

## TEATRO, RELIGIÓN Y CENSURA. UN CASO DEL SIGLO XVIII NOVOHISPANO

Ana Milena Fayad\*

### Resumen

En la historiografía son múltiples los trabajos sobre el teatro en el siglo XVIII novohispano. De igual forma, son numerosos los textos sobre la Inquisición en la Nueva España en el mismo siglo y sobre la influencia de esta institución en la actividad teatral. Lo interesante del expediente de 1768-1770 aquí analizado, es que se trata de una obra (*La pasión de nuestro señor Jesucristo*) de teatro religioso, aún en el siglo XVIII, es decir: se esperaba que su interpretación tuviera un fin evangelizador y no incluía en su reparto actores profesionales, sino únicamente feligreses de una comunidad. Este artículo considera la particularidad del expediente y lo evalúa bajo los ojos de la justicia, la censura y la opinión pública.

**Palabras clave:** teatro en la Nueva España, Inquisición, teatro religioso.

### Abstract

In the historiography the works on the theater of XVIII century New Spain are abundant. Likewise, there are numerous texts on the Inquisition in New Spain in the same century and on the influence of this institution on the theatrical activity. What is interesting of the archival record from 1768-1770 analyzed hereby is that it deals with a play (*La pasión de nuestro señor Jesucristo*) of religious theater, still in XVIII century, that is: it was expected that its interpretation had an evangelist aim and it did not include professional actors in its cast, only parishioners from a community. This article considers the peculiarity of the archival record studied here and evaluates it under the lenses of justice, censure and public opinion.

**Key words:** Theater in New Spain, Inquisition, Religious Theater.

---

\* Estudiante del doctorado en historia, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México.

## 1. Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar un expediente, juzgado en la Inquisición de la Nueva España, en el siglo XVIII, bajo los parámetros de justicia, censura y opinión pública. La fuente a trabajar es un proceso que sucedió entre 1768 y 1770 en contra de la obra teatral *La pasión de nuestro señor Jesucristo*.<sup>1</sup> El caso comienza cuando en marzo de 1768, el sacerdote y comisario de la Inquisición de la provincia de Chalco, Juan Antonio Victoria, consulta al Tribunal de la Inquisición en México, sobre si debe o no prohibir las representaciones de la obra teatral *La pasión de nuestro señor Jesucristo*, que se lleva a cabo en varios de los pueblos de su jurisdicción el domingo de ramos de cada año.<sup>2</sup> En respuesta a la petición del padre Victoria, fechada el mismo día que se hace la consulta, llega de México una orden en la que se indica, entre otras cosas, que se debe prohibir la obra y recoger los “papeles” relacionados con ella, mientras se la remite a evaluación de un examinador.<sup>3</sup>

Para cumplir la orden de recoger los papeles, el mismo día que se recibe la orden proveniente de México (18 de marzo de 1768), el padre Victoria nombra como notario al síndico del convento de San Francisco en el pueblo de Ozumba, Ramón Saldaña, e inmediatamente comienza las diligencias de averiguación que le permitan llegar al paradero de los textos.<sup>4</sup> La misma diligencia, la practica en el pueblo de Amecameca, junto al notario Juan Díaz González.<sup>5</sup> Para el 12 de abril de 1768, después de sus propias averiguaciones y las hechas, bajo sus órdenes por otros sacerdotes de la provincia, remite un informe final a México en el que dice “solamente tuve noticia de que se representa en el pueblo de Quautla de Amilpas, y en el de Yautepec en el idioma castellano, por la que llaman gente de razón y por los indios en lengua mexicana en el pueblo de Xochitlan en el curato

---

1 Archivo General de la Nación [en adelante AGN], *Inquisición*, vol. 1072, exp. 10, ff. 195-243. Después de la foja 243 se incluyen tres cuadernillos de la obra que fueron decomisados durante el proceso. La copia de las diligencias se encuentra en: AGN, *Inquisición*, vol. 1078, exp. 7, ff. 81-89.

2 AGN, *Inquisición*, vol. 1072, exp. 10, f. 195r y v.

3 *Ibid.*, ff. 198-199.

4 *Ibid.*, f. 200v.

5 *Ibid.*, f. 201r y v.

de Yecepixtlan”.<sup>6</sup> Además, anuncia el envío de dos cuadernos y 16 papeles sueltos recolectados en Ozumba y tres cuadernos y un papel suelto que se recogió en Amecameca.<sup>7</sup>

El 9 de mayo siguiente, el expediente es remitido al bachiller Antonio Isidro Pando para que en calidad de “expurgador” conceptúe sobre él.<sup>8</sup> Pando entrega su veredicto el 19 de mayo, considerando que las obras, en efecto, como ha sido acusado, son una mala representación de la pasión de Cristo y, como un otrosí de su resultado, avisa que tiene conocimiento de prácticas similares en municipios del obispado de Puebla.<sup>9</sup>

Unos días después de que el expediente fue enviado a Isidro Pando se decidió que también debía ser calificado por fray Francisco de Larrea, maestro y ex provincial de la orden de los dominicos.<sup>10</sup> En junio de ese mismo año llegó el veredicto del segundo examinador y resulta interesante, que de forma contraria a lo aparentemente esperado por los inquisidores, Larrea indicó que las representaciones no iban en contra de la fe católica, considerando que no debían prohibirse, y de ser el caso, tan sólo sería necesario moderar algunas de las conductas de los actores.<sup>11</sup>

Siguiendo el dictamen de Larrea y las recomendaciones del fiscal de la Inquisición, el 5 de julio de 1769, casi un año después de entregado su veredicto sobre la obra, el Tribunal de la Inquisición en México, emitió un decreto que permitía las representaciones siempre y cuando se eliminaran los abusos sobre los que hablaba el padre Larrea en su examen.<sup>12</sup> Al día siguiente, el 6 de junio de 1769, el decreto se revocó con otro emitido por el mismo tribunal, donde se reforzó la prohibición hecha en marzo del año anterior, dando como explicación para ello que las obras eran representadas por “gente de razón”.<sup>13</sup> Según el expediente, lo que siguió fue que en el mes de marzo de 1770 se recibieron cartas de los párrocos de varios pueblos, incluso de fuera de la provincia de Chalco, avisando estar enterados de

---

6 *Ibid.*, f. 202r.

7 *Ibid.*, f. 202r.

8 *Ibid.*, f. 221r.

9 *Ibid.*, f. 221r y v.

10 *Ibid.*, f. 221r.

11 *Ibid.*, ff. 222-227.

12 *Ibid.*, f. 228r.

13 *Ibid.*, f. 228v.

la prohibición, algunos de ellos, además, emprendieron procesos para averiguar el paradero de cuadernillos y papeles relacionados con las obras.<sup>14</sup>

Es necesario aclarar que al no ser un juicio, el expediente no tiene una sentencia definitiva; sin embargo, el decreto de prohibición de las obras, hace las veces de documento final. Ahora bien, de acuerdo con lo planteado, he dividido el escrito en cinco apartados, de los cuales el primero sería esta introducción. El segundo, busca ubicar contextualmente el tipo de teatro al que pertenece la obra *La Pasión*, analizar la justicia y su administración, revisando las regulaciones y legislaciones que se produjeron para el teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII y la participación que tuvo la Inquisición en la imposición y cumplimiento de dichas normativas. La tercera parte abarca lo correspondiente a la censura; en ese punto se hace un análisis detallado del veredicto del calificador, su posible particularidad, causas y significados. En la cuarta sección del documento se trabaja la opinión pública desde la óptica del teatro religioso como elemento de difusión de ideas. Por último se formulan unas consideraciones finales.

## 2. Justicia

Cuando fray Antonio Victoria escribe el primer documento del expediente, el 16 de marzo de 1768, dice:

que el tiempo de radicar en este reino la fe, los padres que se ejercitaban en la enseñanza de los indios, conociendo la rusticidad de estos, y que no eran bastantes las voces, para su instrucción determinaron figurarles algunos de los misterios de nuestra redención haciendo: que se les representaran a el vivo para que les entrara por los ojos lo que por el oído no percibían, y así se les representaba la pasión, desde la oración del huerto hasta la crucifixión.<sup>15</sup>

Esa práctica conocida como teatro religioso, catequístico o de evangelización, tiene sus inicios en la Nueva España en el siglo XVI, casi inmediatamente después de la conquista, cuando fue usado como una herramienta de

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, ff. 229r-243.

<sup>15</sup> *Ibid.*, f. 195r.

evangelización por algunas de las órdenes religiosas que asumieron la conversión de las comunidades indígenas americanas; principalmente los franciscanos en el siglo XVI<sup>16</sup> y más adelante los jesuitas, hasta el momento de su expulsión en 1767. El teatro evangelizador, que se inspiró en tradiciones del teatro religioso medieval, representó “dogmas, pasajes bíblicos o nociones de catecismo, todo ello sumado a afares moralizadores o correctivos según criterio hispánico”.<sup>17</sup> Una de las características principales de este tipo de representaciones teatrales es que no formaron parte de lo que se conoció como teatro profesional, pues eran principalmente los indígenas y los mismos frailes quienes actuaban en las obras que se escribieron en náhuatl y otras lenguas nativas.<sup>18</sup> Además, los frailes, que conocían algunas técnicas de escenificación utilizadas en Europa, hicieron de las representaciones evangelizadoras piezas con mucha espectacularidad, lo que “tenía el mérito, al menos, de adecuarse a la idiosincrasia indígena, tan afecta a lo imaginario, colorido y multitudinario. Esta proclividad indígena, seguramente nacida de prácticas rituales prehispánicas, fue bien aprovechada por los frailes en su afán de educar cristianamente”.<sup>19</sup>

Se debe ser cuidadoso al distinguir entre las obras de teatro evangelizador y algunas de temáticas religiosas que fueron representadas desde los inicios del teatro profesional, también en el siglo XVI. Al igual que las obras de teatro evangelizador, las de temática religiosa comenzaron presentándose en iglesias, conventos y plazas y para el siglo XVIII eran parte de las temporadas teatrales del Coliseo. La diferencia entre unas y otras radica en los actores y la obra en sí misma, pues mientras las evangelizadoras fueron escritas por frailes, las segundas solían ser escritas por “autores de comedias”, además, tenían un carácter itinerante que las llevaba a recorrer las festividades de diferentes pueblos, haciéndose especialmente importantes en las fiestas de *corpus*.<sup>20</sup>

Poco a poco las obras fueron adquiriendo su propia personalidad,

---

16 Viveros, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, p. 15.

17 *Ibid.*

18 Ramos Smith, “El arte de normar y la astucia de transgredir”, pp. 115-142. Información específica en las páginas 115-119.

19 Viveros, *Manifestaciones teatrales...*, p. 26.

20 Ramos Smith, “Tercera llamada: Censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX”, pp. 143-180. Información específica en las páginas 143-146.

logrando un sincretismo entre la religión cristiana española y las tradiciones indígenas,<sup>21</sup> principalmente en lo relacionado con la escenificación y la introducción del canto y la danza.<sup>22</sup> El sincretismo también se notó en las fechas escogidas para las celebraciones, en las que confluían festividades de santos patronos y momentos sagrados del calendario indígena; con todo y eso, Pascua y Navidad y el Corpus Christi terminaron siendo los momentos favoritos en los que se fijó la tradición. Así fue como representaciones de los Reyes Magos, el Nacimiento y la Pasión se convirtieron en las más comunes, en especial a partir de la primera mitad del siglo XVII, pero también en las más perseguidas por la Iglesia.

La oposición de la Iglesia se enfocó hacia dos situaciones particulares. Por un lado hacia el tumulto y desorden que generaba la fiesta, y por otro, hacia la mezcla entre lo sagrado y lo profano. Se atacó esto último, pues se corría el riesgo de que los indígenas no fueran capaces de distinguir entre “la fiesta y la devoción”.<sup>23</sup> Es por eso que en la misma carta de fray Antonio Victoria, a la que ya se hizo referencia, puede leerse: “esta práctica se continuó hasta nuestros tiempos, experimentándose en ella varios insultos, y excesos, los que me dieron motivo para no permitir, que se hiciese tal representación en este curato, desde que en el entré”.<sup>24</sup>

De igual forma, el dictamen sobre el expediente que escribió Antonio de Pando el 19 de mayo de 1768, deja ver los temores que generaban la posición de la Iglesia en contra de ciertas representaciones teatrales:

[...] el traductor le quiso ampliar con extensión a algunos pasajes contemplativos, valiéndose de ellos para su representación, o farsa, con alusión a todos los pasos de la pasión, en los que se pueden versar, entre gentes ignorantes muchos errores de idolatría o superstición, y por lo mismo comprendidos en la regla décima sexta de dicho *Indice* [refiriéndose al *Nonisimo Indice Expurgatorio*]: A mas de que la propiedad con que describe el modo de la crucifixión, flagelación y coronación está totalmente opuesta a la pública honestidad, y por el tanto comprendida en la regla undécima, y siendo entre gente de algún más cultivo,

---

21 Aracil Varón, “Nuevas formas escénicas en el teatro evangelizador novohispano”, pp. 119-138.

22 Ramos Smith, “El arte...”, pp. 119-120. Viveros, *Manifestaciones teatrales...*, pp. 17-18.

23 Ramos Smith, “El arte...”, p. 124.

24 AGN, *Inquisición*, vol. 1072, exp. 10, f. 195r.

o razón, no puede menos que traer como conexas la irrisión, y escarnio, que en lo sucesivo puede trascender a las imágenes de nuestro Redentor Jesucristo, y para su sacratísima pasión.<sup>25</sup>

Debido a las preocupaciones que generaron las representaciones, nacieron en 1539 y 1544-45 las primeras normativas que buscaron limitar los espacios de lo considerado pagano. En 1564 se añadió a eso la censura, pues las obras y procesiones debían ser presentadas previamente ante el cabildo y el sacerdote para ser aprobadas, además, como muchas de ellas eran realizadas dentro de las iglesias, se fijaron fechas y horarios para utilizar los templos como escenario. En 1588 una cédula de Felipe II prohibió el uso de vestimenta religiosa en las obras, así como la participación de los sacerdotes en la realización de las mismas. En 1590, por otra cédula real se prohibió a los sacerdotes asistir siquiera a los espectáculos.<sup>26</sup> Se sabe que las prohibiciones de 1588 y 1590 en particular, fueron frecuentemente desobedecidas por los religiosos<sup>27</sup> y, así podrá verse cuando se analice el dictamen escrito por Francisco Larrea.

Paradójicamente en el siglo XVIII algunas de esas representaciones, en especial *La Pasión*, *Los Reyes Magos* y las pastorelas navideñas alcanzaron su mayor auge y fue también cuando la legislación se hizo más dura y restrictiva frente al teatro religioso popular. Incluso en 1765, Carlos III prohibió la representación de autos sacramentales en espacios y momentos no considerados sagrados.<sup>28</sup> Es decir, que esta normativa se aplicó principalmente al teatro profesional.

Las normativas que comenzaron a regular la actividad teatral provenían de España o, en algunos casos, se trataba de disposiciones locales que buscaban corregir algún caso específico, o simplemente, obedecían al gusto o disgusto personal que provocaba el teatro en las autoridades tanto civiles como eclesiásticas. Sin embargo, tal vez las mayores dificultades y prohibiciones al teatro, y en particular al teatro religioso, se dieron por la lucha de poder entre lo civil y lo eclesiástico. Así, por ejemplo, en el

---

25 *Ibid.*, f. 221r y v.

26 Ramos Smith, “Tercera llamada...”, p. 154.

27 *Ibid.*, p. 160.

28 Ramos Smith, “El arte...”, pp.134-138.

siglo XVI, para que una obra obtuviera su licencia para ser presentada debía presentarse no sólo ante la autoridad religiosa competente en el lugar, que en ocasiones podía ser la Inquisición, sino además ante la Real Audiencia, cada una de las cuales podía agregar o contradecir restricciones y censuras. El poder de la Iglesia, en particular de la Inquisición para la obtención de licencias, intentó ser mermado durante el siglo XVII, lo que generó en respuesta la oposición de la Iglesia a participar de las festividades municipales y a prestar los espacios religiosos para la ejecución de las obras, así como también en muchos casos, suspendió la otorgación de licencias para impresión e inició procesos contra representaciones que habían sido acusadas ante el Santo Oficio.<sup>29</sup>

Durante el siglo XVIII el enfrentamiento entre el poder civil y el eclesiástico se hizo más fuerte, las diferentes normativas habían disminuido la participación de los religiosos en la composición y presentación de obras teatrales y en la medida en que las funciones de “prueba” ya no eran necesarias para obtener licencias, la Inquisición ya sólo ejercía funciones punitivas.<sup>30</sup> En la segunda mitad del siglo las reformas borbónicas hicieron más latente la situación, lo que se reflejó también en las representaciones teatrales. A la ya mencionada cédula real de 1765, que prohibió los autos sacramentales, se sumó la prohibición para las representaciones de comedias que trataran sobre vida de santos; sin embargo, como en otros casos, las disposiciones fueron comúnmente desobedecidas.<sup>31</sup> Puede decirse que en la segunda mitad del siglo XVIII, el teatro religioso comenzó a quedar por fuera del teatro profesional, mientras que el teatro evangelizador que aún subsistía, libraba una fuerte batalla con la Inquisición.

Resulta interesante que al ser juzgada por la Inquisición, *La Pasión* no solamente fue acusada de infringir varias de las normas de las que se habló en los párrafos anteriores, sino que además, se juzgó por atacar algunos principios fundamentales de la religión (aspectos comentados en la siguiente sección sobre el dictamen del examinador Larrea). La particularidad está en que muchas de las normativas para la regulación del teatro, por ejemplo aquellas relativas a la prohibición de utilizar indumentaria eclesiástica en

---

29 Ramos Smith, “Tercera llamada...”, pp. 155-162.

30 *Ibid.*, pp. 164-166.

31 *Ibid.*, pp. 172-173.



los montajes, fueron dadas pensando en el teatro profesional que se había estado consolidando a partir del siglo XVII. Se evidencia entonces que ante una obra religiosa que no tiene características profesionales, su juzgamiento por la Inquisición se hace utilizando tanto normativa jurídica sobre el teatro, como normativa de la Iglesia sobre la correcta aplicación y uso de los dogmas de fe.

### 3. Censura

Para la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que se censura *La Pasión*, las normativas alrededor del teatro eran estrictas y definidas. Y para entonces, a diferencia de lo sucedido durante los siglos XVI y XVII, la Iglesia no dejaba de considerar la práctica teatral incompatible con las prácticas religiosas. Paradoja de particular importancia al recordar que fue precisamente la Iglesia quien promovió el uso del teatro a partir del siglo XVI. El nuevo elemento, que no se puede dejar de lado y que influyó en la forma de juzgar, tanto de las autoridades civiles como de las religiosas, es la Ilustración.<sup>32</sup>

La influencia de las ideas ilustradas se hizo presente en todos los aspectos de la vida del siglo XVIII, incluyendo la censura de obras teatrales y literarias. Esas mismas ideas generaron situaciones contradictorias, pues mientras algunos textos eran acusados y procesados por poseerlas, existían examinadores que haciendo gala de una liberalidad, respaldada por lo que se consideraba un gran conocimiento y “cultura”, aprobaban la ejecución de ciertas obras, argumentando que eran lícitas desde una serie de elementos que, podría considerarse, no eran otra cosa que muestras de ideas ilustradas.

---

32 No se desconoce que el concepto de Ilustración merece en sí mismo una discusión, así como la aparente oposición y enfrentamiento entre las ideas ilustradas y las religiosas, argumento que puede verse planteado en los párrafos siguientes; sin embargo, en este trabajo no se profundiza en dicha conceptualización o discusión por sobrepasar el objetivo del mismo. El término se aborda bajo la propuesta de características que plantea y discute Roger Chartier: “la crítica del fanatismo religioso y la exaltación de la tolerancia, la confianza en la observación y en la experiencia, el análisis crítico de todas las instituciones y costumbres, la definición de una moral natural, la reformulación del vínculo político y social a partir de la idea de libertad.” Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, p. 30. Y frente a la oposición con la Iglesia, se asume que: “Mientras ésta (la Ilustración) condenaba en nombre de la propiedad, la modernidad y la Razón, la Iglesia lo hacía en nombre de la moral.” Ramos Smith, “El arte...”, p. 134.

Tal es el caso del segundo examinador del expediente, fray Francisco de Larrea. Desafortunadamente no es mucha la información que se consigue sobre el personaje para poder conocer su trayectoria y su posición ideológica frente a otros casos y situaciones. Pero por lo que al expediente de *La Pasión* respecta, Larrea, contrariando el dictamen que ya había sido dado por Pando, y mostrándose afecto a la actividad teatral, asegura que las interpretaciones que se procesan no ejercen ninguna mala influencia ni en quienes la actúan, ni en quienes la ven.

Además, en su dictamen Larrea añade: “Supongo lo segundo, que no solamente se practica dicha representación teatral en varias partes de este Reino en lengua de Castilla, sino también la mexicana, como yo la vi varias veces en el pueblo de Tepoztlán; y no es acción bárbara, sino de gentes también instruidas”.<sup>33</sup> No se debe olvidar que desde finales del siglo XVI, por cédula real, a los sacerdotes se les prohibió asistir a espectáculos teatrales, lo que confirma que, a pesar de los miedos e impedimentos existentes frente a las comedias y representaciones de teatro, se seguía asistiendo a ellas y algunos las veían sin prejuicio.

Y más adelante el examinador precisa: “Asentado esto es mi dictamen que es lícita la representación teatral de la pasión y muerte de nuestro Señor Jesucristo en lengua vulgar, castellana, y mexicana, y que se podrán practicar semejantes representaciones, mientras la malicia no abuse de ellas”,<sup>34</sup> dice también que en la medida en que tanto en España como en América se hacen representaciones de autos sacramentales y vidas de santos y santas, así como comedias de la Virgen, no tiene por qué considerarse incorrecto hacer una del momento de la pasión y muerte de Jesús. Por el contrario, considera que dichos actos promueven la fe y la devoción, entre otras virtudes cristianas. Asegura además que la representación de la pasión en particular, puede generar:

(...) tal vez un dolor intensísimo de las ofensas cometidas contra Dios por nuestra condición y miseria; como lo comprueban las lágrimas, que derramaban, y otras demostraciones, que hacían de arrepentimiento, hallándome yo presente

---

<sup>33</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 1072, exp.10, f. 222v.

<sup>34</sup> *Ibid.*, f. 223r.

con otros religiosos, en sus *Nixcuitiles*, o representación de la pasión, aquellos neófitos del pueblo de Tepoztlán: pues si la causa es tan buena, y los efectos tan arreglados, como pueden ser ilícitas estas representaciones?<sup>35</sup>

Otro de los puntos que tiene Larrea en favor de *La Pasión* es que no está atravesada por el interés y la codicia, pues no se paga por verla y sus actores no son profesionales, comediantes de oficio, quedando fuera de la categoría de infames e irregulares y merecedores de la excomunión, según lo indicado en los concilios de la Iglesia católica. En este caso:

se hace la representación para enseñanza y utilidad espiritual del vulgo, que no sabe otro idioma más que el suyo: los representantes son por la gracia de Dios católicos cristianos, píos, y devotos, unos viejos y otros neófitos, y no tan avisados que sepan más de lo que les conviene saber: luego atendiendo a todas las circunstancias, que acompañan el acto, y pudieran hacerlo viciosos, estas no lo hacen.<sup>36</sup>

Además, frente a la inmoralidad que puede ser adjudicada a la obra, asegura que se hace en el Domingo de Ramos, evitando la embriaguez en que suele terminar la celebración de otras fiestas religiosas. Por otro lado, duda de la mala traducción de los evangelios, asunto que según la legislación católica es motivo de excomunión.

Sobre la acusación por la desnudez de quien interpreta a Cristo dice:

Es cierto, que se desnuda el que representa a Chirsto, pero no con ofensa de la honestidad, como los herejes Turilupinos, Adamitas, y los Cínicos, de que soy buen testigo por haberlo visto varias veces en nuestro Curato de Tepoztlán; con menos decencia suelen ser azotados estos miserables por sus Curacas.<sup>37</sup>

Más adelante, añade su opinión sobre el comportamiento de quien interpreta a Judas, del que se asegura, todos se ríen, tomando por cómico un pasaje bíblico.

---

35 *Ibid.*, ff. 223v.-224r.

36 *Ibid.*, f. 224v.

37 *Ibid.*, f. 225v.

Nunca vi acciones indecentes en el que representaba a Judas, y en ese caso le hubiera reprendido, como deben ejecutar los curas, o vicarios, que se hayan presentes; y aunque ejecute algunos visajes, y se ríen los asistentes, no debemos atribuirlo a menosprecio de los sacrosantos misterios representados, sino a cierta especie de haberse divertido a otra cosa inútil, aunque no se debe ejecutar como que es menos propia del objeto y asunto, como tampoco deben ir al paraje por pura diversión, porque este está constituido en calidad de pecado venial.<sup>38</sup>

Otra de las acusaciones que se hacen a *La Pasión* es que los ensayos se hacen hasta altas horas de la noche y se convocan a través de una caja, a lo que el examinador contesta:

Si juzgo lícitas las representaciones teatrales, cómo podré condenar por malos los ensayos, cuando estos son prueba de aquellas? (...) No dudo estar prohibidos por leyes imperiales los congresos nocturnos, porque se puede machinar en ellos contra el Estado, ni niego, que las leyes eclesiásticas han dado sus pinceladas sobre la materia porque son peligrosos para lo católico y honesto, como se experimentó en los de los Molinistas, y de los Hugonotes en la Francia; y otros innumerables; (...) Pero hablando de los ensayos según su naturaleza, son tan lícitos como las representaciones, y el modo de convocar a ellos con caja, prueba lo lícito, pues el que obra mal no quiere, ni llama testigos, y lo que públicamente se practica, lleva consigo el carácter de bondad, y en la presente materia no puede haber sospecha de maquinaciones contra el Estado, en que las Justicias seculares pondrán el remedio en caso necesario y los curas deben velar sobre las buenas operaciones de su rebaño.<sup>39</sup>

Resulta interesante de este apartado la exposición de la situación política del momento y la posición política que toma Larrea y que, además, asegura que deben tomar los otros sacerdotes, en defensa de sus feligreses sin importar las disposiciones oficiales.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, f. 225v.

<sup>39</sup> *Ibid.*, ff. 226v.-227r.

Larrea también defiende la acusación que se hace a los “actores” de la obra por utilizar los vestidos de los santos de la Iglesia en su actuación. Para el examinador, no se trata de una burla, por el contrario, se hace buscando hacer la representación lo más fielmente posible y debido a la pobreza de las parroquias que les impide fabricar otros vestidos. En últimas, prácticamente todas las acusaciones son desmentidas, únicamente se hacen algunas recomendaciones de “moderación”:

Que no canten himnos, que no se hinquen de rodillas, ni adoren, y digan *relative* las palabras en la consagración; que se enmienden los cuadernos por peritos respecto a las impropiedades que tienen, y que asistan a las representaciones y ensayos sus curas, o vicarios, para impedir con su respecto los desórdenes.<sup>40</sup>

Las enmiendas de los cuadernos son dos en particular. La primera es la supuesta sentencia que dicta Poncio Pilatos en contra de Jesús, esa aparece de forma suelta junto a los cuadernillos de la obra y también dentro del texto pero de forma mucho más corta.<sup>41</sup> Según Larrea, debe eliminarse porque sobre ella no consta en las escrituras. La segunda es sobre un dictamen que aparece al principio de la obra y que en uno de los cuadernillos adjuntos en el expediente se lee:

Sale el pregonero y publica un edicto en esta forma.

Los pontífices de Jerusalén, mandan a todas las personas, de cualesquiera estado, y condición que sean, no den entrada a su casa a Jesús Nazareno, antes si luego al punto, que tengan noticia donde está, den aviso, y manifestándose se halla, pena de excomunión, y quedarán excluidos de la sinagoga por inobedientes a sus mandatos.<sup>42</sup>

Según Larrea, la corrección debe hacerse porque, al igual que la sentencia de Poncio Pilatos, se trata de un hecho que no se registra en las sagradas

---

40 *Ibid.*, f. 227r.

41 *Ibid.*, f. 273v. Todas las anotaciones sobre el texto de la obra se toman del primero de los tres cuadernillos anexos al final del expediente, está fechado en Tenanco, en febrero 18 de 1866.

42 *Ibid.*, f. 254v.

escrituras. Lo interesante del extracto es la forma en que un libreto teatral puede reflejar la situación del entorno en que se desarrolla la obra. En este caso se usa un pregonero, de la misma forma en que se anunciaban los bandos y otras disposiciones durante el siglo XVIII, además, el castigo que se amenaza incluye la excomunión, castigo que seguramente no existía en Jerusalén en el siglo I, pero que era muy común en la Nueva España colonial.

Para finalizar, vale la pena notar que en todo el examen que hace Larrea no se lee ninguna referencia a la “gente de razón”, motivo último por el que se revoca el decreto que, acogiéndose a lo propuesto por el examinador, permitía la realización de dichas obras teatrales. Frente a ese cambio de enfoque a la acusación, ¿sería necesario tener otra evaluación del expediente?, ¿habría el padre Larrea cambiado de opinión en su evaluación del expediente? En esa medida se abre también el interrogante respecto de si la posición aparentemente “liberal” e “ilustrada” de fray Francisco Larrea resulta o no excepcional, o si tan sólo se trata de una actitud condescendiente por tratarse de un caso específico en el que, se supone, sólo intervienen “naturales”, inquietud que surge debido a las numerosas comparaciones que hace el sacerdote de los *Nixcuitiles* a los que asistió y que lo cautivaron, entre los indígenas de Tepoztlán.

Hay que anotar que para cuando se envía la notificación de prohibición a las diferentes poblaciones de las que se tiene noticia, los respectivos sacerdotes contestan explicando que desde el momento mismo en que se emitió una orden preventiva mientras se estudiaba el caso, se suspendió la realización de *La Pasión*. Se tiene entonces que el sólo conocimiento de que la Inquisición puso a prueba una obra, y esto fue razón suficiente para dejar de realizarla, aun siendo ésta parte de la tradición popular, pues se había representado por varias generaciones, ya que el título de la obra de *La Pasión de Cristo* está referida entre las primeras del teatro evangelizador del siglo XVI.<sup>43</sup> No obstante, esta afirmación se debe tomar con cautela, pues a menos que se logre comparar un texto de ese momento con uno de los que se adjuntan en el expediente que aquí se estudia, es difícil asegurar que se trataba de la misma obra.

---

43 Ramos Smith, “El arte...”, p. 118.

#### 4. Opinión pública

Frente a la opinión pública,<sup>44</sup> vale la pena preguntarse sobre la variación en la intención que tuvieron las obras teatrales. A diferencia de lo sucedido con el teatro no religioso, para el siglo XVIII, el teatro de evangelización ya no era utilizado con frecuencia, por el contrario, muchas veces resultó prohibido y perseguido. El no religioso en cambio, según Juan Pedro Viqueira, fue la forma escogida por los gobernantes ilustrados para cumplir la tarea de educar al pueblo y difundir lo que se consideraba era la forma correcta de los comportamientos y valores; era una forma para “llegar a su entendimiento a través de su vista”,<sup>45</sup> es decir, que para el siglo XVIII el teatro no religioso tuvo en la Nueva España el mismo uso y fin que el teatro evangelizador en los siglos XVI y XVII. Eso hizo que se tratara de una actividad de diversión con menos persecuciones que otras, como las corridas de toros, las peleas de gallos o las fiestas callejeras, pero es también por eso que su reglamentación y limitaciones se vuelven abundantes, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII.

Por otro lado, el teatro de carácter religioso, interpretado como parte del teatro profesional, estuvo normado por una vasta serie de prohibiciones. Si se tiene en cuenta que El Coliseo y las compañías teatrales con artistas profesionales estaban constituidas como empresas, es claro que a pesar de la legislación y las prohibiciones, respondían tanto a los ideales de las élites gobernantes, como a las demandas y gustos del público,<sup>46</sup> en esa medida, se puede suponer que el teatro es un reflejo de la opinión pública.<sup>47, 48</sup>

---

44 Al igual que el concepto de Ilustración, el de opinión pública también es sujeto de numerosas discusiones que no son el objeto de este texto. Sin pretender agotar el concepto o lo que sobre él se pueda decir, en este trabajo por opinión pública se entiende también lo concerniente a “publicidad”, que según Chartier, en línea con Habermas: “no es únicamente la de la autoridad estatal, exhibida y ensalzada, y la instauración de un ámbito de lo privado que incluye la intimidad de la vida familiar, la sociedad civil fundada por el intercambio de mercaderías y de trabajo y el espacio dedicado al ejercicio crítico, al ‘razonamiento público’.” Chartier, *op. cit.*, p. 33.

45 Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?*, pp. 65-67.

46 Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España y Viveros*, Manifestaciones...

47 Sin querer entrar en la profunda discusión sobre qué implica el concepto de opinión pública, aquí se asumirá como la opinión general, difundida entre una sociedad a través de la publicidad de un instrumento cultural, en este caso, el teatro.

48 Vázquez Mantecón, *Los días de Josepha Ordóñez*.

...ahí, en el escenario y en las gradas, en la 'libertad' de la creación artística y en la 'espontaneidad' de las reacciones del público se manifestaba la realidad viva de la sociedad novohispana, se revelaban sus ataduras profundas, y sus fuerzas nacies. Ahí convivían, rara vez en armonía, las ideas y las creencias de la sociedad, sus mitos y sus esperanzas, el pueblo y la élite, el poder del dinero y las tradicionales jerarquías, el afán de ilustrar y la coerción física, la moralidad y la desfachatez, el orden y el 'relajo', la legitimidad y la rebelión, la norma y la anomia.<sup>49</sup>

En esa sociedad habían comenzado a introducirse las ideas de la Ilustración, la mayoría de las cuales eran consideradas inmorales para la Iglesia. Contra esas ideas se legisló y en nombre de ellas se condenaron muchas obras. Según Maya Ramos, ésa fue una de las razones para que se comenzara a marginar del escenario el teatro religioso, en particular el de carácter popular.<sup>50</sup> Pero vale la pena preguntarse si esa marginalización se dio en toda la Nueva España, o si al analizar el teatro ciudadano se está cayendo en una generalización imprecisa.

El expediente que se analiza en este trabajo puede ser una muestra de cómo el teatro religioso y en particular el teatro evangelizador, que la mayoría de los estudiosos del teatro ubican exclusivamente en los siglos XVI y XVII, continuó estando presente en pequeñas poblaciones novohispanas, incluso hasta bien entrado el siglo XVIII. No es de extrañar que en lugares apartados y con poco acceso a las influencias de ideas extranjeras, a donde no llegaban siquiera las compañías de teatro itinerante, los cambios en la opinión pública se dieran de forma más lenta que en espacios con mayor apertura a ideas e influencias, como las ciudades, en particular la ciudad de México, que gracias a su Coliseo suele ser la más estudiada para el ámbito teatral.

Desde otro punto de vista, el teatro puede verse no como un reflejo de la sociedad, sino como una herramienta para la formación de la opinión pública. Ése fue el objetivo de los evangelizadores que utilizaron las obras religiosas desde el siglo XVI. También fue por eso que se originaron

---

49 Viqueira Albán, *op. cit.*, p. 53.

50 Ramos Smith, "El arte...", p. 134.



enfrentamientos entre los poderes civil y eclesiástico, cuando unos u otros consideraban que se estaban difundiendo mensajes equivocados que afectarían la opinión de la población sobre ciertos aspectos. Y seguramente esa idea permaneció hasta bien entrado el siglo XVIII, porque ésa es la razón por la que se decide recoger los papeles y prohibir la obra *La Pasión*. A lo que se teme es al mensaje que puede transmitir y a la forma en que lo van a interpretar quienes vean la obra. Sin embargo, es interesante notar, en particular al leer el dictamen de Larrea, cómo para la segunda mitad del siglo XVIII, además del contenido religioso debe agregarse el contenido político, asunto que se encuentra como una preocupación transversal a todas las manifestaciones sociales y culturales del momento.

Al respecto Germán Viveros asegura: “El neoclasicismo teatral novohispano fue el que, desde el punto de vista del gobierno virreinal, se constituyó en instrumento idóneo para la formación de una conciencia civil en el mexicano de entonces, al que, mediante el teatro, también quería dársele instrucción moral o propia del fuero interior”.<sup>51</sup> Asegura también que otra característica que

(...) hizo mella en la calidad artística del teatro dieciochesco era el probable gusto estragado de la concurrencia, constituida por gente tosca que muchas veces era atraída por la música, bailes y cantos que se incorporaban en sainetes, loas o tonadillas con que se acompañaba una escenificación. Era la misma plebe que gozaba con peleas de gallos y corridas de novillos, con volatineros, con juegos pirotécnicos y con espectáculos de magia.<sup>52</sup>

En ese aspecto vale la pena detenerse, pues debe recordarse que las que se consideran como las primeras manifestaciones teatrales en la Nueva España, son las del teatro evangelizador, que estaba dirigido en su totalidad a las poblaciones indígenas y fue la hibridación entre las tradiciones europeas e indígenas americanas, la que dio las características festivas particulares al teatro novohispano. Entonces, es probable que mucho antes del siglo XVIII ya se dieran muestras del “gusto estragado en la concurrencia”. Sin embargo

---

51 Viveros, Germán, *Teatro dieciochesco...*, p. XXXVII.

52 *Ibid.*, p. XLIX.

y sin querer entrar a discernir sobre el concepto, queda la duda si ese gusto estragado en la concurrencia podría equipararse al gusto por lo popular. De ser así, vale la pena puntualizar que si bien es cierto que con la aparición de las compañías teatrales y los lugares fijos para las representaciones comenzó a existir una separación entre el teatro de Coliseo y el callejero, y también entre el público que asistió al uno y al otro (diferenciación que estuvo mediada por la clase), eso no estuvo relacionado con la aparición de lo popular. Es probable que la existencia del gusto estragado en la concurrencia ya se hiciera presente en otras manifestaciones festivas diferentes al teatro, que existen en América, incluso desde épocas prehispánicas.

## **5. Consideraciones finales**

Es importante aclarar que en este apartado no se pretende llegar a conclusiones finales o propuestas definitivas, pues lo que se logra en el trabajo no es desde ningún punto de vista un análisis profundo de ninguno de los temas que se plantean sino, por el contrario, es tan sólo una revisión general de posibles temáticas a estudiar y propuestas sobre un punto de vista para abordar el teatro novohispano en el siglo XVIII, reconociendo, por supuesto, que se trata de un tópico abordado copiosamente en la historiografía mexicana. Lo que se propone aquí es abrir una serie de interrogantes sobre posibles aspectos a analizar.

En general, el análisis del expediente muestra cómo no es erróneo considerar el siglo XVIII, en particular su segunda mitad, como un momento de transición. La llegada de la Ilustración, entre otras cosas, provocó respuestas particulares tanto en el aparato gobernante como en la sociedad en general. La legislación y la administración de justicia, que se fue ajustando a las nuevas circunstancias y la forma en que se recibió y aplicó, o no aplicó, son una muestra del cambio de mentalidad propio de ese momento. Tal vez por ese carácter transicional es que no debe resultar extraño encontrar en un mismo expediente y frente a un mismo caso, dos posiciones tan contrarias como las de Pando y Larrea.

Entre los aspectos que pueden quedar abiertos para una futura investigación, además de las preguntas que se plantearon en cada uno de los apartados, se encuentra la inquietud sobre por qué en la historiografía sobre

el teatro novohispano, se asume al teatro evangelizador como un fenómeno exclusivo del siglo XVI, con alguna presencia en el siglo XVII; es como si con la aparición del teatro profesional, las obras de carácter religioso fueran asumidas por las compañías y casas de teatro, desapareciendo, al menos de la historiografía, el teatro evangelizador. Valdría la pena hacer un seguimiento a las obras que, hasta bien entrado el siglo XVIII, como es el caso de la que aquí se estudia, pueden considerarse como teatro evangelizador. Se trata de libretos que circularon por varias generaciones y de representaciones que siguieron realizándose entre los habitantes de los pueblos para conmemorar festividades religiosas, algunas incluso, según lo que puede leerse en el examen hecho por Larrea, continuaron presentándose en lenguas indígenas. Es más, ¿las representaciones de pasajes bíblicos que actualmente se hacen en las festividades de Semana Santa, son heredadas de ese teatro evangelizador?

Otro aspecto que puede resultar interesante tratar es el tema de la risa. De acuerdo con la consulta que hace el padre Victoria a la Inquisición de México, muestra su preocupación por la risa que causan algunos pasajes de *La Pasión* en quienes asisten a la obra. En ese sentido, la risa tiene una carga de burla y desaprobación, resultando contraria a lo que se indica para los primeros momentos del teatro evangelizador, cuando la diversión, que se representaba a través del canto y la danza, fue un elemento importante a incorporar en las representaciones que buscaban ser enseñanza de la doctrina, pues se creía que si les gustaba lo que veían y se identificaban con ello, iba a ser más fácil la aceptación e interiorización del mensaje. Si se asume que el gusto producido por el canto y la danza pudo haber venido con expresiones de risa, cabe preguntarse ¿en qué momento cambió la concepción sobre la risa?, ¿cuándo dejó de ser un elemento necesario para convertirse en algo sancionable? Puede resultar relevante la división que se planteó entre las comedias y las tragedias, donde las primeras no eran tan bien vistas por los “ilustrados”, pero se presentaban con el fin de entretener al público,<sup>53</sup> ¿acaso tratar una obra de carácter religioso como comedia (en la medida en que producía reacciones de risa), significaba ir en contra de su mensaje moralizador?

---

53 Viqueira Albán, *op. cit.*, pp. 101-102.

También valdría la pena poner atención en la desnudez. Entre las preocupaciones que se hacen explícitas sobre *La Pasión* se dice que quien representa a Cristo sale desnudo, provocando la risa de los asistentes; ésa era una de las razones para creer que se estaba generando una especie de profanación hacia un personaje sagrado. Al respecto, Pando no hace ninguna anotación y Larrea, que en general entrega un veredicto muy extenso, escasamente le dedica un par de líneas al asunto. En la obra, la parte donde se despoja a Cristo de su ropa, dice, ocurre cuando es llevado frente a Poncio Pilatos: “Se desnudan la túnica morada, le ponen la encarnada, corona caña, y dicen:...”<sup>54</sup> Más adelante, después de que Pilatos firma la sentencia en contra de Jesús: “Cabeza Christo, le quitan la vestidura encarnada, y le ponen la túnica morada, preparan la cruz la que mirando Chirsto le dice”<sup>55</sup> Finalmente,

Llegan al calvario y dice uno: Tire ahí esa cruz, y desnúdese esos vestidos, que son nuestros, y a nosotros nos pertenecen.

Le quitan la túnica, y la Virgen quitándose las tocas, las echa a Christo en las espaldas, y Christo hincándose se las ciñe...<sup>56</sup>

Al parecer no hay ninguna escena en la que el actor permanezca desnudo, eso lleva a preguntarse, ¿a qué se refería el padre Victoria con desnudez?, ¿cómo era la percepción y el manejo del cuerpo en el siglo XVIII? y además, ¿existía una diferenciación entre lo público y lo privado en un aspecto relacionado con la intimidad?

Finalmente, Viqueira afirma que en el siglo XVIII una forma en que los ilustrados, juzgaban y separaban las buenas obras de las malas o “vulgares” era su capacidad de representar escenas lo más apegadas posibles a la realidad,<sup>57</sup> esto plantea dos grandes interrogantes que se proponen como cierre para el texto; en primer lugar, ¿puede aplicarse lo mismo para el teatro religioso en ese periodo?; y de ser así, ¿son acaso la censura a la risa y la

---

54 AGN, *Inquisición*, vol. 1072, exp. 10, f. 272v.

55 *Ibid.*, ff. 273v.-274r.

56 *Ibid.*, f. 274v.

57 Viqueira Albán, *op. cit.*, pp. 101-108.

desnudez censuras a esos elementos en sí mismos, o se trata posiblemente de una censura hacia la irrealidad de los hechos, lo que dejaría a la obra por fuera del mundo de la razón y las demostraciones científicas?

## Fuentes y bibliografía

### Archivos:

AGN, *Inquisición*, vol. 1072, exp. 10, ff. 195-243.

### Libros y artículos citados:

Aracil Varón, Beatriz. “Nuevas formas escénicas en el teatro evangelizador novohispano”, en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, pp. 119-138.

Chartier, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona, Gedisa, 2003.

Ramos Smith, Maya, “El arte de normar y la astucia de transgredir: las artes escénicas en las festividades religiosas”, en *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli/Escenología A. C., 1998, pp. 115-142.

Ramos Smith, Maya, “Tercera llamada: Censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX”, en *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli/Escenología A. C., 1998, pp. 143-180.

Vásquez Mantecón, María del Carmen, *Los días de Josepha Ordóñez*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Viveros, Germán, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Viveros, Germán, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. 