrito o compilado para la evangelización de los mayas de Guatemala por el misionero dominico Domingo de Vico entre 1552 y 1554, reflejan patrones similares a los esfuerzos retóricos que Burkhart ha observado para los procesos de conversión entre los nahuas del centro de México. Esto es evidente en el sentido que la doctrina cristiana fue expuesta a los pueblos mayas a través de la *Theologia Indorum* en sus propios idiomas utilizando convenciones retóricas indígenas que incluso rayan en lo poco ortodoxo desde el punto de vista católico.³⁵ En este contexto resulta inverosímil que una obra escrita totalmente en castellano siguiendo las formas estilísticas del teatro del Siglo de Oro haya alguna vez sido considerada por los misioneros como un recurso útil para la conversión al catolicismo de los pueblos mayas de lo que hoy es Guatemala. Es importante recalcar que muchos pueblos indígenas de Guatemala permanecieron totalmente monolingües hasta bien entrado el siglo XX. Aunque se ha propuesto que probablemente existió un original del Baile de la Conquista en idioma k'iche' que fue traducido al español,³⁶ el excelente análisis de la métrica de los versos del texto hecho por Cohodas confirma que se trata de una obra escrita expreso en castellano.

Aparte de las obras de boato bélico que culminaban con el bautismo masivo de indígenas, los dramas del teatro de evangelización que han sobrevivido en México giran principalmente en torno a pasajes bíblicos, temas escatológicos, vidas de los santos, y tramas sobre la virtud y la moralidad.³⁷ No se tiene ninguna noticia de obras similares del siglo XVI en lenguas indígenas en Guatemala que hayan sobrevivido hasta el presente,³⁸ aunque en los cronistas del siglo XVII hay menciones sobre la realización de obras teatrales en pueblos indígenas de Guatemala que tenían por tema la vida de los santos sin indicar si se representaban en lenguas mayas o en español.³⁹

34 *Ibidem*, 11, 20. Aracil Varón, 2008.

35 Sparks, 2019.

36 Carmack, 1973, 169.

37 Horcasitas, 2004. Aracil Varón, 1999b, 231-250.

38 Los dramas en lenguas indígenas que han sobrevivido tratan temas eminentemente mesoamericanos; al respecto véase Mace, 1981. El Baile de Cortés o Zaqui Coxol, el cual es un baile de conquista con parlamentos en k'iche', difícilmente puede considerarse como un ejemplar del teatro de evangelización por las razones que se expondrán más adelante.

39 Fuentes y Guzmán 2012, I: 87-88, 562. Gage, 1958, 247.

Es probable que el trabajo misionero en las tierras altas mayas de Guatemala haya seguido formas y estrategias diferentes a las observadas entre los nahuas de México, y que este trabajo estuviera basado sobre todo en el performance del género lírico y no necesariamente en el montaje de producciones teatrales como en México, al menos durante las primeras décadas luego de la conquista española. Esto lo sugiere la idealizada narrativa de Fray Antonio de Remesal⁴⁰ sobre la conquista pacífica de la Verapaz por misioneros dominicos a partir de la década de 1530, en la que se usaron cantares y coplas interpretadas por mercaderes [*sic*] indígenas para transmitir ideas básicas de la doctrina cristiana.⁴¹ Los recientes estudios de textos y coplas compuestas en el siglo XVI por misioneros dominicos en idiomas mayas —probablemente en colaboración con autores indígenas— confirman que el género lírico y la oratoria en lenguas indígenas fueron fundamentales en las estrategias de conversión religiosa empleadas por las órdenes mendicantes que trabajaron en Guatemala,⁴² más que las obras del género dramático.

El gran silencio

Si tomamos por verdadera la hipótesis de que el Baile de la Conquista es un drama del siglo XVI o inicios del XVII, resulta desconcertante el hecho de que en las crónicas y la documentación de archivo que registran datos sobre el teatro y la danza indígena escritos en los siglos XVII, XVIII e incluso XIX no hay mención alguna sobre este drama.⁴³ Uno de los silencios más significativos es el del dominico irlandés Thomas Gage, quien vivió en Guatemala entre 1627 y 1636 y que fungió como párroco en pueblos de habla pokomam. Gage escribió en inglés una crónica de sus viajes en México y Guatemala publicada en 1648⁴⁴ en la que dedicó algunos párrafos al teatro, la música y la danza indígenas. Gage confirma que los bailes y dramas se llevaban a cabo en el contexto de las fiestas de los santos y no deja duda que obras moralizantes con temas bíblicos o hagiográficos se representaban en los pueblos mayas de

40 Remesal, 1619, 124,135-136,138.

41 La evangelización en el Valle de México inició de manera similar por fray Pedro de Gante, quien utilizó la música y el canto en sus esfuerzos de conversión religiosa. Véase De la Torre Villar, 1974.

42 Romero, 2017; 2019. Sparks 2019. Sparks y Sachse 2017.

43 Gall, 1963, 14-16, fue el primero en notar este silencio; sin embargo, insistió en que el Baile era una obra del siglo XVI.

44 Gage, 1958, 243-247. Para un estudio en español sobre las menciones al teatro que hace Gage en su crónica consúltese Johnson, 1944.

las tierras altas guatemaltecas, si bien reinterpretados desde ópticas puramente indígenas. Además de los dramas con temas religiosos, Gage identifica varias danzas: el toncontín [*sic*] —una danza que el cronista interpreta como de origen precolonial la cual es descrita con exquisito detalle—,⁴⁵ una danza con temas de caza, una danza «mexicana» de origen prehispánico que originalmente se utilizaba para alabar a los gobernantes, así como «danzas moriscas y de los negros».⁴⁶ Su detallada descripción del baile del tocotín y del efecto psicológico de los dramas sobre la vida de los santos en su feligresía indígena confirman que Gage prestó especial atención al teatro indígena. Sin embargo, nada menciona sobre bailes de conquista, ni siquiera sobre dramas de la conquista de México.

Otra omisión importante sobre el Baile de la Conquista en el siglo XVII puede detectarse en los registros de las festividades realizadas en la ciudad de Santiago de Guatemala durante el octavario por la inauguración de la Catedral llevado a cabo en 1680.⁴⁷ Para estas fiestas se llevaron a cabo dramas que representaban a Moctezuma y Malinche,⁴⁸ aunque no está claro si se trataba de bailes de conquista. Parece que quienes participaron en estas dramatizaciones eran todos españoles, miembros de «la primera nobleza», funcionarios militares, del ayuntamiento y la audiencia, y clérigos. Sin embargo, se menciona que en la última encamisada participaron «indios vestidos como acostumbran en sus bailes», tocando instrumentos de su costumbre que incluían marimbas. No hay ninguna mención explícita sobre bailes de conquista que hubieran ensalzado la memoria de Pedro de Alvarado, fundador de la ciudad de Santiago, los cuales habrían sido apropiados en este contexto elitista español, y ni siquiera de la personificación de Cortés, aunque Moctezuma y Malinche fueron representados.⁴⁹

Más inexplicable es la omisión total de alguna referencia sobre el Baile de la Conquista de Quetzaltenango en la copiosa obra de Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Recordación Florida*, compuesta a finales del siglo XVII. Este cronista dedicó varios párrafos con descripciones más o

45 Zugasti, 2019, profundiza ampliamente sobre la importancia del tocotín en la Nueva España, de los siglos XVI al XVIII, como una manifestación estilizada de la conquista de México a través del baile.

46 Johnson, 1944, 264.

47 Juarros, 1857, II: 356-364.

48 Es importante mencionar que Hernán Cortés era llamado Malinche por los indígenas durante el siglo XVI, aunque en este caso parece que se hacía referencia a Malintzin, llamada en español doña Marina.

49 Sí se sabe que la Fiesta del Volcán, un baile de conquista, se representó en las fiestas de inauguración de la catedral de Santiago en 1680, sobre esta ver más adelante. Juarros, 1857, II: 556.

menos detalladas a la danza y el teatro indígena entre los que menciona la Danza del Volador, el Juego del Palo, representaciones de vidas y milagros de los santos, y el baile del Oxtum —un drama de origen prehispánico que dramatizaba el sacrificio humano—.⁵⁰ Nada menciona sobre algún baile de conquista que dramatizara el enfrentamiento entre Tecum y Alvarado, ni siquiera entre Moctezuma y Cortés. Esto es significativo, porque Fuentes y Guzmán fue quien reelaboró para la historiografía guatemalteca la narración de la batalla de El Pinar entre españoles y k'iche' con base en textos indígenas que él pudo consultar y que se encontraban en el área de Totonicapán y Quetzaltenango, no muy lejos de donde sucedió la batalla. Sin embargo, Fuentes y Guzmán dejó registradas noticias de un baile de conquista que se llevaba a cabo en la ciudad de Santiago de Guatemala, pero que escenificaba la caída, en 1526, del gobernante kaqchikel Kaji Imox, quien en las fuentes españolas es llamado como Sinacan.⁵¹ Este baile era conocido como la Fiesta del Volcán y no se llevaba a cabo en el contexto de las festividades religiosas en los pueblos, sino de las fiestas reales de la ciudad de Santiago.⁵² Además, la trama de esta obra fue muy diferente a los típicos bailes de conquista que culminan con el bautizo de los guerreros indígenas, ya que la Fiesta del Volcán concluía con la captura de Sinacam y su presentación al Presidente de la Real Audiencia.

Ya en el siglo XIX tenemos varios silencios notables sobre el Baile de la Conquista en contextos donde pudo haberse consignado su existencia. De acuerdo con Francis Gall, para las celebraciones de la pascua de Pentecostés de 1811 en Quetzaltenango se realizaron varias actividades públicas que incluyeron el paseo del Real Pendón⁵³ y varios bailes que quedaron registrados en las actas del cabildo.⁵⁴ Entre las danzas que se llevaron a cabo se mencionan el Baile de Mazate, el Baile del Guazteco, un baile de encamisada, así como algunos bailes de moros. No se menciona ningún baile de conquista, lo cual sin duda resulta francamente desconcertante,

50 Fuentes y Guzmán, 2012, I: 582-587, 87-89.

51 *Ibidem*, 592-595.

52 De esta festividad da ya noticia Martín Alfonso de la Tovilla quien lo pudo observar en la ciudad de Santiago en la década de 1630. Tovilla, 1960, 153-154.

53 El paseo del Real Pendón era una ceremonia conmemorativa en la América española que celebraba la derrota militar de los grupos indígenas, la conquista y la fundación de una ciudad de españoles. Véase Matthew, 2017, 205. El paseo del Real Pendón en Quetzaltenango se llevaba a cabo porque desde 1808 existía ahí un cabildo de españoles como resultado de una sostenida migración de criollos y ladinos a la región y su pretendida autonomía de la ciudad de Guatemala. Véase Taracena Arriola, 2018, 49.

54 Gall, 1963, 16-17.

particularmente porque el acta consigna que los bailes se realizaron con la asistencia de los pueblos inmediatos en el contexto del «paseo y función del cumple años [*sic*] de la conquista». Obviamente esta mención de la conquista hace referencia a la conquista y fundación misma de Quetzaltenango, la cual según la tradición tanto oral como escrita se habría consumado en la víspera de Pentecostés de 1524.⁵⁵ Si el Baile de la Conquista ya se llevaba a cabo a inicios del siglo XIX en el área de Quetzaltenango, ¿no habría sido apropiado que en el mismo pueblo de Quetzaltenango, donde tuvieron lugar los eventos narrados en el Baile, se hubiese conmemorado «el cumpleaños» de la conquista con el Baile de la Conquista mismo? Esta pregunta es aún más apremiante en cuanto varios estudiosos del Baile han enfatizado el argumento de que el Baile fue compuesto en Quetzaltenango.⁵⁶

Unas décadas más tarde, el abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, famoso americanista, en un ensayo sobre el teatro y la música indígena, menciona danzas de origen hispano que se realizaban en el altiplano guatemalteco, como el Baile de la Serpiente, la historia de la conquista de Granada y la de la conquista de México por Hernán Cortés.⁵⁷ Narrando su versión del hallazgo del Rabinal Achi, el famoso ballet-drama de origen prehispánico que ha sobrevivido hasta nuestros días, cuenta que en 1855 apeló a los miembros de una cofradía para que le pudieran presentar dicho drama ya que le «encantaría mucho más ver el Rabinal-Achi, que contenía hechos de su historia nacional, que la escena de Cortés y de Moctezuma, que solo recordaba la degradación de su raza».⁵⁸ Si para 1855 el Baile de la Conquista hubiera sido algo común en el pueblo de Rabinal, ¿no habría sido más razonable que Brasseur de Bourbourg hubiera pedido la recreación de la batalla entre Alvarado y Tecum y no el encuentro entre Cortés y Moctezuma en el lejano México? El abate francés estaba especialmente interesado en todo lo concerniente a la música y la danza indígena, por lo que nos

55 *Ibidem*, 9-13. Esta memoria de conquista persiste hasta el día de hoy en Quetzaltenango.

56 Cohodas, s. f., cap. 8, s. p., hace la importante observación de que en los registros del proceso contra Atanasio Tzul por la rebelión de Totonicapán en 1820 se indica que este había prestado un traje militar «para un baile de Conquista». Para Cohodas esta es la mención más temprana del Baile de la Conquista. Véase «Totonicapam Sobre comocin...», Archivo General de Centro América, Ciudad de Guatemala (AGCA), A1, leg. 5480, exp. 47155, f. 65, cuya transcripción puede consultarse aquí: http://www.famsi.org/research/bricker/Totonicapam/Totonicapam1820_Legajo5480.pdf [Consultado: 1/6/2022]. Sin embargo, durante la época colonial existieron varios bailes de conquista, por lo que no hay certeza que este se haya tratado del baile de la conquista que escenifica la batalla entre Tecum y Alvarado.

57 Brasseur de Bourbourg, 1862, 15.

58 *Ibidem*, 17.

resulta altamente improbable que, si el Baile de la Conquista se llevaba a cabo en las tierras altas mayas a mediados del siglo XIX, el diligente abate no hubiera sabido de su existencia.

Una última omisión respecto al Baile de la Conquista, ya bien entrado el siglo XIX, proviene nada menos que de los escritos de José Martí. El escritor cubano vivió en Guatemala entre 1877 y 1878, donde tuvo la oportunidad de viajar y escribir sobre diferentes tópicos del paisaje y la vida de los guatemaltecos. El 19 de febrero de 1878 Martí publicó un escrito en la revista guatemalteca *El Porvenir* titulado «Poesía Dramática Americana».⁵⁹ En él, Martí hacía un apasionado llamado a la creación de un «teatro nuevo» americano, un «imponente teatro nacional» que exaltara a los héroes indígenas, sobre todo en el contexto de la conquista española. Refiriéndose específicamente a Guatemala, Martí llega a preguntarse por qué los numerosos líderes indígenas de los tiempos pasados no poseían dramas dignos de su estatura patriótica.⁶⁰ Martí se interroga: «¿dónde son idas la voz de los *Ajaos*,⁶¹ la respetada voz de los *Calpules*,⁶² aquellos cánticos de Xelajub,⁶³ aquellas arengas de Tecun-Umán?».⁶⁴ De esta aseveración se infiere que Martí no tuvo noticia de que se llevara a cabo el Baile de Conquista de Quetzaltenango, el cual en efecto reúne los cánticos de Xelajú y las «arengas» de Tecum. Más adelante, Martí impetra apasionadamente «¡Surjan y revivan en la América entera, en esta misma hermosa Guatemala, teatro en otro tiempo de tan hidalga rebeldía y dura conquista [...]!»⁶⁵. Si el Baile de la Conquista ya se representaba en Guatemala para 1878, Martí al menos pudo haber hecho comentarios derogatorios sobre este tipo de teatro y particularmente sobre la temática religiosa del Baile que culmina con el triunfo de la religión católica, la que para Martí era un obstáculo para el progreso. Es curioso, por

59 Martí, 1878. Este mismo texto fue reportado por Bode, 1961, 226 en su discusión sobre el fechamiento del Baile de la Conquista.

60 Es obvio que Martí se familiarizó con la historia indígena prehispánica de Guatemala, seguramente a través de la obra de Domingo Juarros, ya que menciona los nombres de Acxopil, Juitemal y Axicut, salidos de la pluma de Fuentes y Guzmán, así como las campañas de conquista de Uspantán, Zaculeu y Utatlán, originalmente escritas por Fuentes y Guzmán y copiadas por Juarros.

61 De *ajaw*, palabra k'iche' que significa señor o gobernante.

62 *Calpul*, palabra de origen nahua usada en los idiomas mayas para hacer referencia a una unidad de parentesco y territorio.

63 Xelajú, castellanización del topónimo Xelajuj Kej, nombre k'iche' de Quetzaltenango.

64 Martí, 1878, 291.

65 *Idem*. La exclamación imperiosa sobre revivir el teatro de héroes indígenas se da porque en un párrafo anterior Martí daba cuenta de los lugares de América donde ya se habían compuesto obras de este tipo.

decir lo menos, que justo luego de esta llamada a la creación de un teatro de héroes nacionales surge en Guatemala todo un género teatral sobre la conquista española, aspecto que se discutirá con mayor profundidad en el siguiente apartado.⁶⁶

Indisputablemente, durante los siglos XVII y XVIII existieron bailes de conquista que dramatizaban el encuentro entre españoles e indígenas en Guatemala, aunque parece que ninguno escenificaba la batalla entre Tecum y Alvarado. Aparte de la mencionada Fiesta del Volcán, existió una dramatización por lo menos desde la primera mitad del siglo XVIII, en donde los papeles protagónicos correspondían a Cortés y a Moctezuma.⁶⁷ Estos bailes «de Cortés», que Munro Edmonson unifica con el nombre de *Zaqi Q'oxol* y *Cortés* se encuentran escritos con partes en k'iche' y castellano.⁶⁸ Edmonson reconoce que, aunque estos bailes nominalmente hacen referencia a la conquista de México, el trasfondo es puramente guatemalteco con la inclusión del Rey Quiché y la representación de escenas que suceden en territorio k'iche'. El autor o los autores de estos bailes era indudablemente de origen indígena, de acuerdo con Edmonson. En la trama destaca el papel de Zaqi Q'oxol, quien en la obra tiene el rol de guerrero intrépido que al final rechaza el bautismo. Zaqi Q'oxol es una importante deidad en la cosmovisión de los pueblos mayas del altiplano guatemalteco asociado a las montañas, los volcanes, el rayo, la adivinación y los animales silvestres.⁶⁹ La preeminencia de esta deidad indígena y la presencia de las formas retóricas típicamente mayas en el Baile de Cortés sugiere que autores indígenas también trabajaron en creaciones dramáticas sobre la conquista y que estas no solamente fueron imposiciones de las órdenes mendicantes. Se ha sugerido que asesores indígenas *contribuyeron* a la elaboración del texto del Baile de la Conquista de Quetzaltenango, pero no hay razón alguna para negarles la autoría de los libretos de algunos bailes de conquista a indígenas letrados, particularmente cuando estos libretos demuestran un profundo conocimiento

66 Bode, 1961, 226, acuciosamente nota esta llamada de Martí para la creación de un teatro nacional de conquista.

67 El Baile de Cortés todavía se lleva a cabo en algunos pueblos guatemaltecos, como Jacaltenango, un importante centro danzario en el noroccidente de Guatemala.

68 Edmonson, 1997. Según este autor, el manuscrito más antiguo de este drama tiene la fecha 1726.

69 Tedlock, 1992, 147-150. Q'oxol es una compleja deidad que tiene dos avatares, el Q'oxol Blanco (Zaqi Q'oxol) y el Q'oxol Rojo (K'ak' Q'oxol). De acuerdo con Cohodas este último es el que está asociado con el personaje Ajitz del Baile de la Conquista. Cohodas, s. f., cap. 16, 27.

de temas de la religión maya que son explícitamente consignados en el texto,⁷⁰ algo que hace dudosa la autoría de un misionero español.

Cohodas argumenta que la falta de referencias al Baile de la Conquista en las crónicas y los fondos documentales se debe a que los bailes y danzas practicados por los pueblos indígenas eran mencionadas en la documentación española solo cuando representaban algún problema para el orden colonial,⁷¹ pero la evidencia claramente indica que los cronistas como Fuentes y Guzmán y Gage hablaron de los bailes indígenas en contextos descriptivos e incluso laudatorios, sin presentarlos como amenazas a la religión o el orden social, a no ser por el baile del Oxtum que menciona Fuentes y Guzmán y otros documentos del siglo XVII.⁷² La explicación más clara y sencilla respecto al gran silencio sobre el Baile de la Conquista en documentos de la época colonial que se explayan sobre la danza y el teatro indígena con cierto detalle es que simplemente este drama no se representaba durante ese tiempo.

¿Teatro folk del siglo XIX?

El trabajo fundacional de Bárbara Bode fue el primero en proponer que el Baile de la Conquista de Quetzaltenango tuvo su origen en el siglo XIX. Bode concluyó que el Baile de la Conquista era una obra producto del teatro folclórico del siglo XIX que se había popularizado rápidamente entre el folk de los pueblos del altiplano guatemalteco, lo que habría dado paso a las variantes que ella pudo reconocer en sus estudios. El manuscrito más antiguo del texto que fue localizado por Bode proviene de Cobán, un pueblo de habla q'eqchi' y está fechado para 1872. El texto de esta copia se encuentra bajo el epígrafe «Historia de la Conquista de Quesaltenango copiada en el año de 1872. Historia de la Conquista de Quesaltenango que se versó para representarlo en la festividad de Nuestra Señora».⁷³ Este ma-

70 Véase por ejemplo la explícita asociación en el Baile de la Conquista de Ajitz con los volcanes, Bode, 1961, 253-254, 258, así como el obscuro parlamento del mismo Ajitz donde parece mofarse del misterio de la crucifixión y resurrección de Cristo, Bode, 1961, 257. Véase también Carmack, 1973, 169.

71 Cohodas, s. f., cap. 8, s. p.

72 Chinchilla Aguilar, 1963. Los llamados Bailes del Tun (de los cuales el Oxtum formaba parte) fueron siempre considerados tanto por las autoridades civiles como por las eclesíásticas como dramatizaciones que abiertamente recreaban elementos de la antigua religión precolonial.

73 Bode 1961, 151.

nuscrito había sido colectado o pasado en limpio por Rafael Villacorta, un escribano de la iglesia con intereses anticuarios. La copia parece que fue hecha exclusivamente para la colección de Villacorta y no para usarse como libreto para una puesta en escena del baile. Bode sugiere que el manuscrito de Cobán no se trata del *original* del Baile, sino que es una copia de un texto más antiguo compuesto probablemente en el área de Quetzaltenango que sin embargo no podía tener más de un siglo de antigüedad en 1957, año en que ella realizó su trabajo de campo en Guatemala. Aparte del manuscrito de Cobán, las copias más antiguas de los sesenta y cuatro manuscritos consultados por Bode tienen las fechas 1886 (San Juan Ostuncalco), 1895 (Sacapulas), 1897 (San Pedro Carchá) y 1898 (Quetzaltenango). El resto de los textos estudiados por Bode procede del siglo XX.

Bode reconoce que el Baile de la Conquista posee muchos paralelos con el teatro del Siglo de Oro español, pero interpreta estos paralelismos como esfuerzos intencionales del movimiento literario romántico del siglo XIX para revivir el teatro popular. En la reconstrucción del origen del Baile, Bode asume que fue compuesto a mediados del siglo XIX por un escritor popular que trató de imitar formas cultas del teatro del Siglo de Oro, pero que no pudo escapar a su contexto folk.⁷⁴ Para dar soporte a sus argumentos, Bode saca a luz el llamado de José Martí de 1878 para la creación de un teatro nacional en Guatemala, así como los esfuerzos literarios de Felipe Silva Leal, un influyente dramaturgo de la ciudad de Guatemala que estuvo activo en la segunda mitad del siglo XIX, quien compuso varias obras teatrales con la temática de la conquista española.⁷⁵ Cohodas critica el modelo folk utilizado por Bode, pues este asume la existencia de un teatro «auténtico» mientras que relaciona las manifestaciones folk con un teatro degenerado o carente de educación.⁷⁶ Para Bode, las obras teatrales de Silva Leal, por ejemplo, consistirían en un legítimo teatro nacional de conquista mientras que el Baile de la Conquista supondría una manifestación folclórica popular provinciana. Una de las razones por las que Bode utilizó la categoría analítica de folk es porque ella no deseaba hacer una caracterización étnica del baile, es decir no quería identificar la obra como un drama indígena o ladino ya que el baile es practicado por ambos grupos étnicos en Guatemala.⁷⁷

⁷⁴ *Ibidem*, 225-226.

⁷⁵ *Ibidem*, 226.

⁷⁶ Cohodas, s. f., cap. 8, s. p.

⁷⁷ Bode, 1961, 226.

Aunque el modelo folk empleado por Bode puede ser cuestionable e incluso problemático desde el punto de vista teórico, esto no demerita los datos duros que la autora recolectó durante su trabajo de campo y que sugieren una puesta en escena muy tardía del Baile de la Conquista en el contexto nacional guatemalteco. En el apéndice sobre los manuscritos y copias encontrados por Bode, la investigadora consigna datos importantes que indican que el Baile no llevaba más de dos o tres generaciones de practicarse. Por ejemplo, refiriéndose al manuscrito del pueblo de Chichicastenango, Bode afirma que este había sido obtenido en 1920 por Miguel Ignacio, el fundador de una importante morería⁷⁸ en dicho pueblo. El nieto de Ignacio afirmó que su abuelo había sido el primer maestro del Baile de la Conquista en Chichicastenango y que la primera representación del drama se llevó en la casa de sus padres en 1921.⁷⁹ De manera similar, mientras describe la historia del manuscrito de san Pedro Carchá en posesión de Domingo Caal, Bode registra que la primera puesta en escena del Baile de la Conquista en Cobán había sido llevada por Tiburcio Caal, padre de Domingo, «ilustre cacique indígena», en 1904 o 1908, seguido de una nueva puesta en escena en 1909 «la cual todavía permanece vívida en la memoria de los cobaneros».⁸⁰ Tiburcio Caal no solo había dirigido el baile, sino que él mismo había confeccionado los trajes y las máscaras e incluso había compuesto la música para el evento. De acuerdo con Domingo Caal, el manuscrito fue adquirido ya sea en Quetzaltenango en 1900 o en la ciudad de Guatemala en 1897 junto con una copia del baile de Zaqi Q'oxol. Tiburcio Caal aún compuso un nuevo libreto con numerosas innovaciones al texto original y notación para la música, fechado en 1897, aunque las partituras están fechadas para 1909.⁸¹ El apéndice sobre los manuscritos recolectados por Bode continúa con información precisa sobre la historia de los libretos que por cuestiones de espacio no podemos incluir aquí,⁸² pero la profusión de nombres, fechas y lugares nos da la impresión de que en 1957 aún existían recuerdos entre los directores de baile sobre la adquisición de libretos y puestas en escena que podían remitirse a un pasado más o menos inmediato y no a un lejano tiempo inmemorial. Esto por supuesto no fecha la creación del libreto

78 Morería es el término que se utiliza en Guatemala para referirse a una casa de confección y alquiler de trajes y máscaras para bailes tradicionales. Chichicastenango es un importante centro de morería, así como de representación de danzas. Al respecto véanse los comentarios de Nathan Watchel sobre las morerías guatemaltecas y su aparente aparición tardía, Watchel, 1976, 74.

79 Bode, 1961, 240.

80 *Ibidem*, 243-244; traducción de los autores.

81 *Ibidem*, 244.

82 *Ibidem*, 239-250.

original, pero permite establecer *cuándo* el baile de la conquista se convirtió en un drama importante para los pueblos guatemaltecos y ofrece luces sobre su probable contexto de composición.

El surgimiento de un proto-nacionalismo regional a través del teatro

No hay duda alguna que el llamamiento de José Martí en 1878 para la creación de un teatro nacional guatemalteco de héroes indígenas surtió efecto. En 1883 el dramaturgo Felipe Silva Leal compuso y publicó bajo sus propios auspicios un «romance histórico» sobre Tecum.⁸³ En 1887 un nuevo libreto sobre Tecum escrito por Silva Leal salió a luz con la temática de los hechos previos a la conquista española.⁸⁴ A esta publicación siguió una obra publicada en 1888 por el mismo autor sobre la separación de los reinos indígenas de Guatemala, además de una obra sin fecha sobre la conquista de Uatatlán, capital de los k'iche'.⁸⁵ Silva Leal fue un influyente dramaturgo de finales del siglo XIX. Nacido en 1841, Felipe Silva Leal estuvo casado con la poetisa Carmen P. de Silva y juntos iniciaron aventuras literarias que los llevaron a fundar una imprenta y editar publicaciones de circulación local.⁸⁶ Silva Leal dominaba varias lenguas indígenas, incluyendo el k'iche', kaqchikel, y tz'utujil, ya que había vivido en la bocacosta guatemalteca y alrededor del lago de Atitlán. Aunque hoy Silva Leal es un autor prácticamente desconocido, le valieron apelativos como «fundador del teatro nacional guatemalteco»⁸⁷ por su interés en recrear temas de inspiración indígena en las tablas. Además de ser un reconocido literato, Silva Leal era un ávido coleccionista de vocabularios de lenguas mayas y papeles antiguos.⁸⁸

83 Bode, 1961, 226. Hemos tratado de localizar esta obra en diferentes bibliotecas especializadas de Guatemala y Estados Unidos sin éxito alguno.

84 Silva Leal, 1887.

85 Silva Leal, 1888, s. f. Carmack, 1973, 169, considera a esta obra de Silva, s. f., como un libreto en sí mismo escrito en Santa Cruz del Quiché y no como una obra del dramaturgo. La portada en efecto arguye que la obra se compuso «bajo el plan de un antiguo manuscrito de cuyo original se conservan los nombres y locuciones indígenas».

86 Silva Escobedo, 1909.

87 Cerutti, 1978.

88 De acuerdo con Dürr y Sachse, 2017, 14-16, existen en el Instituto Iberoamericano de Berlín, un diccionario k'iche' del siglo XVIII en cuyo lomo se encuentra con letras doradas el nombre «Felipe Silva Leal». Silva Leal fue compilador de otro diccionario ubicado hoy en el mismo Instituto, fechado para el año 1875 y hay noticia de que tenía otros vocabularios antiguos. Silva Leal falleció en 1908 y parece que su colección fue desmembrada en 1909.

Traemos a colación la obra de Silva Leal porque consideramos que él pudo ser uno de los descubridores o redescubridores del libreto original del Baile de la Conquista, o por lo menos uno de los difusores del texto de Cobán de 1872, algo que pudo suceder a partir de la década de 1880. No hay duda que de Silva Leal conoció el texto del Baile de la Conquista de Cobán, ya que copió los primeros versos y siguió muy de cerca las formas y el fondo del parlamento del Rey Quiché con que abre el texto de Cobán de 1872 para el parlamento del Rey Quiché en la escena segunda del primer acto de su obra sin fecha *La Conquista de Utatlán*.⁸⁹ En esta obra, Silva Leal incluyó a varios personajes del libreto de Cobán y recreó la escena del vendado de los ojos de los embajadores españoles en su visita a Tecum que aparece en dicho manuscrito.⁹⁰ Es probable que en sus actividades de coleccionismo documental y de escritura de obras teatrales inspiradas en temas indígenas Silva Leal haya encontrado ya sea una copia del libreto de Cobán de 1872 o uno anterior y lo haya divulgado y puesto en valor en el contexto del teatro de conquista que él mismo inauguró en Guatemala. Debe recordarse además que en Guatemala las décadas de 1870 y 1880 fueron un tiempo de redescubrimiento de antiguos manuscritos, algo sin duda impulsado por las actividades coleccionistas del abate Brasseur de Bourbourg y su publicación sobre el Rabinal Achi de 1862. Por ejemplo, las actividades de coleccionismo de documentos de Hermann B. Berendt en Cobán en 1875 le permitieron recuperar o copiar un baile de Zaqui Q'oxol con un texto en k'iche' y español.⁹¹ Una versión en español del Título Ni-jaib' I, el cual narra el enfrentamiento entre Tecum y Alvarado, salió a la luz en el periódico *La Sociedad Económica* de Guatemala en 1876.⁹² En la década 1880 también estuvo muy activo Manuel García Elgueta, un militar radicado en Totonicapán que no solo coleccionaba documentos antiguos y artefactos arqueológicos sino que él mismo editaba un «periódico de antigüedades» llamado *El Federal Indiano*.⁹³ Esto nos ilustra que el tiempo en que Martí hizo su llamado a un teatro nacional guatemalteco y en el que

89 Compárese Bode, 1961, 252 con Silva Leal, s. f., 11.

90 Compárese Bode, 1961, 256, con Silva Leal, s. f., 37. Véase también Cohodas, s. f., cap. 7, 14. Agradecemos a Cohodas por compartir una copia de *La Conquista de Utatlan*.

91 Este texto puede consultarse en Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. The Foundation Research Department, Mesoamerican Language Texts Digitization Project, Zaccicoxol, ó Baile de Cortés en Kiché y Castellano, en la siguiente liga: <http://www.famsi.org/research/mltdp/item56/> [Consultado: 1/6/2022].

92 Recinos, 2001, 13.

93 Carranza, 1897, 205-206.

se copió el texto más antiguo conocido del Baile de la Conquista sucedió en un contexto de intensa actividad de coleccionismo de textos antiguos e intereses anticuarios que proveyeron una veta de información para las reconstrucciones de los dramas decimonónicos que tenían como tema la conquista española.

No hay duda de que la difusión del Baile de la Conquista sucede en el contexto de una efusión romántica sobre los hechos del pasado. Sin embargo, este contexto se enmarca en coyunturas políticas más complejas relacionadas con el surgimiento de nacionalismos regionales en Guatemala. Beatriz Aracil Varón ha argumentado que los bailes de la conquista de México fueron conformados como producto de procesos populares de la recuperación y reconstrucción de la memoria histórica imbuida en el contexto político, social y cultural del México del siglo XIX.⁹⁴ En particular, las respuestas de la Iglesia a las medidas anticlericales de los gobiernos liberales pudieron haber influido en el florecimiento de un teatro popular de la conquista en donde los pueblos indígenas dramatizaban en las obras de boato militar «un pasado que marcaba su ingreso en la cultura cristiana».⁹⁵ Estas observaciones nos parecen apropiadas para el contexto del surgimiento del Baile de la Conquista en Guatemala en el siglo XIX, con la salvedad que en el caso de Guatemala este teatro popular parece haber surgido entre la población y no desde la estructura eclesiástica.

Aunque Cohodas ha propuesto que la difusión y los «cambios» del Baile de la Conquista a partir de 1870 van de la mano con una ideología liberal de transculturización,⁹⁶ el profundo contenido religioso del Baile (tanto católico como de la tradición religiosa mesoamericana), especialmente de la escena epílogo del manuscrito de Cobán,⁹⁷ contradice las tesis del liberalismo que veían a la religión y particularmente al catolicismo como un obstáculo para el desarrollo nacional. Nos parecen correctos, sin embargo, los argumentos de Cohodas respecto a un nacionalismo regional quetzalteco en el que las figuras de Tecum y el quetzal jugaron un papel articulador.⁹⁸ Desde finales del siglo XVIII, el área de Quetzaltenango buscó su independencia política de Guatemala a través de un movimiento dirigido principalmente por criollos. Con la conformación de la República Federal de Centro América, luego de la

94 Aracil Varón, 1999a, 79-80.

95 *Ibidem*, 80.

96 Cohodas, s. f., cap. 7, 6.

97 Montoya, 1970, 186, dice de esta escena final que «podría calificarse más como oración católica que como escena teatral». Véase Bode, 1961, 262-263.

98 Cohodas, s. f. cap. 7, 7.

independencia de España, esta región logró su independencia de Guatemala con la creación de un Estado federal que pasó a llamarse el Estado de Los Altos⁹⁹. Este efímero Estado tuvo su capital en la ciudad de Quetzaltenango y existió entre 1838 y 1840, año en que fue reincorporada a Guatemala luego de la disolución de la federación centroamericana. Aún hoy, la nostalgia del «Sexto Estado» forma parte importante de la memoria social quetzalteca y es un punto referencial importante de un patriotismo local.

En este contexto político regional, el Baile de la Conquista de Quetzaltenango surgió o resurgió enmarcado como una acción de recentrar la conquista en el paisaje quetzalteco en las figuras heroicas de Tecum y de Pedro de Alvarado. La mención de que en 1811 existía ya una ceremonia del paseo del Real Pendón indica que los criollos que entonces vivían en Quetzaltenango estaban activamente construyendo una compleja ideología nacionalista de connotaciones históricas con respecto a la conquista de Quetzaltenango. Esto incluía trasplantar el ceremonial de la conmemoración de la conquista de la ciudad de Guatemala —el paseo del Pendón— al pueblo de Quetzaltenango, para el que la memoria social asignaba el día de Pentecostés como el día en que fue ganado el antiguo asentamiento k'iche' de Quetzaltenango por Pedro de Alvarado. En la región núcleo de Los Altos existían las condiciones narrativas e ideológicas para recentrar la conquista de Guatemala en el paisaje local de Los Altos ya que en la región de Quetzaltenango y Totonicapán había una larga tradición narrativa, escrita y oral, sobre el encuentro de Tecum y Alvarado. El creador o creadores del texto del Baile de la Conquista conocían estas tradiciones regionales y las plasmaron en el libreto. En particular, son innegables las múltiples similitudes entre el *Título del Ajpop Huitzitzil Tzunun* de 1567 y el argumento del Baile de la Conquista.¹⁰⁰ Sin duda, el creador o creadores de la trama del Baile tuvieron acceso a este documento y se inspiraron en él para la creación de los personajes y la historia del drama, en particular el rol de liderazgo de Huitzitzil Tzunun luego de la derrota del ejército k'iche' y su voluntad de convertirse al cristianismo. Sin embargo, los creadores del Baile realizaron una alteración profunda e importante al argumento. Mientras que los documentos indígenas del siglo XVI claramente reconocen a Tecum como un guerrero que vivía ya sea en el antiguo asentamiento k'iche' de Totonicapán o en Q'umarkaaj, capital de los k'iche',¹⁰¹ en el Baile de la Conquista

99 Taracena Arriola, 1999.

100 Gall, 1963, 17.

101 *Ibidem*, 26. Carmack y Mondloch, 2009, 53. Wachtel, 1976, 72, 77-78.

Tecum se convierte en el rey de Quetzaltenango.¹⁰² Además en el Baile, luego de la muerte de Tecum, los españoles reconocen al Rey Quiché como «Señor de todos los Altos».¹⁰³

Proponemos que el Baile de la Conquista de Quetzaltenango fue compuesto en este contexto local de recentrar la conquista de Guatemala en el marco del surgimiento de un nacionalismo quetzalteco en el siglo XIX, ya sea *ex nihilo* o reutilizando libretos de antiguos bailes de conquista. Esto pudo suceder entre 1811 —la fecha en que las actas del cabildo de Quetzaltenango listan todos los bailes que se realizaban para celebrar «el cumpleaños de la conquista» y en la que el Baile de la Conquista de Quetzaltenango *no* es mencionado (lo que nos sugiere que no existía todavía)— y 1872, la fecha del manuscrito más antiguo del Baile que se conoce hasta la fecha. Ciertamente, antes del surgimiento del Baile de la Conquista de Quetzaltenango, el baile de la conquista de Guatemala por antonomasia era la Fiesta del Volcán que se celebraba en la ciudad de Santiago, cuya representación fue abandonada a finales del siglo XVIII o inicios del XIX por lo costoso del montaje.¹⁰⁴ Esta fiesta eminentemente metropolitana estaba profundamente relacionada con el territorio kaqchikel, con la ciudad de Guatemala y con los descendientes de los conquistadores que en ella vivían.¹⁰⁵ Al ser una fiesta real, estaba asociada al distante monarca español y a las autoridades de la Real Audiencia y por lo tanto al orden colonial. En contraste, el Baile de la Conquista de Quetzaltenango ofrecía un nuevo centro de gravedad para la representación de la conquista de Guatemala en el marco de una añoranza regional histórica de Los Altos primero, y de la nación guatemalteca después, luego de la independencia política de España en 1821. Este nuevo baile de conquista centrado en el Quetzaltenango k'iche' reconfiguraba las memorias de conquista, tanto indígenas como españolas, en el contexto popular de las fiestas patronales de los pueblos y por lo tanto en un contexto más familiar y cercano para las poblaciones fuera de la capital guatemalteca.¹⁰⁶

102 Nótese lo que dice Tecum a los embajadores españoles en el manuscrito de Cobán: «No sabes que soy el Rey / de todo Quetzaltenango», Bode, 1961, 256. Véase también Montoya, 1970, 87.

103 Bode, 1961, 262. Los versos completos dicen «Generoso rey Quiché / Señor de todos los Altos / A tus órdenes tenéis / Al General Alvarado / Y todos sus capitanes / Que os rinden el besa manos».

104 Juarros, 1857, II: 291.

105 Véase Contreras, 2004.

106 Nos parecen pertinentes las observaciones de Hutcherson, 2003, 131, respecto al teatro popular guatemalteco del siglo XIX, que incluía además del Baile de la Conquista al Baile de Toritos y la Danza de Venados, como «esfuerzos nacionalistas para revisar y reconstruir las artes dramáticas y literarias para una ciudadanía guatemalteca autodeterminada, más que principalmente obras de misionización o, estrictamente hablando, expresión doctrinal religiosa» (nuestra traducción).

A partir de la década de 1870 el Baile de la Conquista se difundió por el altiplano guatemalteco y adquirió tremenda popularidad como pieza teatral popular. Su aceptación fue tal que en 1889 en la misma ciudad de Guatemala existía ya un grupo de teatro que deseaba representar este drama nada menos que en el patio y corredores del ayuntamiento de la ciudad, un espacio tradicionalmente reservado a la élite de ascendencia criolla. En ese año, Brígido Rodríguez solicitó a la municipalidad de la ciudad de Guatemala permiso para «la representación de la pieza nacional titulada “La conquista”», advirtiendo que ya una vez la puesta en escena había fracasado «por no representarse tal como es».¹⁰⁷ La municipalidad denegó la solicitud de Rodríguez. Sin embargo, en 1892 el mismo Rodríguez junto a un tal A. Ybarra solicitan de nuevo a la corporación municipal ayuda económica para «sacar públicamente el baile de la “Conquista” compuesto de 19 personas, 7 españoles y 12 indios capitaneados respectivamente por D. Pedro de Albarado [*sic*] y el rey Quiché».¹⁰⁸ El objetivo de esta puesta en escena era la conmemoración del cuarto centenario del «descubrimiento» de América por Cristóbal Colón. Afirmaban Ybarra y Rodríguez que uno de ellos contribuiría con los trajes y el original del baile. Se planeaba una representación fastuosa, con un desfile que recorrería la ciudad con caballos para los españoles y una carroza para los «indios». La «primera bailada» sería representada en la alameda del teatro frente a la casa del Presidente de la República y las demás en lugares que la municipalidad designaría. Desafortunadamente desconocemos si esta puesta en escena se llevó a cabo, pero es posible que el marco de las conmemoraciones del cuarto centenario de la llegada de Colón haya contribuido a la difusión del Baile de la Conquista.

La primera mención indiscutible de que el Baile de la Conquista de Quetzaltenango se llevaba a cabo en un pueblo del interior de Guatemala en el marco de las fiestas patronales viene de una monografía sobre Tonicapán de 1897.¹⁰⁹ Su autor, Jesús E. Carranza, no duda en expeler comentarios negativos sobre la obra al afirmar que la trama no corresponde a la verdad histórica e incluso llega a afirmar que su autor fue «algún gañán

107 «Don Brígido Rodríguez solicita se le conceda permiso para representar unas funciones en el patio de este edificio», Guatemala, 23 de julio de 1889, AGCA, B, leg. 861, exp. 21008.

108 «Don A. Ybarra y don. Regino Rodríguez proponen celebrar el 4.º Centenario del descubrimiento de América, representando el baile de la Conquista». Guatemala, agosto de 1892, AGCA B, leg. 699, exp. 15237. En el libreto de Cobán son 7 españoles y 12 k'iche', no hay duda de que se trata del mismo Baile de la Conquista. Esta es la primera mención incontrovertible sobre la existencia del Baile de la Conquista en un contexto de puesta en escena.

109 Carranza, 1897, 38-39.

chocarrero, descendiente de los conquistadores». ¹¹⁰ Sin embargo, Carranza enarbola la figura de Tecum en el Baile como «príncipe gallardo, apóstol de la autonomía». ¹¹¹ En cualquier caso, lo que deseamos resaltar con estos datos es que las menciones de intentos de puestas en escenas en las fuentes de archivo y en la historiografía del Baile coinciden con las fechas de los libretos más antiguos recolectados por Bode.

Consideraciones finales

Una revisión a la historiografía del Baile de la Conquista nos permite concluir que no hay evidencia de que este drama se llevara a cabo en la época colonial, ya que los autores y fuentes que describen la danza y el teatro indígena durante este periodo guardan silencio al respecto. Como hemos advertido, la explicación más convincente sobre ese silencio es que el Baile no se llevaba a cabo. Concordamos con Bode que el Baile de la Conquista surgió en el siglo XIX como una muestra de teatro popular, pero enfatizamos que no emergió en el contexto de un nacionalismo pan-guatemalteco, sino en el del patriotismo quetzalteco que deseaba reconfigurar la conquista de Guatemala en el paisaje y la historia de Los Altos. De esta cuenta, el Baile de la Conquista no pudo haber sido compuesto por un fraile misionero español en el marco del teatro de conversión religiosa. Los estudios del Baile de la Conquista —y de los bailes de conquista en general— deben de salir ya de los paradigmas del teatro de evangelización y explorar la versatilidad de la obra desde la agencia y la acción creadora indígena, ladina y popular, no solo de la puesta en escena del Baile sino de la composición misma de los libretos. ¹¹²

Dejamos abierta la posibilidad de que el texto del Baile se haya formado o recompuesto en el siglo XIX con base en libretos de antiguos bailes de conquista. Mientras no aparezca un manuscrito de los siglos XVI, XVII o XVIII con un texto relativamente similar al libreto de Cobán de 1872, esto debe mantenerse como una hipótesis en espera de comprobación. Desde finales del siglo XIX el Baile de la Conquista se ha extendido

¹¹⁰ *Ibidem*, 39. Véase Cohodas, s. f., cap. 7, 17, para una breve discusión sobre la obra de Carranza en el contexto del liberalismo de fines del siglo XIX.

¹¹¹ *Ibidem*, 231.

¹¹² Al respecto nótese también las actividades literarias de Tiburcio Caal, uno de los recreadores de El Baile de la Conquista a finales del siglo XIX, en Denien, 2013, 80-83.

por todo el altiplano guatemalteco y se ha representado tanto en comunidades mayas como ladinas. La versatilidad de los personajes y de la trama del Baile sin duda contribuyeron al éxito de su difusión. Observaciones etnográficas han demostrado que la trama del baile y en particular la figura de Tecum han sido adaptadas a visiones cosmogónicas complejas que no pueden reducirse a narrativas absolutas sobre el triunfo español y la derrota indígena ni a la imposición del catolicismo y el rechazo de la religión maya.¹¹³

Para concluir, deseamos resaltar la ironía de la creación y permanencia de un teatro de conquista perdurable en Guatemala no en los cultos ambientes literarios, ni en la dramaturgia religiosa doctrinal, sino en el teatro popular de los pueblos mayas y ladinos. Así ha venido a cumplirse el deseo de Martí —aunque en un contexto cultural que quizás él no pudo imaginar—, quien en su llamada a la creación del teatro nacional guatemalteco concluía diciendo:

¡[...] surjan y revivan los olvidados elementos de que por la riqueza y nuevo color de los lugares, por los inagotables asuntos históricos, por la frescura y originalidad de las pasiones, por la épica sencillez de caracteres, por el continentalismo inevitable de que todo esto ha de revestir a nuestros dramas, está llamado a ser, en rítmica poesía o cadencioso verso, un imponente teatro nacional!¹¹⁴

Referencias bibliográficas

- Aracil Varón, Beatriz, «La “danza de la conquista” en México: ¿Recreación o reelaboración de la Historia», en Meyran, Daniel (ed.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999a, 73-101.
- Aracil Varón, Beatriz, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma, Bulzoni Editore, 1999b.
- Aracil Varón, Beatriz, «Teatro evangelizador y poder colonial en México», *Des-tiempos.com*, 3:14, México, 2008, 220-234.
- Barrientos Castillo, José, *Tecum Umam: el baile de la conquista como elemento de investigación histórica*, Guatemala, Sánchez y de Guise, 1941.

113 Brisset, 1995. Otzoy, 2011. Cook, 2000, 86, 118-141. Tedlock 1992, 148-150. Chinchilla Mazariegos, 2013. Wachtel, 1976, 79.

114 Martí, 1878, 291.

- Bode, Barbara, «The Dance of the Conquest of Guatemala», en *The native theatre in Middle America*, Nueva Orleans, Middle American Research Institute, Publication 27, 1961, 205-296.
- Brasseur de Bourbourg, Charles Étienne, *Rabinal-Achi ou le drame-ballet du tun. Pièce scénique de la ville de Rabinal*, Paris, Arthus Bertrand, 1862.
- Brisset, Demetrio E., «Supervivencias actuales del Baile de la Conquista en Guatemala», *Revista de Indias*, 55:203, Madrid, 1995, 203-221. <https://doi.org/10.3989/revindias.1995.i203.1124>
- Burkhart, Louise M., *The slippery earth: Nahuatl-Christian moral dialogue in sixteenth-century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989.
- Carmack, Robert M., *Quichean civilization. The ethnohistoric, ethnographic, and archaeological sources*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Carmack, Robert M., «Título Nijaib' I», en Cabezas Carache, Horacio (ed.), *Crónicas Mesoamericanas Tomo II*, Guatemala, Universidad Mesoamericana, 2009, 97-67, 2 vols.
- Carmack, Robert M. y Mondloch, James L., «El Título K'oyoi», en Cabezas Carache, Horacio (ed.), *Crónicas Mesoamericanas Tomo II*, Guatemala, Universidad Mesoamericana, 2009, 15-67, 2 vols.
- Carranza, Jesús E., *Un pueblo de Los Altos. Apuntamientos para su historia. Totonicapán*. Quetzaltenango, Tipografía Popular, 1897.
- Cerutti, Franco, «Orígenes del teatro guatemalteco», *Cruz Ansata*, 1, Bayamón, 1978, 71-87.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto, *La danza del sacrificio y otros estudios*. Guatemala, Centro Editorial José de Pineda Ibarra, 1963.
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, «Tecum, the fallen sun: Mesoamerican cosmogony and the Spanish conquest of Guatemala», *Ethnohistory*, 60:4, Durham, 2013, 693-719. <https://doi.org/10.1215/00141801-2313876>
- Chinchilla Mazariegos, Oswaldo, «Pedro de Alvarado, Tonatiuh: Reconsidering apotheosis in Nahuatl and highland Maya narratives of the Spanish invasion», *Ethnohistory*, 69:1, Durham, 2022. 53-78. <https://doi.org/10.1215/00141801-9404155>
- Cohodas, Marvin, *The Dance of the Conquest of Guatemala in four K'iche' communities*, manuscrito inédito disponible en <https://baile-conquista.sites.olt.ubc.ca/english/>, s. f. [Consultado: 1/6/2022].
- Contreras R., J. Daniel, Dos guerreros indígenas, en Contreras R. J. Daniel y Luján Muñoz, Jorge (eds.), *El Memorial de Sololá y los inicios de la colonización española en Guatemala*, 2004, 65-76.
- Cook, Garret, *Renewing the Maya world: expressive culture in a highland Maya town*, Austin, University of Texas Press, 2000.
- De la Torre Villar, Ernesto, Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América, *Estudios de Historia Novohispana*, 5, México, 1974, 1-82.
- Denien, Elin C., *Maya folktales from the Alta Verapaz*, Philadelphia, University Press of Pennsylvania, 2013.

- Díaz, Victor Miguel, *Las bellas artes en Guatemala*, Guatemala, Diario de Centro América, 1934.
- Dür, Michael y Sachse, Frauke (eds.), *Diccionario k'iche' de Berlín. El vocabulario en lengua k'iche' otatlecas: edición crítica*, Estudios Indiana 10, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2017.
- Edmonson, Munro S., *Quiché dramas and divinatory calendars*, New Orleans, Middle American Research Institute, Publication 66, 1997
- Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de, *Recordación Florida. Discurso militar y demostración natural, material, militar y política del reyno de Guatemala*, Guatemala, Editorial Universitaria, 2012, 3 vols.
- Gage, Thomas, *Thomas Gage's travels in the New World*, Thompson, J. Eric S. (ed.), Norman, University of Oklahoma Press, 1958 [orig. 1648].
- Gall, Francis, *Título del Ajpop Huitzitzil Tzunun y probanza de méritos de los de León y Cardona*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1963.
- García Escobar, Carlos René. *Atlas danzario de Guatemala*, segunda edición, Guatemala, Tipografía Nacional, 2009.
- Horcasitas, Fernando, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Howell, Mark Harold, «An ethnoarchaeomusicological investigation of highland Guatemalan Maya dance-plays», tesis doctoral dirigida por Stephen Blum, Nueva York, The City University of New York, Facultad de Música, 2004.
- Hutcheson, Matthew Fontaine Maury, «Cultural memory and the dance-dramas of Guatemala: History, performance, and identity among the Achi Maya of Rabinal», tesis doctoral dirigida por Barbara Tedlock, Buffalo, State University of New York at Buffalo, 2003.
- Johnson, Harvey, «Noticias dadas por Tomás Gage, a propósito del teatro en España, México y Guatemala (1624-1637)», *Revista Iberoamericana*, 8:16, Pittsburgh, 1944, 257-273. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1944.3048>
- Juarros, Domingo, *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala*, segunda edición, Guatemala, Imprenta Luna y Museo Guatemalteco, 1857, 2 vols [1.^a ed. 1808 y 1818].
- Lovell, W. George; Lutz, Christopher H. y Kramer, Wendy, *Atemorizar la tierra. Pedro de Alvarado y la Conquista de Guatemala, 1520-1541*, Guatemala, F&G Editores, 2016.
- Luján Muñoz, Luis, *Máscaras y morerías de Guatemala*. Guatemala, Museo Popol Vuh, 1993.
- Luján Muñoz, Jorge y Cabezas Carache, Horacio, «La Conquista», en Muñoz, Luján (ed.), *Historia General de Guatemala Volumen II. Dominación española: desde la conquista hasta 1700*, Guatemala, Asociación de Amigos del País, 1993, 47-74, 6 vols.
- Mace, Carrol E., «Algunos apuntes sobre los bailes de Guatemala y de Rabinal», *Mesoamérica*, 2, La Antigua Guatemala, 1981, 83-136.

- Martí, José, Poesía Dramática Americana. *El Porvenir. Periódico quincenal de la sociedad literaria del mismo nombre*, 1:19, Guatemala, 25 de febrero de 1878, 261-291.
- Matthew, Laura E., *Memorias de conquista: de conquistadores indígenas a mexicanos en la Guatemala colonial*, La Antigua Guatemala, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica/Plumsock Mesoamerican Studies, 2017.
- Montoya, Matilde. *Estudio sobre el Baile de la Conquista*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1970.
- Otzoy, Irma, «Tecún Umán and the Conquest Dance», en Granding, Greg; Levenson, Debora T. y Oglesby, Elizabeth (eds.), *The Guatemalan reader: history, culture, politics*, Duke University Press, Durham, 2011, 51-61. <https://doi.org/10.1215/9780822394679-011>
- Recinos, Adrián, *Crónicas indígenas de Guatemala*, segunda edición, Guatemala, Academia de Geografía e Historia, 2001 [1.ª ed. 1957].
- Remesal, Antonio de, *Historia de la Provincia de S. Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de nro glorioso padre Sancto Domingo*, Madrid, Francisco de Angulo, 1619.
- Román y Zamora, Jerónimo, *Repúblicas de Indias. Idolatrías y gobierno en México y Perú antes de la Conquista*, Madrid, Victoriano Suárez, 1897, 2 vols [orig. 1575].
- Romero, Sergio, «Coplas of Friar Luis de Cáncer, O. P.», en Sparks, Garry (ed.), *The Americas' first theologies: early sources of post-contact indigenous religion*, Oxford, Oxford University Press, 2017, 168-181.
- Romero, Sergio, «El k'iche' evangeliza al q'eqchi': la *Theologia Indorum* (k'iche') como modelo de discurso doctrinal para las *Coplas de Luis de Cáncer q'eqchi'*», en Cerrón-Palomino, Rodolfo, Ezcurra, Álvaro, y Zwartjes, Otto (eds.), *Lingüística misionera. Aspectos lingüísticos, discursivos, filológicos y pedagógicos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, 221-243.
- Silva Escobedo, Francisco, «Don Felipe Silva Leal», *La República. Diario independiente y de los intereses generales de Centro América*, 5149, Guatemala, 12 de junio de 1909, s. p.
- Silva Leal, Felipe, *Tecún Umán. Escenas preliminares de la conquista del imperio de Utatlan, en el año de 1542*, Guatemala, Imprenta de Silva, 1887.
- Silva Leal, Felipe, *Hebel o la virgen de la isla. Costumbres, torneos y trajicos amores. Separación de los señoríos kaqchiquel y tzutujil del antiguo imperio de Uatlán*. Guatemala, Imprenta Central, 1888.
- Silva Leal, Felipe, *La conquista de Uatlán: drama histórico en dos partes y en verso*, Guatemala, Tipografía Arenales Hijos, s. f.
- Sparks, Garry, *Rewriting Maya religion: Domingo de Vico, k'iche' Maya intellectuals and the Theologia Indorum*, Boulder, University Press of Colorado, 2019.
- Sparks, Garry y Sachse, Frauke, «A sixteenth-century priest's field notes among the highland Maya», en Tavarez, David (ed.), *Words & worlds turned around*.

- Indigenous Christianities in colonial Latin America*, Boulder, University Press of Colorado, 2017, 102-126.
- Taracena Arriola, Arturo, *Invencción criolla, sueño ladino, pesadilla indígena: Los Altos de Guatemala, de región a Estado, 1740-1871*, La Antigua Guatemala, CIRMA, 1999.
- Taracena Arriola, Arturo, «Reflexiones sobre la región histórica. Los Altos de Guatemala y Yucatán en la primera mitad del siglo XIX», *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 47:1, Lima, 2018, 41-55.
- Tedlock, Barbara. *Time and the Highland Maya*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1992.
- Tovilla, Martín Alfonso de la, *Relaciones histórico-descriptivas de la Verapaz, el Manché y Lacandón en Guatemala*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1960.
- Van Akkeren, Ruud. *La visión indígena de la Conquista*, La Antigua Guatemala, CIRMA, 2007.
- Wachtel, Nathan, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza, 1976.
- Zugasti, Miguel, «La danza, mitote, tocotín o máscara de la prisión de Moctezuma: resumen estilizado de la conquista de México (siglos XVI-XVII)», en *Los relatos del encuentro. México, siglo XVI. XXIX Coloquio Cervantino Internacional. Guanajuato*, Museo iconográfico del Quijote/Fundación Cervantina de México/Universidad de Guanajuato/Centro de Estudios Cervantinos, 2019, 295-356.

Recibido, 14 de junio de 2022

Segunda versión, 15 de septiembre de 2022

Aceptado, 30 de septiembre de 2022