



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia

**LA CENSURA EN EL TEATRO NOVOHISPANO DE LOS
SIGLOS XVI-XVII, A TRAVÉS DEL PROCESO
INQUISITORIAL DE LA COMEDIA “EL PREGONERO DE
DIOS Y PATRIARCA DE LOS POBRES” DE FRANCISCO DE
ACEVEDO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**Licenciada en Lengua y Literaturas
Hispánicas**

PRESENTA :

MARÍA TERESA RAMÍREZ MARTÍNEZ

ASESOR:

DR. JOSÉ ARNULFO HERRERA CURIEL

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Mi admiración y agradecimiento al Dr. José Arnulfo Herrera Curiel, quien desde el inicio me dio su apoyo y confianza para realizar este trabajo. Sus vastos conocimientos y experiencia hicieron que siempre caminara por un sendero seguro para llegar al final.

Gracias por compartir su saber y sus valiosas observaciones; porque además de ser un gran investigador y docente, es un gran ser humano.

Asimismo, agradezco a los lectores y sinodales por su interés, aceptación y sus acertados comentarios que mejoraron mi trabajo y lo enriquecieron con sus conocimientos:

Dra. Lourdes Penella Jean, Dra. Yosahandi Navarrete Quan, Mtro. Aramiz Pineda Martínez, Dra. Aurora González Roldán.

La causa porque los malos no se aprovechan de las tribulaciones y hallan alivio y consuelo en ellas es porque no le buscan a donde se debe buscar, ni aciertan a dar en la vena de sus trabajos. Quieren salir dellos, y buscan medios para salir, mas los que toman son redes con que se enlazan y multiplican sus culpas y doblan sus penas[...]

Pero porque el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas es entretenerse con farsas y representaciones, (así por el gusto que hallan en ellas, como porque realmente se divierten más, y la novedad y variedad de las cosas que se representan suspenden los males, y no los deja pensar en ellos); y veo que de poco a acá, se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación [...]

Clemente Alejandrino dice: «Védense los espectáculos y canciones, que están llenas de lascivia y de palabras vanas y torpes, dichas sin consideración. Porque ¿qué cosa hay tan fea, que no se represente en el teatro? ¿Qué palabra tan desvergonzada, que no digan estos representantes para mover a risa a los que los oyen?...»

P. Pedro de Rivadeneira, “De los medios que toman los malos para salir de las tribulaciones”, Cap. XI, *Tratado de la tribulación*, pp. 90, 93,98.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
ANTECEDENTES	
Aspectos de la censura	6
El pensamiento religioso y la sociedad novohispana	7
CAPÍTULO 1 1524-1572	
Orígenes de la censura	
1.1. El teatro evangelizador	11
1.2. Primeras disposiciones de la censura: 1539	14
1.3. La Inquisición episcopal	19
1.3.1. Disposiciones en la celebración del Corpus Christi de 1544-45	21
1.4. La vida novohispana a mitad del siglo XVI	23
1.5. Primeros Concilios Mexicanos: 1555 y 1565	24
1.6. La implantación del Tribunal del Santo Oficio	26
1.6.1. La difusión de las ideas y la censura	28
1.6.2. Decadencia de las órdenes mendicantes	30
1.7. La Compañía de Jesús en la Nueva España y el teatro colegial	33
1.7.1. De las multitudes a los colegios	34
1.8. La profesionalización del teatro	36
CAPITULO 2 1573-1650	
El teatro profano y la censura	
2.1 La actividad teatral en el último tercio del siglo XVI	46
2.2. Revisión previa de las comedias	49
2.3. Tercer Concilio Mexicano de 1585	56
2.3.1. El teatro conventual y la censura a fines del siglo XVI	58
2.4. Inicio de una controversia moral	60
2.4.1. Las voces de la controversia teatral	62
2.5. ¿Es lícito componer, representar, concurrir o permitir comedias?.....	64
2.6. Primeras Ordenanzas de Teatro	66
2.7. Las mujeres y la transgresión en los roles sexuales de los Personajes	69

2.8 La presencia de los clérigos y religiosos en los espectáculos	73
2.8.1. Temas	74
2.8.2. Procesos y la función censora	78
2.8.3. El lenguaje expresivo de la censura	84
2.9. El teatro en el periodo del Arzobispo Juan de Palafox y Mendoza	86

CAPÍTULO 3 1650-1700

El pregonero de Dios y patriarca de los pobres

3.1 La censura en las últimas décadas del siglo XVII	93
3.2. Antesala controversial en torno a la comedia de santos	96
3.3. Francisco de Acevedo, un dramaturgo criollo	100
3.3.1. Los personajes	103
3.3.2. El argumento	105
3.3.3. La comedia de santos y el “espectáculo”.....	107
3.4. Detalles de la prohibición	113
3.4.1. Tema sacro-profano y el personaje de Francisco	119
3.4.2. El gracioso en la comedia de Acevedo	128
3.4.3. Observaciones en torno la comedia de Francisco de Acevedo	134
CONCLUSIONES	140
BIBLIOGRAFÍA	145

INTRODUCCIÓN

Este trabajo no pretende ser una historia de la censura del teatro novohispano. El objetivo principal es conocer el control y la censura que tuvieron las manifestaciones escénicas durante los dos primeros siglos de la Nueva España a través del proceso inquisitorial de la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo. Con este propósito, es indispensable hacer un breve recuento de la censura de este periodo para comprender la forma en que operó el sistema religioso y político en los siglos XVI y XVII. Una época en que el teatro formó parte esencial de la vida cotidiana y no existía una preceptiva oficial que reglamentara esta actividad escénica.

Este recuento parte de las primeras décadas posteriores a la Conquista hasta fines del siglo XVII, donde la prohibición total de la comedia de Francisco de Acevedo es un “reflejo” de la sociedad, de cómo se pensaba y vivía, donde la hegemonía civil y eclesiástica caminó siempre de la mano y desde la llegada de los primeros misioneros dieron prueba de que el teatro era una herramienta didáctica imprescindible para la conversión de los pueblos indios. La censura es un parámetro confiable para conocer la sociedad novohispana: el poder político y eclesiástico, la moral de la época, su religiosidad, así como del pensamiento intelectual y las manifestaciones artísticas de sus pobladores y la diversidad de culturas que la conformaban. Richard E. Greenleaf, en su historia sobre *La Inquisición en Nueva España del siglo XVI*, señala:

Quizás una sociedad pueda conocerse mejor por sus herejes y sus disidentes. La manera como las instituciones sociales reaccionan ante el rebelde, el inconforme, el que discute y el individuo intelectualmente combativo, produce todo tipo de datos sobre la herejía y la tradición, y la reacción ante esto ayuda a medir el cambio social e ideológico.¹

¹ GREENLEAF E. Richard. *La Inquisición en Nueva España, Siglo XVI*, México, F.C.E., 1981, p. 11.

En el teatro novohispano la censura refleja el control que de manera particular ejercía la Iglesia sobre la sociedad, la moral y las costumbres. Lo que se censuraba en el cuadro escénico es el espejo que debe mirarse para saber cómo vivía y pensaba el habitante de la Nueva España. A diferencia de los libros destinados a cierto tipo de lectores que podían acceder a ellos, el teatro tuvo un lugar especial en la vida novohispana porque podía disfrutar de él cualquier tipo de público.

Las manifestaciones teatrales ocuparon los escenarios de las iglesias, del Coliseo, de la corte, de los conventos y de los colegios; pero también existió el teatro callejero para las clases menos privilegiadas. Esta es la razón de la gran popularidad y acogida que tuvo la actividad teatral en la Nueva España y que, a través de sus diferentes modalidades, fuera accesible a todo tipo de público. Para el espectador, la palabra escrita no fue un obstáculo, porque el texto tomaba vida a través del movimiento, de la representación, de la gesticulación, de la música, del canto, de la danza. No era impedimento que la mayor parte de la sociedad no supiera leer ni escribir. José Joaquín Blanco señala que “La Nueva España no era una sociedad castellanizada ni letrada, sino plurilingüista y analfabeta”.² En el teatro la distancia se acortaba entre el escenario y el espectador. Un vínculo surgía entre el actor y el hombre o la mujer expectante en las butacas o en el fluir de la calle.

El gran valor didáctico que han tenido las artes escénicas en la historia y sobre todo en la época novohispana hizo que los misioneros utilizaran el teatro como medio de evangelización y la catequización, María Sten menciona que:

² BLANCO, José Joaquín. *El lector novohispano*, México, Editorial Cal y Arena, 1996, p. 28.

Se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual de México lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar. El misionero era, con el soldado, un agente de expansión de las fronteras y de administración de nuevas regiones.³

El carácter formativo y de entretenimiento del teatro fue primordial en las primeras décadas posteriores a la conquista. Sin embargo, la aportación de elementos indígenas a las representaciones fue motivo de rechazo por parte de las autoridades eclesiásticas porque las consideraron un peligro para la conversión e instrucción de los nuevos conversos. Las representaciones dramáticas iban más allá de lo que los poderes civil y eclesiástico proponían o enseñaban. Su tarea no quedaba en la enseñanza de la nueva fe, el entretenimiento y la diversión inocuas; se imponía, además, la libertad y esto se escapaba a su poder. Muchas obras transgredían los principios cristianos y las buenas costumbres de la época, tocaban temas dogmáticos, bíblicos y teológicos o mezclaban lo profano con lo religioso. Por este motivo, las obras procesadas y documentadas en el Archivo General de la Nación, así como los edictos, cédulas reales, juntas eclesiásticas, bulas, concilios y todo tipo de congregaciones que efectuaba la Iglesia para salvaguardar el dogma y la moral son fuente valiosa para conocer las actuaciones de la censura en la vida novohispana.

Con el tiempo fueron apareciendo las diversas modalidades del teatro y la censura que llevaron a cabo las autoridades se fue conformando. Siendo necesaria una exploración del contexto histórico de la obra de Francisco de Acevedo para conocer los factores externos que determinaron la censura total de la comedia, los tres capítulos de este trabajo están divididos en tres etapas, con el fin de presentar las diversas manifestaciones de la censura y los actos de la Inquisición.

³ STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Editorial Biblioteca Veracruzana, 1982, p. 14.

El primer periodo (1524-1572) parte de la llegada de los primeros doce misioneros franciscanos y su labor de evangelización con las diversas representaciones y festejos, con la presencia y censura de la Inquisición episcopal que se estableció inicialmente de forma improvisada a cargo de la orden de los dominicos. Posteriormente, la asumieron los franciscanos hasta su implantación formal en 1571 que quedó a cargo de Pedro Moya de Contreras y, finalmente, la llegada a la Nueva España de la Compañía de Jesús en 1572 con el teatro colegial.

En el segundo capítulo abordo el periodo que comprende el último tercio del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII (1573 a 1650). Presento la intervención que tuvo en la actividad teatral el recién instalado Tribunal de la Inquisición, el desarrollo del teatro del Coliseo y la censura en pleno siglo XVII.

Es en este periodo donde se cuenta con mayor información gracias a los procesos y expedientes conservados en el Archivo General de la Nación de las obras censuradas. Una consideración relevante es la dificultad que representa la aplicación de la censura en estos primeros dos siglos de vida colonial porque no había una normativa oficial para la actividad teatral, con lo que se propiciaba que los criterios no fueran uniformes. Una etapa en que los procesos y los sujetos que intervenían en ellos no estaban organizados ni funcionó con la misma igualdad o eficiencia; ya fueran autoridades civiles o eclesiásticas, nunca actuaron con homogeneidad. Además de que el grado de severidad o permisividad también variaba porque hubo periodos en que los responsables de la censura fueron las autoridades eclesiásticas, y, en otros, el poder civil o ambos.

En este periodo surge en España una controversia en torno al teatro que dio inicio a un enfrentamiento entre detractores, reformistas y partidarios del

teatro, donde tiene un papel fundamental el surgimiento de la Comedia Nueva de Lope de Vega. La polémica sobre la licitud de las comedias que trascendió hasta finales del siglo XVII y repercutió en la censura en el Nuevo Mundo y que fue determinante en el proceso de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*.

El tercer capítulo comprende la segunda parte del siglo XVII con el predominio del teatro profano y las comedias hagiográficas a las que pertenece la obra de Francisco de Acevedo. Asimismo, resurge en las últimas décadas del XVII la controversia sobre las comedias en la Península y repercute en el Nuevo Mundo. Mediante un análisis específico de la obra de Acevedo muestro el breve proceso inquisitorial que exhibe un peculiar modo de cómo se aplicó la censura y su texto fue a parar a los archivos de la Inquisición.

Finalmente, es necesario determinar dos elementos fundamentales: el significado de la censura y el pensamiento espiritual y religioso que imperaba en la época, así como las manifestaciones artísticas, en este caso, en el teatro de los siglos XVI y XVII.

ANTECEDENTES

Aspectos de la censura

Un aspecto fundamental que caracterizó y dominó la vida novohispana fue el poder de la Iglesia católica y su dominio espiritual sobre los hombres y mujeres de la Nueva España. De este dominio parto para comprender el significado que tuvo la censura en la vida moral y las costumbres sociales de la época y, desde luego, en el teatro cuando la mayoría de las actividades de la sociedad giraban en torno a las prácticas religiosas. Xabier Lizárraga señala sobre la censura:

...que el ejercicio de la censura, en relación a las artes escénicas, vigila y limita las dinámicas de la territorialidad, la agresividad, la sexualidad y la inquisitividad, tanto de los ejecutores como de los receptores. Por ello, durante el periodo novohispano en las artes escénicas se normó con rigor los espacios, los movimientos y los vestuarios, así como las voces y los textos.⁴

Lo anterior se observó en la gran cantidad de celebraciones y festejos tanto religiosos como civiles que se llevaban a cabo en la sociedad novohispana, donde participaba muy activamente la población. Giovanna Recchia señala que pueden considerarse también una especie de instrumento de control,⁵ ya que con estas actividades se mantenía entretenida a la gente. Germán Viveros coincide en este aspecto sobre las festividades públicas:

⁴ Señala Xabier Lizárraga el papel de los censores, que como “exorcistas, deben detectar y combatir, más que una posible maldad de los ejecutores o de los receptores, las consecuencias a futuro y por consiguiente, las malignidades que contengan las propuestas, las ejecuciones artísticas o las perspectivas de quienes reciben el estímulo. [...] La función de la censura es impedir la expansión del mal y, por lo tanto, se encarga de provocar ante tales propuestas, ejecuciones y perspectivas, un rechazo en el ánimo social, dado que pueden permear el concierto social”. LIZÁRRAGA CRUCHAGA, Xabier. “Los documentos de la censura o algunos puntos sobre las íes”, en Ramos Smith, Maya. (coord.), *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 96.

⁵ Giovanna Recchia cita el malestar que hubo en la población cuando Cortés viajó a Honduras, y a su regreso hubo grandes manifestaciones y celebraciones con bailes, luminarias y procesiones de agradecimiento. RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la Ciudad de México, siglos XVI-XVIII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, p. 16.

Hubo otra finalidad no siempre divulgada que fue la de servirse de las fiestas públicas y del teatro en particular para distraer a los pobladores novohispanos de sus penurias y malestares de toda índole.⁶

La historia del teatro tiene como compañera inseparable a la censura. Censurar encierra distintos conceptos que se relacionan con la prohibición, con lo bueno y lo malo, lo correcto e incorrecto, con lo aceptable e inaceptable, con la observación y la crítica a determinadas acciones ya sea a personas o a grupos en común. También “censura” es el término que se asignaba al organismo encargado de ejercer el control sobre las representaciones públicas.

En este trabajo me referiré a la censura como una forma de control que se aplicó al teatro y los involucrados en el trabajo escénico al no ajustarse a los planteamientos políticos, morales o religiosos que ejercían el poder hegemónico de la Iglesia y el Estado en los dos primeros siglos de la Nueva España.

El pensamiento religioso en la sociedad novohispana

Al referirse a la ciudad de México, Fernando Benítez menciona en su libro *Los primeros mexicanos* que:

Ninguno de los requisitos de la civilización cristiana le faltaba a esa pequeña ciudad blanca y señorial. Tenía virrey y arzobispo, catedral y monasterio, y con el tiempo, universidad, imprenta y casa de comedias.⁷

Ya desde sus primeros años la Nueva España lucía próspera y prometedora en todos los sentidos, aunque no para todos sus habitantes. La población indígena estuvo siempre marginada del progreso: “Era una ciudad destinada exclusivamente a los blancos.”⁸ Por ello la población indígena permaneció siempre aislada, lejos de los suburbios, en un mundo ajeno y

⁶ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 44.

⁷ BENÍTEZ, Fernando. *Los primeros mexicanos. [La vida criolla en el siglo XVI]*, México, Ediciones Era, 1962, p. 11.

⁸ *Ibidem*.

extraño y realizando las tareas más bajas y humillantes, como la edificación de la nueva ciudad que implicaba la destrucción de sus templos. En su crónica sobre la Nueva España, Motolinía considera que estas labores de edificación constituyeron la séptima plaga (como las plagas bíblicas), porque además de los trabajos que debieron sufrir los indios, ello significó la muerte de muchos de ellos.⁹

El trabajo de evangelización por parte de los misioneros se vio auxiliado con la llegada de la imprenta a la Nueva España en 1539 al convertirse en una herramienta más que la Iglesia utilizó para difundir sus enseñanzas, sus dogmas y su moral; fue un elemento indispensable para los religiosos en su formación y enseñanza de la fe. Conforme se consolidó la Iglesia, el número de textos de carácter religioso se incrementó en los talleres de impresión: estampas, catecismos, misales, biblias y devocionarios fueron sólo un ejemplo de lo que se valió la Iglesia para fortalecer el trabajo formativo y, desde luego, controlar todas las obras impresas en Nueva España que se distribuían en las diferentes librerías de la ciudad.

Aun cuando la mayor parte de la población novohispana era analfabeta, Irving Albert Leonard comenta que existió una gran circulación de libros en la Nueva España.

Las órdenes religiosas fueron, principalmente las que reunieron grandes colecciones de libros, ricas en tesoros y en manuscritos raros. El público comprador de libros fue tan considerable que se hizo necesario un número sorprendente de comerciantes para abastecerlo.¹⁰

⁹ MOTOLINÍA, fray Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1979, Capítulo primero, p. 16.

¹⁰ Irving A. Leonard, hace referencia a dueños de talleres de imprenta locales que añadían a sus oficios el de grandes importadores de impresos. Probablemente el más importante de todos fue el de la viuda de Bernardo Benavides de Calderón. Establecida medio siglo antes por un natural de Alcalá de Henares, esta librería creció rápidamente y, en 1683, producía parte considerable de la publicación local. IRVING A. Leonard. *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 237-238.

Menciona, además, que muchas de las colecciones fueron semi-públicas y accesibles a los ciudadanos interesados o a los visitantes extranjeros ilustrados. También, existieron otras bibliotecas menos extensas que pertenecían a particulares, profesores, abogados, médicos o laicos, como la perteneciente a Melchor Pérez de Soto.¹¹

En cuanto a las creencias religiosas, el pensamiento y la vida del hombre novohispano del siglo XVI era fundamentalmente religioso. Desde los primeros años posteriores a la conquista, las festividades y representaciones mostraron un sincretismo religioso que fue motivo de las primeras censuras por parte de la Iglesia y los misioneros tuvieron que combatir la idolatría que imperaba en los ritos de los recién conversos. Posteriormente, la censura ejercida por las autoridades inquisitoriales tomó distintos matices de acuerdo con el momento histórico y con las diversas modalidades escénicas sobre las que ejerció control.

Décadas después, no sólo los libros difundidos, sino también la gran diversidad de devociones y prácticas litúrgicas muestran a una sociedad que vivía en torno a sus creencias religiosas y su principal preocupación que era la salvación de su alma, que se observa a través del imaginario novohispano de la época que giraba en torno al cielo, el infierno y el purgatorio. Las actividades cívicas y religiosas en constante aumento durante el siglo XVI muestran a una sociedad partícipe y comprometida. La llegada de arzobispos y virreyes, así como acontecimientos políticos relevantes convierten a la Plaza Mayor en principal escenario de celebraciones. Un evento que revela la importancia de

¹¹ Melchor Pérez de Soto ocupó el puesto de Maestro mayor de la Catedral de México. Fue detenido por la Inquisición al ser acusado de practicar astrología judiciaria. También, al allanar su casa para registrar sus libros se descubrió una biblioteca de más de 1,500 volúmenes. Fue apresado y murió en la cárcel de la inquisición asesinado por un compañero de celda. IÑIGO SILVA, Andrés. “De censuras y otras inquisiciones en Nueva España”, en *Rdu Revista Digital Universitaria*, vol. 16, Núm. 12, www.revista.unam.mx/vol.16/num12/art95, pp. 8, 10.

estas festividades en la vida novohispana desde sus inicios es la fiesta del Corpus Christi que, por la magnitud con que se llevaba a cabo, se convirtió en la festividad católica por excelencia.

Esta religiosidad explica no sólo las prácticas devocionales tan arraigadas en la sociedad novohispana, también surgen las figuras espirituales y místicas de hombres y mujeres relacionados con la santidad como modelos de vida y esto se verá más en el siglo XVII con las comedias hagiográficas tales como *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* de Francisco de Acevedo.

A pesar de que el teatro es un arte fugaz que surge y se expresa en un instante sobre el escenario, también, es un arte que trasciende en los sentimientos del espectador. A tal grado, que es capaz de permanecer e influir en sus acciones e ideas y esto lo tuvieron siempre presente la Iglesia y el Estado. La censura ejercida en el teatro se hace “visible” a través de los diversos documentos expedidos por el poder hegemónico de la época.

La historia y la literatura han ido siempre de la mano, por lo que los documentos civiles y eclesiásticos: Edictos, bulas, concilios, mandatos, cédulas reales, actas, juntas eclesiásticas; así como los expedientes y textos de las comedias procesadas por el Tribunal del Santo Oficio son fuentes primordiales que reflejan la dimensión de la censura y permiten reconstruir las costumbres y la vida novohispana.

CAPÍTULO I

1524-1572

Orígenes de la censura

“Después del 13 de agosto de 1521, la ciudad quedó casi abandonada; la población, o muerta o dispersa, y la tristeza general invadió los espíritus”.¹²

1.1. El teatro evangelizador

Cada una de las modalidades que abarcaron las manifestaciones escénicas en el periodo novohispano tuvo su propia finalidad, su forma de ejecutarse, sus recursos, sus actores, su espacio y, también, su censura. De acuerdo con Robert Ricard el teatro evangelizador inició con la llegada de los doce misioneros franciscanos en 1524¹³ dedicados a la conversión de los indígenas; según María Sten descubrieron en el mundo indígena el carácter festivo y ritual de sus múltiples festividades religiosas y aprovecharon esta sensibilidad para el teatro como un medio de comunicación.¹⁴

Estudiosos como Robert Ricard se refieren a la evangelización de los misioneros franciscanos como una “conquista espiritual” porque, en realidad, no dista ni fue menor a la conquista militar que destruyó a la ciudad y sus templos. No es menor porque también significó una forma violenta de romper absolutamente con su pasado indígena, con su pensamiento, con sus creencias y sus dioses y a su vez con las grandes festividades religiosas y los ritos que

¹² GARIBAY, Ángel María. “El teatro catequístico” en *Historia de la literatura náhuatl*, 1ª y 2ª, México, Editorial Porrúa, 2a. Parte, p. 122.

¹³ Robert Ricard hace referencia en su *Conquista espiritual de México* que el año 1523 puede considerarse el inicio de la evangelización, cuando Pedro de Gante y otros dos frailes llegan a la que se convertiría en la Nueva España e inician el proceso de evangelización. Además, considera que el periodo de 1523-1572 es precisamente en el que se funda y organiza la Iglesia en México y se lleva a cabo la conquista espiritual de México. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay, México, F.C.E., 1994, pp. 30-31.

¹⁴ STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Editorial Biblioteca Veracruzana, 1982, p. 15.

envolvían por completo su vida cotidiana. El misionero descubre este universo espiritual y encuentra a un pueblo religioso, conoce sus historias y rituales, la voz de sus sabios y sacerdotes. Reconoce que la música, la danza y las representaciones dramáticas formaban parte esencial de su vida; todo eso lo atestiguaron cronistas como Motolinía, Durán, Sahagún, entre otros y el mismo Cortés quien, en su *Tercera Carta de Relación*, da testimonio de los espacios públicos que se destinaban a festejos y representaciones dramáticas o farsas.¹⁵

Por su parte, José Rojas Garcidueñas ve el origen de las representaciones dramáticas en las danzas religiosas y guerreras de los indígenas que se realizaban en las fiestas llamadas *mitotes* y que, posteriormente, los españoles llamaron *areítos*. Estas representaciones, primero pantomímicas, se transformaron en farsas precursoras de la comedia que no llegaron a desarrollarse y quedaron perdidas al efectuarse la Conquista española.¹⁶ Esta explicación de Rojas Garcidueñas sobre la interrupción evolutiva de las farsas indígenas, también lo comparte María Sten al suponer que, quizá, de no haber sido arrasadas por la conquista y por los siglos de la Colonia, las representaciones prehispánicas con los elementos que disponían pudieron haberse convertido en un espectáculo que hoy consideraríamos comúnmente teatral, una tragedia mexicana con un duradero significado humano. Un teatro

¹⁵ El señalamiento de Fernando Horcasitas sobre el concepto de “espacio teatral” es que el término “teatro” no debe concebirse como un espacio cerrado tanto para la época precortesiana como para la colonia, porque se trataba de espacios abiertos donde se hacían representaciones dramáticas y que describe Cortés en su *Tercera Carta de Relación*, espacios abiertos, plataformas de diferentes medidas ubicados en plazas o frente a templos. En cuanto al término “farsa”, Horcasitas menciona a fray Diego Durán y a otros cronistas que utilizan tal palabra para referirse a representaciones indígenas, que en el siglo XVI significaba “drama”. HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl, Épocas novohispana y moderna*, 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, pp. 39, 101.

¹⁶ ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 17.

rudimentario donde se reflejarían las raíces de la conducta humana, de su mundo; un espectáculo religioso fuente para los estudios antropológicos y que permitiría descubrir la filosofía de aquella sociedad, de sus mitos y cosmología.¹⁷ Sten así lo plantea:

Si realmente el mundo prehispánico con su filosofía y el carácter de su Olimpo contaba con elementos suficientes para crear un teatro a la manera de la antigua Grecia; una tragedia en que el hombre lucha contra su destino y en que los dioses intervienen de modo activo.¹⁸

El conquistador europeo encuentra en el Nuevo Mundo error, inmoralidad e idolatría en las prácticas y costumbres indígenas; ante la incompreensión de los ritos que les causan estupor y en los que sus dioses son comparados con demonios, rechaza todo lo que no tiene que ver con la ortodoxia cristiana y desconoce el valor místico y simbólico de la religión que regía en su totalidad la vida de los antiguos mexicanos. Para María Sten surge una “zona híbrida”, al referirse a los siguientes cincuenta años de la Conquista cuando dos corrientes, la europea y la indígena, crean un nuevo estilo¹⁹ en lo que al arte se refiere. El objetivo de los misioneros franciscanos era convertir y transmitir a los indios las enseñanzas de la Iglesia, sus dogmas, misterios y moral cristiana. Con este fin didáctico se adaptaron representaciones dramáticas en lengua náhuatl y otras lenguas nativas. Se celebraban así las principales fiestas litúrgicas como la Navidad, el Corpus Christi, la Epifanía, la Pasión y la Pascua. Además de la fiesta de San Hipólito el 13 de agosto que conmemoraba la caída de Tenochtitlan con el Paseo del Pendón o estandarte real se escenificaban representaciones que llevaban temas religiosos o temas de la conquista como serían las danzas de moros y cristianos que han prevalecido.

¹⁷ STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Editorial Biblioteca Veracruzana, 1982, p. 33.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibid., p. 15.

En 1538, en la ciudad de Tlaxcala, una semana después de Corpus Christi, para la festividad de San Juan Bautista, se escenificaron cuatro autos en prosa que, —asegura Motolinía — los indios aprendieron de memoria en sólo dos días.²⁰

El pasado indígena trasciende a farsas, procesiones, danzas y cantos; la “zona híbrida” que menciona María Sten destaca en el teatro evangelizador al reflejar aportaciones indígenas con actores, escenógrafos, músicos, danzantes y cantores que ofrecerán un colorido vestuario y más adelante influyeron en las mascaradas y otros eventos civiles y religiosos que se realizarán en los tres siglos del virreinato.

1.2. Primeras disposiciones de la censura: 1539

Uno de los principales motivos que la Iglesia consideró peligroso en las representaciones dramáticas fue la mezcla de lo profano con lo sagrado, preocupación que prevaleció en obras teatrales del siglo XVIII. Fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, temía utilizar el teatro y la danza para la educación espiritual de los indígenas, por temor de que los indios no supieran distinguir entre la realidad del culto y la ficción teatral, entre la devoción y la fiesta.²¹ Prohibió las “representaciones poco honestas” que se hacían en la procesión del Corpus y que, después de su muerte en 1548, volvieron a realizarse, aunque pronto se vio revocado el permiso.²² Con el

²⁰ Los autos que se presentaron fueron la “Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista”, la “Anunciación de Nuestra Señora”, la “Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel” y la “Natividad de San Juan”, de las cuales describe con gran detalle Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España*, cap. 15, p. 63

²¹ GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. *La Iglesia perseguida en la crisis de la Colonia*, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 54.

²² Cuenta un cronista—señala Olavarría y Ferrari— que durante la celebración de Corpus y estando ya todo preparado, llovió tanto que no fue posible realizar la procesión y esto lo interpretó el Cabildo como un aviso del cielo de que debía mantenerse la prohibición del Obispo Zumárraga de

pasar de los años el número de festividades también fue creciendo en la Nueva España y la participación de los indígenas era numerosa, se debe mencionar que, desde su origen, la teatralidad y los festejos públicos estuvieron íntimamente vinculados.

Conforme transcurre la actividad misionera y el número de conversos se incrementa, se hace más visible la autoridad de la Iglesia para normar los espectáculos y representaciones religiosas que se llevaban a cabo en espacios abiertos como atrios, plazas públicas o en el interior de los templos. Maya Ramos Smith señala que el carácter del control teatral se fue definiendo de acuerdo con los fines que perseguía. Originalmente fue herramienta para evangelizar y para confirmar en la fe a través de los temas teológicos y bíblicos; también, para mantener el orden público y entretener a la población indígena. Posteriormente, fue perseguido y prohibido y más adelante sirvió a las autoridades como una importante fuente de ingresos para los hospitales y las obras pías.²³

Desde sus primeros años, los dramas representados encontraron la censura, sabemos por medio de distintos cronistas que todo evento festivo incluía una representación dramática. En la mayor parte de las obras que conocemos del siglo XVI predominó el trabajo de los franciscanos, aun cuando existía desde el año 1526 la labor misionera de los dominicos y a partir de 1533 de los agustinos.²⁴ En estos años se llevaron a cabo Juntas eclesiásticas

no introducir “representaciones deshonestas” en la procesión del Corpus Christi. OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del Teatro en México, vol. I*, México, Porrúa, 1961, p. 12.

²³ RAMOS SMITH, Maya. “Los tres enemigos del alma”, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 104.

²⁴ Fernando Horcasitas menciona que de veinte piezas que se conocen del siglo XVI casi todas se pueden considerar de origen franciscano debido a su estilo, sus temas, a la mención que se hacen de ellas en las crónicas y a su procedencia por las regiones que tenían asignadas los franciscanos en sus misiones (Tlatelolco, San José de los Naturales de México, Cuernavaca, Tlaxcala). HORCASITAS,

que tuvieron como finalidad normar las manifestaciones festivas y la práctica de los sacramentos, entre otros asuntos, relacionados con la organización social en la Nueva España.²⁵

Debido al incremento de las festividades y al desbordante entusiasmo de los indígenas para participar en ellas, las autoridades de la Iglesia manifestaron su desconfianza por estas celebraciones, propiciando rivalidad entre las órdenes mendicantes al ver el éxito logrado por los franciscanos en la evangelización de los indígenas. Lo que se sabe a través de estudios de Robert Ricard y Fernando Horcasitas es que la mayor parte de las piezas dramáticas conocidas del siglo XVI pertenecen a la evangelización franciscana, aunque la orden dominica y la agustina trabajaron también en la conversión indígena en diversas regiones. Horcasitas considera que quizá los franciscanos

En su sencillez, en su deseo de acercarse al indígena hayan permitido una extraordinaria libertad a los organizadores y actores en las comedias, todos neófitos en la religión católica. Los dominicos y agustinos pueden haber considerado irreverentes y hasta heréticos algunos aspectos de las representaciones.²⁶

Se criticó a los franciscanos por administrar los sacramentos de manera masiva y de acuerdo con las argumentaciones de los dominicos, sin la debida

Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 76-77.

²⁵ En 1524 se celebró la primera Junta Eclesiástica donde se limitó a formular decisiones sobre la administración de los sacramentos; hubo una segunda en 1532, de carácter más general convocada por Juan de Zumárraga y la Audiencia de la orden franciscana y dominica, en la que presentaron sugerencias referentes a la organización política y social de la Nueva España. En 1537 hubo una reunión de obispos y Juan de Zumárraga, en la que el resultado fue una carta dirigida a Carlos V donde informaban sobre la cuestión de los pueblos indios, el clero secular, la situación de los regulares y la resistencia del paganismo. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay, México, F.C.E., 1994, p. 33.

²⁶ HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 77.

preparación y en el mismo día de los espectáculos que se escenificaban.²⁷ En 1537 el Papa Paulo III había ya emitido la bula *Altitudo divini Consilii* donde establecía la manera de administrar los sacramentos del bautismo y el matrimonio, acciones que se determinaron en la Junta Eclesiástica de ese mismo año en la Nueva España.²⁸

Fue en 1539 durante el Capítulo de la Junta Eclesiástica cuando se dieron las primeras reglamentaciones para las fiestas de la población indígena. Esto delataba el temor y el peligro que las autoridades de la Iglesia percibían ante la manera como los pobladores indígenas continuaban expresando y viviendo sus antiguas costumbres y las mezclaban con la devoción cristiana. Ángel María Garibay expresó que “no era posible que los mexicanos, al caer bajo el peso de la Conquista, perdieran su natural”;²⁹ justamente, era imposible que de manera imprevista abandonaran el arraigo a sus creencias y se olvidaran de sus rituales. Impregnaron de todo ello sus nuevas prácticas devocionales al convertirse al cristianismo, pues en sus oraciones prevalecían sus divinidades y costumbres que paulatinamente los misioneros tuvieron que encauzar aprovechando los deslumbrantes festejos prehispánicos en las representaciones, hasta lograr superponer los elementos cristianos en las prácticas religiosas donde el indio participaba.

²⁷ Sobre esta controversia entre la orden franciscana y dominicos, Motolinía enuncia los autos que fueron representados el día de Corpus en 1538 en el capítulo 4 de su *Historia de los indios de la Nueva España*. RAMOS SMITH, Maya. “El arte de normar y la astucia de transgredir: las artes escénicas en las festividades religiosas”, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998. p. 123.

²⁸ Se reunieron en asamblea general los obispos de México, Oaxaca y Michoacán con representantes de las tres Órdenes donde se trató de regular la administración de los sacramentos del bautismo y el matrimonio, que había causado controversia. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay, México, F.C.E., 1994, p. 33.

²⁹ GARIBAY, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*, 2ª Parte, México, Editorial Porrúa, 1987, p. 122.

Esta Junta eclesiástica de 1539 reguló varios artículos importantes sobre el espectáculo y las actividades dentro de la Iglesia, por ejemplo, en el artículo 7o, dice:

Pareció y se acordó e mandó que se quitasen de las iglesias los areytos: Que no se usasen ni rescibiesen en ellas, así por ser cosa de curiosidad seglar [...] como por usarse tanto los areytos entre los ritos gentílicos que hacían, e solían hacer estos naturales en tiempo de su infidelidad, pues no es cosa necesaria, y que se puede y debe escusar, mayormente antes de Misa...³⁰

En las primeras décadas los misioneros lucharon por remover la idolatría en la población indígena; las primeras formas de censura por parte de la Iglesia son, en este aspecto, disposiciones que buscan eliminar las antiguas creencias de los indígenas que ponían en duda la autenticidad de su recién adquirido cristianismo. Sabemos, por cronistas como Gerónimo de Mendieta, que la resistencia por parte de los indígenas se manifestó de diferentes maneras durante mucho tiempo, aunque en apariencia llevaban a cabo las prácticas cristianas, esto sólo era una manifestación externa que disfrazaban con falsas devociones, pero que, en realidad, seguían adorando a sus antiguos dioses.

Y como los frailes les mandaron hacer muchas cruces y poner por todas las encrucijadas y entradas de pueblos, y en algunos cerros altos, ponían ellos sus ídolos debajo o detrás de la cruz. Y dando a entender que adoraban la cruz, no adoraban sino las figuras de los demonios que tenían escondidas.³¹

Richard E. Greenleaf también señala que

(...) se produjo un tipo de sincretismo consistente en que la religión era de forma católica, pero con frecuencia pagana en el contenido.³²

³⁰ RAMOS SMITH, Maya. Documento 1, *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 239, apud García Icazbalceta (1988), Vol. 3, Apéndice 37, pp. 149 y 154-158.

³¹ MENDIETA, Gerónimo. *Historia eclesiástica indiana*, Libro III, Cap. XX.

³² GREENANLEAF, Richard E. *Zumárraga y la Inquisición 1536-1543*, México, F.C.E., 1992, p. 154.

La censura que la Iglesia imponía por medio de sus Juntas eclesiásticas hasta la celebrada en 1539, era insistente en las mismas disposiciones:

...que los indios no hagan fiestas de advocaciones en que haya areytos ni comidas [...] que tampoco los indios no tengan braseros de copal ni fuegos de noche ni de día delante de cruces ni patios, así porque ellos lo usaban en su idolatría.³³

En cuanto a la administración masiva de los sacramentos que los franciscanos hacían, la normativa de la Junta Eclesiástica de 1539 también establecía la manera correcta de cómo administrar los sacramentos. Sin embargo, en ese mismo año se realizaron nuevas conversiones y numerosos bautismos colectivos durante la escenificación de *La conquista de Jerusalén*.³⁴

1.3. La Inquisición episcopal

No fue necesario esperar a que el Tribunal del Santo Oficio se implantara en 1571 para que la actividad inquisitorial se empezara a ejercer en la Nueva España. Establecido en La Española “el dominico fray Pedro de Córdoba recibe el nombramiento de inquisidor en todas las regiones descubiertas y en las que se descubriesen en las Indias”.³⁵ De esta forma inicia el trabajo de la Inquisición en tierras americanas que tuvo como misión salvaguardar la moral y la ortodoxia católicas contra las herejías que ponían en peligro los dogmas de la Iglesia.

Antes de que se instituyeran formalmente los tribunales de la Inquisición, los encargados de fungir como inquisidores eran los obispos que se hicieron

³³ RAMOS SMITH, Maya. Documento 1 en *Censura y teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, pp. 239-240.

³⁴ GREENLEAF, Richard E., op. cit., p. 123.

³⁵ MEDINA, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio en México*. México, Ediciones Fuente Cultural, 1952, facsimilar de la edición chilena de 1905, p. 12.

cargo de los juicios ordinarios³⁶ con el fin de imponer la fe y la moral en la diócesis. En los primeros años de la Conquista la Nueva España no tenía tribunales ni obispos que desempeñaran estas funciones, por ello, los frailes se convertían en inquisidores y asumían los poderes episcopales, de esta forma se operó en Nueva España desde 1522.³⁷

José Toribio Medina, en su *Historia de La Inquisición en México*, menciona que pasando fray Martín de Valencia por La Española, en compañía de los religiosos franciscanos que tenían la misión de predicar el evangelio, es nombrado comisario de la Inquisición en México por fray Pedro de Córdoba.³⁸ Se sabe poco de la actividad inquisitorial de fray Martín de Valencia, pero investigadores como García Icazbalceta señalan que aplicó castigos capitales y que también tuvo conflictos con la autoridad civil. Su trabajo como comisario inquisitorial concluyó en 1526.

En 1535 el inquisidor general de España, don Alfonso Manrique, arzobispo de Toledo, expidió título de inquisidor apostólico al obispo de México don fray Juan de Zumárraga, cargo que desempeñó hasta 1543. La

³⁶ La autoridad eclesiástica principal, conocida como Ordinario estaba encabezada por los obispos y arzobispos. Por decreto canónico, reforzado por el Concilio de Trento, les correspondía ser pastores de los fieles, vigilar las ideas y las costumbres. En lo que respecta al teatro, ejercían la revisión previa y la concesión de licencias, tanto para imprimir las obras dramáticas, como para su representación; esto también aplicaba para cantos y bailes. RAMOS SMITH, Maya. “Los tres enemigos del alma: El libro, el espectáculo y el cuerpo” en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 106.

³⁷ Richard E. Greenleaf señala que “El 10 de abril de 1521 el papa León X promulgó una bula por la cual concedía a la Orden franciscana el derecho de desempeñarse como clero regular en zonas donde no hubiera sacerdotes u obispos. Su sucesor, Adriano VI, mediante la bula *Exponi nobis* (conocida como Omnimoda), del 10 de mayo de 1522, concedía esos privilegios a todas las órdenes religiosas. GREENLEAF, Richard E. *Zumárraga y la Inquisición 1536-1543*, México, F.C.E., 1992, p. 17.

³⁸ Toribio Medina cita: “...pues aunque los franciscanos obtuvieron grandes facultades y privilegios del Papa no tenían bula ni breve expreso que los autorizara para usar el oficio de inquisidores. Parece que, aunque suavemente, fray Martín usó del oficio de comisario en México”. MEDINA, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio en México*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1952, facsimilar de la edición chilena de 1905, p. 12.

decadencia de Zumárraga como inquisidor apostólico se debió a su postura rígida e inflexible ante las prácticas religiosas de los indios, pese a que la Iglesia recomendaba no juzgar con la misma fuerza a los indios recién conversos.

Richard E. Greenleaf sostiene que quizá una de las cuestiones más importantes que enfrentó la Inquisición novohispana fue cómo tratar a los indígenas en las décadas posteriores a la Conquista.³⁹ Zumárraga optó por atacar y castigar la idolatría en la población indígena con el mismo rigor que al resto de la población novohispana. Su objetivo era, por tanto, preservar y defender la fe católica romana y el dogma contra todo individuo que sostuviera conceptos heréticos o fuera culpable de faltar al respeto a los principios religiosos.⁴⁰ Esto lo llevó a cometer errores como fue el caso del cacique de Texcoco en 1539, a quien condenó a la hoguera.⁴¹

1.3.1. Disposiciones en la celebración del Corpus Christi de 1544-45

Durante el periodo de fray Juan de Zumárraga como inquisidor episcopal se celebraron dos Juntas eclesiásticas convocadas por el visitador Tello de Sandoval.⁴² La primera celebrada en 1544-45 establecía disposiciones sobre la manera de celebrar la fiesta del Corpus Christi que, a dos décadas de la llegada de los primeros misioneros se encontraba plenamente arraigada entre la

³⁹ GREENLEAF E., Richard. *La Inquisición en Nueva España, Siglo XVI*, México, F.C.E., 1981, p. 84.

⁴⁰ MEDINA, J. Op. cit., p. 153.

⁴¹ Sobre el actuar de Zumárraga, Fernando Benítez señala que la personalidad del inquisidor dista de los rasgos que se le atribuyen como humanista: “El primer obispo de México fue, a juzgar por el dibujo de su vida, un fraile medieval. Carlos V que lo conoció accidentalmente en su humilde convento del Abrojo le confió la misión de exterminar a las brujas de Navarra y ésta fue la primera tarea que realizó fuera del claustro”. BENÍTEZ, Fernando, *Los primeros mexicanos. [La vida criolla en el siglo XVI]*. México, Ediciones Era, 1962, pp. 82-83.

⁴² La junta eclesiástica de 1544, efectuada para examinar las Nuevas Leyes emanadas de la Corona por agencias de Las Casas, y la de 1546, sólo se conoce fragmentariamente. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel M. Garibay, México, F.C.E., 1994, p. 33.

población. Algunas de las disposiciones de esta junta censuraban los diversos elementos que habían sido introducidos en las danzas efectuadas en dichas celebraciones. La mezcla del acto religioso con música, vestuario y movimientos ajenos al rito cristiano preocupaban a la Iglesia, pues era indeseable llevar a cabo estas festividades en un ambiente pagano. En este sentido no solo se censuraban las aportaciones de la cultura indígena, sino también el mal ejemplo de los europeos, responsables de introducir un ambiente carnavalesco en las festividades religiosas:

Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos, como el del Dios del Amor, tan deshonesto y aún a las personas no honestas tan vergonzoso de mirar; cuanto más feo en presencia de nuestro Dios...⁴³

A partir de entonces, el tema de las festividades religiosas y las representaciones dramáticas incluidas en ellas seguirá reflejando en los Concilios la preocupación de la Iglesia por exterminar la idolatría y no involucrar los elementos profanos con el ámbito religioso. La censura respondió más a una necesidad de mantener el orden que al deseo de promover el valor artístico de las representaciones. Germán Viveros asegura que:

En general, durante el periodo virreinal, la autoridad gubernamental se esforzó más por controlar el espectáculo Teatral que por ofrecer criterios propios de una preceptiva. A tal grado llegó el control, que más se puede hablar hoy de un modo de represión, pues se obstaculizó o de plano se impidió la actividad escénica. Esta situación se presentó desde años muy próximos a la consumación de la conquista.⁴⁴

⁴³ RAMOS SMITH, Maya. Documento 2, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 124.

⁴⁴ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 18.

1.4. La vida novohispana a mitad de siglo XVI

La Nueva España se había transformado rápidamente. El retrato de Cervantes de Salazar en sus *Tres diálogos latinos* (1554) refleja el panorama que prevalecía en la ciudad virreinal y la vida cotidiana de sus pobladores. Las calles mostraban nuevos edificios: la Universidad, la Plaza Mayor y la Catedral; pero también, la decadencia del pasado, los ricos tianguis descritos por Cortés y Bernal del Castillo eran, a mitad de siglo, un recuerdo de diversidad y exotismo. Los alrededores de México, descritos a través de las palabras que recoge Cervantes de los paseantes evocan el bosque de Chapultepec, predilecto de los emperadores aztecas, con una cerca que avisa por escrito su fin: “para que no ensucien el agua los indios y para que los cazadores no maten o ahuyenten la mucha caza que hay de gamos, ciervos, conejos y liebres”.⁴⁵ La nueva ciudad había marginado a la población indígena.

Benítez ya lo consigna:

La existencia de grandes masas de indígenas separadas de los blancos y la miserable condición de los mestizos contribuyeron por añadidura a crear un nuevo feudalismo.⁴⁶

No sólo para el indígena todo se había transformado. La situación para las órdenes regulares también había cambiado. A mediados del siglo XVI las órdenes religiosas enfrentaron una nueva situación en la Iglesia. Una oposición por parte del rey, de la audiencia y de las autoridades civiles favorecieron al

⁴⁵ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554. Tres diálogos latinos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001, p. 65.

⁴⁶ Benítez compara la situación del siervo y el señor feudal en Europa con la del indígena en Nueva España: “a pesar de su miseria, de los latigazos y de las vejaciones formaba con el señor un mundo coherente, en México, el siervo y el señor se mantuvieron a gran distancia. No había un puente que lograra unirlos. El indio era un ser oscuro y peculiar —llegó a dudarse incluso de su razón—, hablaba su propio idioma, vivía en una cabaña y casi no se alimentaba. Desde la época de Hernán Cortés podía vérselo siempre atareado en los tianguis, en las calles y en los atrios de las iglesias”. BENÍTEZ, Fernando, *Los primeros mexicanos. [La vida criolla en el siglo XVI]* México, Ediciones Era, 1962, p. 57.

clero secular.⁴⁷ Muy pronto, dos acontecimientos cambiarían aún más este panorama: la implantación formal del Tribunal del Santo Oficio y la llegada de la Compañía de Jesús con el teatro colegial.

1.5. Primeros Concilios Mexicanos: 1555 y 1565

Habiendo fallecido fray Juan de Zumárraga en 1548, su sucesor, Fray Alonso de Montúfar determinó respetar la disposición de su antecesor para celebrar sin danzas ni fuegos la procesión del Corpus en 1550. Fue precisamente éste quien convocó los dos primeros concilios en 1555 y 1565.⁴⁸

En el primero se hace referencia directa a la necesidad de solicitar una licencia para escenificar representaciones en las Iglesias:

Somos informados, que en algunas Iglesias de nuestro arzobispado, y provincia, se hacen algunas representaciones, y remembranzas, y porque de los tales actos se han seguido, y siguen muchos inconvenientes [...] Por ende, Sacro Approbante Concilio, estatuímos, y mandamos a todos los curas, clérigos y personas, que no hagan, ni den lugar, que en las dichas Iglesias se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia, y mandado, so pena que sean castigados gravemente, y cuando se concediere, sea en cosas graves eclesiásticas, y devotas, y primero examinadas: a cada uno, que las representare sin la dicha licencia...⁴⁹

⁴⁷ “Habiendo disminuido hasta cierto punto el fervor y el espíritu dinámico que los habían caracterizado en la primera generación, los frailes se encontraban a la defensiva, luchando por mantener el *statu quo*. También, porque las clases privilegiadas indígenas que habían apoyado a los misioneros, perdían su poderío y pronto serían parte de los campesinos. Otra causa eran las epidemias.” HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 161.

⁴⁸ El Concilio de 1555 agrupó a todos los obispos de la Nueva España, excepto al de Nueva Galicia por estar vacante; a la Audiencia, a los funcionarios de mayor categoría de México, así como a los delegados de los cabildos diocesanos y a todos los eclesiásticos y religiosos con alguna investidura de cargo o dignidad. Las decisiones que se tomaron comprenden 93 capítulos sobre la vida y organización de la Iglesia en México. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel M. Garibay, México, F.C.E., 1994, p. 33.

⁴⁹ RAMOS SMITH, Maya. Documento 4, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 243.

Germán Viveros explica que las representaciones a “*cosas graves eclesiásticas*” se refieren a lo que más tarde serían las llamadas *comedias de santos*, que debían ser objeto de censura antes de su posible escenificación.⁵⁰

También, incluye disposiciones sobre la danza, determinando horas para su ejecución cuidando que no hubiera en ella elementos paganos, insignias o máscaras, y que sus cantos estuvieran sujetos a revisión. Aparecen también reglamentaciones dirigidas al clero respecto a su participación en actos reprobados por la Iglesia, incluso dentro de celebraciones religiosas, como cita el Capítulo XLVIII sobre la vida y honestidad de los clérigos:

Que ningún clérigo danze, ni baile, ni cante cantares seglares en misa nueva, ni en bodas, ni en otro negocio público, ni esté a ver correr toros, ni otros espectáculos no honestos, y prohibidos por derecho...⁵¹

Existen más normativas⁵² que, retornando a la premisa inicial de que la censura era propiamente un reflejo de la sociedad, incluyen distintos ámbitos no necesariamente festivos; en el Capítulo XXIX lee:

Que dentro de las iglesias, ni en los cementerios de ellas, no se hagan los tales ayuntamientos, ni duerman en ellas los que pasan de camino, ni jueguen a los naipes, ni pelota, ni otras maneras de juegos, ni hagan bailes...⁵³

Maya Ramos publica un documento perteneciente al Cabildo de la Ciudad sobre la revisión de los espectáculos en la fiesta de Corpus Christi fechado el 17 de abril de 1564. En este documento se solicita a la población a participar en la celebración, pero sujetos a que:

⁵⁰ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 16.

⁵¹ R.SMITH, op. cit., p. 244.

⁵² Disposiciones señaladas en este Primer Concilio que presidió el Arzobispo Fray Alonso de Montúfar: “Que no se hagan representaciones en las Iglesias” (Cap. XXVII); “De la vida y honestidad de los clérigos” (Cap. XLVIII); “Que se modere la música, e instrumentos, y que no haya escuelas donde no hubiere religiosos, o clérigos, que tengan cuidado de ellas” (Cap. LXVI); “Que ninguno imprima libros, ni obras de nuevo sin licencia, ni los así impresos venda, y que ningún mercader ni librero venda libros, sin que primero muestre las memorias de ellos, y sean examinados por el diocesano, o por quien él lo cometiére” (Cap. LXXXIV). Ibid. pp. 243-45.

⁵³ Ibidem.

Ocho días antes parezcan ante la dicha justicia diputados a exhibir las tales invenciones para que ellos ocurran al prelado para que las examine y siendo buenas se les de licencia para las sacar, y porque en lo que toca a los naturales que tanto conviene que entiendan el misterio grande del Santísimo Sacramento podría ser que para sacar las tales invenciones hechas en derramas dañosas por los indios.⁵⁴

El Concilio de 1565 que presidió el arzobispo fray Alonso de Montúfar confirmó las disposiciones del Concilio Tridentino e hizo hincapié en que las procesiones estuvieran vigiladas por los religiosos con el fin de que se respetara la solemnidad de la fiesta de Corpus Christi y que no se hicieran otras procesiones el día del Santísimo Sacramento en las ciudades donde estuvieran asentadas las iglesias catedrales.⁵⁵

1.6. La implantación del Tribunal del Santo Oficio

El número de casos atendidos por la inquisición episcopal evidencia que los obispos provinciales y los prelados de las casas monásticas fueron celosos inquisidores antes de que se fundara el Tribunal del Santo Oficio en México.⁵⁶

Los obispos, como inquisidores ordinarios ejercieron su poder a tal grado que no solo enjuiciaron, encarcelaron, atormentaron, sino que incluso quemaron a algunos reos. Debido a esto las peticiones se acrecentaron en España urgiendo a la Corona que se estableciera en México el Santo Oficio de la Inquisición, subordinado a la suprema de España.⁵⁷ Fue en 1571 cuando formalmente quedó instituido el Tribunal del Santo Oficio, y se nombró como primer inquisidor a Pedro Moya de Contreras.

⁵⁴ Ibid., p. 247.

⁵⁵ Ibid., p. 246

⁵⁶ Los abusos durante este periodo en México tuvieron su origen en el hecho de que la Inquisición episcopal carecía de una dirección central y que sus comisarios provinciales les faltaba una preparación adecuada. GREENLEAF, Richard E. *Zumárraga y la Inquisición 1536-1543*, México, F.C.E., 1992, pp. 27-28.

⁵⁷ R.SMITH., op. cit., p. 29

Con la llegada del Tribunal de la Inquisición se abría una nueva administración de orden en la sociedad novohispana con la misión de “Defender, proteger y mantener la pureza de la Santa Fe y las buenas costumbres” estos fueron los fines repetidamente declarados por la institución.⁵⁸ Desde luego, se tenía la oportunidad de llevar una vida más ordenada y terminar con los abusos de la Inquisición episcopal, aunque no se evitó que muchas veces los nuevos inquisidores impusieran procedimientos y sentencias rigurosas o se cometieran injusticias.⁵⁹

El sincretismo religioso fue en el siglo XVI una preocupación que se manifestó en las Juntas eclesiásticas, en los Concilios y normativas y continuaría presentándose a través de la acción del Santo Oficio en la Nueva España. Por eso, desde sus inicios, con el fin de imponer la ortodoxia, el clero tuvo que buscar el respaldo de la autoridad civil, sobre todo en los primeros años de la evangelización. El vínculo entre ambos poderes se hizo manifiesto desde el asentamiento de lo que sería la Nueva España:

La cooperación de la Iglesia y el Estado en el ejercicio de las funciones inquisitoriales hizo que el Santo Oficio de la Inquisición participara políticamente en la lucha por el poder económico y político de la colonia y los inquisidores a menudo tomaron partido en esa lucha.⁶⁰

⁵⁸ IRVING A., Leonard. *La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., 1990, pp. 151-152.

⁵⁹ Toribio Medina, refiriéndose a la institución de la Inquisición, señala: “Las instituciones son muchas veces el engaño de un pueblo que quiere aparecer como muy avanzados en el camino de la libertad y del progreso; [...] Así la Inquisición no era lo que pudiese creerse de ella leyendo sus constituciones y encontrando a cada momento en las cartas acordadas el alarde de la misericordia, de la benignidad, del amor al prójimo y del ardiente y desinteresado deseo de salvar al hereje de la muerte eterna y a los buenos cristianos del horrible contagio de aquella lepra espiritual que se comunicaba por una palabra, por un saludo hasta por medio de la caridad, cuando el católico daba un pan o un asilo al reo perseguido y pregonado por el Santo Oficio.” MEDINA, José Toribio, *Historia del Tribunal del Santo Oficio en México*. México, Ediciones Fuente Cultural, 1952, facsimilar de la edición chilena de 1905, p. 14.

⁶⁰ GREENLEAF, Richard E. *La Inquisición en Nueva España siglo XVI*, México, F.C.E., 1981, p. 16.

1.6.1. La difusión de las ideas y la censura

En lo que se refiere a la difusión de la cultura y las ideas, una de las primeras actividades que realizó el inquisidor Moya de Contreras en 1571 fue crear un mecanismo para enjuiciar a los habitantes que leían libros prohibidos o los poseían mediante la expedición de un edicto.

...se requería a todo poseedor de libros a presentar un catálogo de ellos, dispuesto en orden alfabético y con detalles respecto al título, al autor, al lugar y fecha de publicación y el idioma en el que cada uno se había publicado. Aunque se esperaba que esta orden se cumpliera a intervalos regulares, no se siguió fielmente.⁶¹

Esta proclamación involucraba a todos los que tenían que ver con los libros, desde el comerciante que importaba obras para venderlas, hasta quienes las compraban, todos debían presentar un catálogo. La pesquisa de libros prohibidos fue uno de los principales encargos de los monarcas españoles, por ello la insistencia de Felipe II en solicitar al Tribunal de la Inquisición a cumplir con celo tal encargo.⁶²

Con el fin de evitar la expansión de la herejía a través de la actividad literaria se promulgaron en la península Índices⁶³ expurgatorios de libros prohibidos y se publicaron edictos en la Nueva España que se exhibían en las puertas de las iglesias.

⁶¹ IRVING A. Leonard. *La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., 1990, pp. 238-239.

⁶² Por esta razón se realizaba un escrupuloso registro de navíos, imprentas y librerías que realizaban los comisarios del Santo Oficio, los edictos previniendo la pena de excomunión para quienes tuvieran o leyeran tales libros. Esa era una de las preocupaciones de los monarcas españoles, que penetraran libros luteranos en sus reinos. MEDINA, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio en México*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1952, facsimilar de la edición chilena de 1905, p. 21.

⁶³ “En la Nueva España no se publicaron Índices, se utilizaron los peninsulares. Lo que se publicaba eran edictos locales y se ratificaban e imprimían los de España. El edicto impreso más antiguo que se conserva de la Nueva España es de 1586”. IÑIGO SILVA, Andrés. “De censuras y otras inquisiciones en Nueva España”, en *Rdu Revista Digital Universitaria*, vol. 16, Núm. 12, www.revista.unam.mx/vol.16/num12/art95, p. 6.

Una de las aportaciones que tuvo el establecimiento del Tribunal del Santo Oficio es la gran información que ha proporcionado para conocer a través de sus procesos y expedientes el panorama de la vida y el pensamiento de los habitantes de la Nueva España.

En cuanto a la actividad teatral, la acción inquisitorial se vería más tarde reflejada principalmente en el teatro profano, aunque ya en cierta medida — como mencioné— en el Concilio Mexicano de 1555 se había dispuesto que, para las representaciones que se llevaban a cabo con motivo de las celebraciones religiosas, éstas debieran contar con una licencia eclesiástica.

La presentación de un espectáculo Teatral necesitaba una licencia previa y una censura oficial que si bien no fue tan rigurosa como en los dos siglos posteriores, resultó indispensable en el quinientos. La licencia debía ser concedida por una o dos miembros del Cabildo, quienes al mismo tiempo podían actuar como censores, pero éstas eran cuestiones no reglamentadas que quedaban al arbitrio de los funcionarios en turno.⁶⁴

La censura en el teatro se presentó de diversas formas y con distinta intensidad. El teatro evangelizador, que había ocupado los principales espacios públicos con la actividad misionera llegó a su fin cuando cumplió en buena medida la conversión de los indígenas; pero también, se terminó por las necesidades y costumbres que fueron cambiando con el paso del tiempo: la mayor urbanización de la cultura, las nuevas actividades universitarias y humanísticas que absorbían gradualmente a los religiosos.⁶⁵ De acuerdo con Robert Ricard, la “conquista espiritual” terminó prácticamente en 1572.

Aparecen entonces nuevos modelos de representación que exhibieron la variedad de elementos caracterizados en el teatro colegial jesuita y el teatro conventual de los carmelitas descalzos que llegaron a finales de 1585. Ejemplo

⁶⁴ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 29.

⁶⁵ REYES, Alfonso. “Teatro misionero”, en *Letras de la Nueva España*. Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, vol. XII, cap. III, p. 326.

de ello son los coloquios espirituales y sacramentales de Fernán González de Eslava, así como el incipiente teatro profano profesional que inició sus primeras manifestaciones en las casas de comedias.⁶⁶ La censura encuentra su propio modo de actuar tanto en el teatro religioso como en el profano,⁶⁷ se desarrolla y evoluciona con el teatro mismo, es sombra inseparable del arte escénico y denota las carencias y el carácter burocrático de un poder binario indisoluble, como lo fue la Inquisición.

1.6.2. Decadencia de las órdenes mendicantes

El trabajo de evangelización de las órdenes mendicantes excedió en demasía su propósito religioso inicial extendiéndose al campo cultural, social e incluso político. La creación de colegios para la población indígena, la fundación de pueblos indios e incluso la denuncia de abusos cometidos por los encomenderos,⁶⁸ entre otros ejemplos, muestran su trabajo más allá del campo espiritual.

Fernando Horcasitas señala que el declive de las órdenes mendicantes se “sintió en muchos aspectos culturales”, entre los principales está que ya no se intentó construir iglesias monásticas o claustros ambiciosos como años atrás y se cerró el ciclo de los grandes cronistas.⁶⁹

⁶⁶ Alejandro Ortíz Bullé Goyri hace referencia al panorama de la dramaturgia que surgió desde el siglo XVI y hasta las postrimerías del XIX no sólo como vasto, sino complejo, considerando que cada época contiene y maneja sus propios ideales estéticos y por lo tanto, las formas y modelos dramáticos difieren de un siglo a otro. ORTÍZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. *Teatro y vida novohispana: Siete ensayos.*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 25-26.

⁶⁷ GONZÁLEZ CASANOVA, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 54.

⁶⁸ ARACIL VARÓN, Beatriz. “Teatro evangelizador y poder colonial en México”. *Destiempos.com* [Online]. Año 3, n. 14, <http://hdl.handle.net/10045/21519> (marzo-abr. 2008), pp. 220-221.

⁶⁹ “Los atrios resultaban demasiado grandes para los indígenas que habían sobrevivido a las epidemias y, más adelante, las pozas y los atrios caerán en desuso.” HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, 2 vols., México, UNAM, 1974, p. 162.

El fin de la labor misionera de los religiosos regulares también se vio definida por la relación que sostuvieron desde la fundación de la Iglesia en el Nuevo Mundo con el clero secular; que, dejando a un lado las frecuentes desavenencias entre las mismas órdenes mendicantes, la llegada del clero secular a la Nueva España inició un largo periodo de enfrentamientos y conflictos. En los primeros años de la Iglesia el esfuerzo del arzobispo Zumárraga por mantener la armonía entre el clero regular y el clero secular se vio afectado, posteriormente, en el periodo de su sucesor fray Alonso de Montúfar (1554-1571); determinados acontecimientos fueron tomando intensidad y fue necesaria la intervención de la Corona.

Dice Ricard sobre fray Alonso de Montúfar: “...es sabido que era dominico, antiguo calificador del Santo Oficio en Granada y en todo veía asomo de herejía”.⁷⁰ Como he mencionado anteriormente y es de suma importancia considerar, estos conflictos tenían su origen en las facultades que les fueron otorgadas en la década de 1520 a los religiosos regulares para administrar sacramentos, ser párrocos y ejercer actividades inquisitoriales que después el Concilio de Trento anularía, pero finalmente, apoyados por Felipe II, los religiosos regulares conservaron estos privilegios con la bula papal de Pío V, *Exponi nobis nuper* del 24 de marzo de 1567.⁷¹

⁷⁰ RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, p. 283. Sobre el carácter inquisidor de Montúfar —explica Richard Greenleaf— “empleaba mucho tiempo investigando la conducta moral del clero en Nueva España, particularmente el regular, porque creía, aparentemente, que las infracciones del clero podían generar que surgiera la herejía [...] Al clero de las órdenes monásticas no le permitían olvidar que Martín Lutero había sido fraile. Por las *relaciones* que en el siglo XVI escribieron los seculares en los documentos de la Inquisición, se tiene la impresión de que los regulares eran el grupo traidor del clero. GREENLEAF, Richard. *La Inquisición en Nueva España siglo XVI*, México, F.C.E., 1981, p. 138.

⁷¹ El conflicto entre las órdenes misioneras en Nueva España y el clero secular tuvo que ver con una serie de acontecimientos en torno al cobro del diezmo, ignorar la autoridad del obispo por parte de los frailes y continuar ejerciendo su ministerio inquisitorial, además de seguir encargándose de la conducta moral de colonos e indios. Montúfar, en sus cartas dirigidas a Felipe II informó de las actividades que seguían desempeñando especialmente los franciscanos. El doctor Luis Fernández de

Richard Greenleaf hace referencia a casos en que las órdenes regulares sostuvieron fricciones considerables con el clero secular; como la que se suscitó entre fray Maturino Gilberti y el obispo Vasco de Quiroga quien supuestamente, difundía ideas erróneas entre los tarascos. También Greenleaf cita los problemas entre el obispado de Michoacán a cargo de Quiroga y los agustinos, conflictos que se acrecentaron cuando en 1558 Alonso de Montúfar acusó de herejía a fray Alonso de la Veracruz y estas denuncias llegaron a la Suprema Inquisición de España. El conflicto finalmente concluyó con la bula de Pío V antes mencionada.

Otras circunstancias también tuvieron que ver con la decadencia del clero regular, Solange Alberro refiere la incapacidad de cubrir la totalidad del territorio por parte de las órdenes mendicantes ante la constante expansión del virreinato:

No pudieron o supieron adaptarse a las profundas transformaciones que implicaban la emergencia de una sociedad colonial criolla y mestiza y el creciente control ejercido por una monarquía deseosa de recuperar un territorio donde amenazaban con prevalecer los intereses particulares.⁷²

De aquí surge la necesidad de atraer a la Compañía de Jesús recién fundada, ya que en Europa se consideró que la espiritualidad de la orden de Ignacio de Loyola podía enfrentar la Reforma protestante y el paganismo. En la Nueva España se esperaba que los jesuitas dieran especial atención a la juventud criolla y peninsular y, también, que encauzaran y controlaran la religiosidad de los sectores urbanos según las normas tridentinas, ya que

Anguis se convirtió en el consejero general del arzobispo Montúfar, siendo una figura importante por sus cartas enviadas a Felipe II, en donde sin duda —cita Greenleaf— mostró hostilidad hacia las tres órdenes en casi todo lo que escribió. *Ibid.*, pp. 127-130.

⁷² ALBERRO, Solange. “Modernidad jesuita: La fiesta de las Reliquias en la ciudad de México, 1578” Enrique Ballón A. et. al. (eds.) en *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coord. de Humanidades, 2002, p. 71.

continuaron con la labor evangélica en aquellos lugares donde las demás órdenes no habían llegado.⁷³

Desde sus orígenes, la Compañía de Jesús estuvo estrechamente vinculada a la contrarreforma de la Iglesia, por lo que en el teatro colegial se infiltra este espíritu originado en los postulados del Concilio de Trento y se puede “calificar con toda propiedad como teatro contrarreformista.”⁷⁴

En España, uno de los dramaturgos más singulares del teatro jesuítico fue el P. Juan Bonifacio, en cuya obra se refleja los cánones tridentinos que definieron la postura de la Iglesia ante la controversia suscitada por Lutero sobre la eucaristía.⁷⁵

1.7. La Compañía de Jesús en Nueva España y el teatro colegial

Las circunstancias en que llegó la Compañía de Jesús a la colonia cincuenta años después de las órdenes mendicantes, eran totalmente distintas. Los misioneros franciscanos encontraron una ciudad destruida por la Conquista, se enfrentaron a la idolatría y asumieron el reto de comunicarse y aprender las diversas lenguas de la población indígena. Los jesuitas, en cambio, encontraron una ciudad firme con un gobierno organizado y un Tribunal de la Inquisición recién establecido. Se dedicaron a cumplir las disposiciones de su orden, entre

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Menéndez Peláez señala que la Compañía de Jesús “encarnó la actitud más genuinamente contrarreformista entre las distintas órdenes religiosas que, puede decirse con toda propiedad del influjo de la Compañía de Jesús en el Concilio de Trento quizá más que de la impronta del Concilio de Trento en la Congregación de san Ignacio”. MENENDEZ PELÁEZ, Jesús. “Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento”, *Críticon* núm. 94-95, 2005, cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/094-095/094-095_049.pdf, pp. 62-63.

⁷⁵ El Códice de Villagarcía recoge su obra dramática con tema eucarístico: *Triumphus Eucharistiae, De vita per divinam, Eucharistiam restituta y Actio de sanctissima Eucharistia*. Ibid., p. 63.

las que destacaba continuar la evangelización indígena y elevar la educación de los estudiantes peninsulares y criollos.⁷⁶

A dos años de su llegada a la Nueva España, la Compañía inició clases el 18 de octubre de 1574 en el Colegio de San Pedro y San Pablo destinado a la aristocracia criolla y, posteriormente, en el Colegio de San Gregorio fundado para los hijos de indios principales.⁷⁷ El término de teatro “colegial” deriva precisamente de sus colegios; para los jesuitas el teatro fue fundamental en la enseñanza de los jóvenes dentro de sus instituciones educativas y era un medio didáctico para ejercitar “la práctica del teatro en el interior del claustro escolar como medio de aprendizaje de lecciones de latinidad, retórica, poética y demás aspectos que comprendía la educación en los colegios jesuitas”.⁷⁸

1.7.1. De las multitudes a los colegios

La sencillez del aparato escénico, la lengua simple y los textos breves del teatro de evangelización de los misioneros franciscanos contrastaban con el naciente y fastuoso teatro colegial jesuita. José Rojas Garcidueñas lo recoge así:

⁷⁶ Los jesuitas —explica Robert Ricard— no abandonaron la formación de los indios, pero sí se consagraron con especial atención a la educación de la sociedad criolla. Se esperaba que la Compañía de Jesús atendiera a los jóvenes criollos pero, sobre todo, peninsulares. Que encausara y controlara la religiosidad de los sectores urbanos de acuerdo a las normas tridentinas y que difundiera el evangelio en las regiones donde las órdenes primitivas no habían podido abarcar hasta entonces. RICARD Robert. *La conquista espiritual de México*. México, trad. Ángel María Garibay, México, F.C.E., 1994, p. 71.

⁷⁷ “Por orden del general de la Compañía de Jesús, Francisco de Borja, no podían fundar colegios hasta después de dos años de su arribo a la Nueva España. Durante este tiempo los jesuitas se dieron a la tarea de convencer a los caciques, encomenderos y personas de jerarquía social y económica acomodada sobre la conveniencia de tener escuelas para instruir a sus hijos”. PADILLA ZIMBRÓN, Edith. *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 11.

⁷⁸ ORTÍZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. *Teatro y vida novohispana: Siete ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 27-28.

En las crónicas de los jesuitas de los siglos XVI y XVII, aparecen siempre como parte principalísima del teatro, el lujo de los trajes, las sedas, los brocados y las piedras preciosas, junto al aparato escénico. Esto era lo que en gran parte conmovía a las gentes.⁷⁹

Desde luego, todo esto implicaba también otro tipo de espectador, no era para el público en general; tenía como destinatarios a las élites aristocráticas e intelectuales novohispanas: arzobispos, virreyes, rectores de colegios, funcionarios de la administración pública y familiares de los alumnos. En estas representaciones se encontraban personalidades del alto poder político y religioso. Las obras teatrales jesuitas eran lujosas representaciones con sede en los colegios y con frecuencia éstos contaban con espacios especialmente diseñados para estos eventos. Por lo anterior, Germán Viveros establece que:

La dramaturgia de la Compañía era una especie de festejo palaciego o cortesano hecho por autores, directores y actores no profesionales —pues no se recibía paga— destinado a un público que asistía al espectáculo tal vez para ser visto más que para ver, o por mero compromiso entre instituciones; en este sentido, los espectadores muchas veces eran parte del espectáculo, haciéndose así teatro dentro del teatro.⁸⁰

Los temas del teatro jesuita aludían a la cultura y mitología clásica, a los tópicos bíblicos, además de algunos otros derivados del humanismo renacentista. Germán Viveros refiere que los autores de obras teatrales eran los profesores de latinidad y de retórica, ya que por su oficio escolar, su propia orden los consideraba los más idóneos para escribir obras de teatro, aunque carecieran de esta vocación.⁸¹ Es importante destacar que el teatro jesuita tenía como primer objetivo fomentar la didascalía entre estudiantes, aunque también fue un teatro de circunstancias, porque algunas de sus obras estaban motivadas

⁷⁹ ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 78.

⁸⁰ VIVEROS, Germán, *Manifestaciones teatrales en la Nueva España, Seminario de Cultura literaria Novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, CONACULTA, 2005, pp. 29-30.

⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

por las festividades, visitas y bienvenidas a personajes relevantes que llegaban a sus colegios.

La presencia de la Compañía de Jesús en la Nueva España contribuyó a la decadencia definitiva de la labor evangélica que hacían las órdenes mendicantes, a fin de preparar a las parroquias de indios para que fueran entregadas progresivamente al clero secular. En 1572, "...las órdenes mendicantes transfieren el lugar, pues llega a la sede metropolitana un arzobispo del clero secular, Pedro Moya de Contreras".⁸² De esta forma, las órdenes regulares se ven forzadas a dejar su ministerio parroquial y dedicarse a otras actividades dentro de sus conventos o continuar su misión de evangelización en lugares aún paganos.

Un ejemplo se observó en años posteriores cuando ciertas reformas en la orden carmelita se modificaron y su trabajo apostólico pasó a ser de carácter contemplativo.

1.8. La profesionalización del teatro

A lo largo de las primeras décadas de la Nueva España, los diferentes documentos eclesiásticos expedidos para normar y mantener el "orden" en el virreinato exhiben un panorama evolutivo del control inquisitorial —episcopal— que continuará transformándose conforme transcurre el siglo XVI, mostrando nuevas expresiones y matices que culminan con el establecimiento del Tribunal del Santo Oficio.

Las disposiciones de los textos correspondientes a las primeras Juntas eclesiásticas, a los Concilios mexicanos, las bulas pontificias, el mismo Concilio

⁸² RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*. México, trad. Ángel María Garibay, México, F.C.E., 1994, p. 30.

de Trento⁸³, son un referente para conocer cómo se pensaba y qué se hacía en la vida cotidiana, cómo desempeñaba su labor el clero y las comunidades religiosas. Las preocupaciones de la Iglesia sobre la herejía y los diferentes conflictos que acontecían en el Viejo Mundo repercutieron en los reinos americanos. Fue fundamental para la Iglesia mantener libre de “contaminación” herética a la Nueva España, y por ello, su interés en controlar los libros que llegaban y censurar lo que se publicaba; asimismo, vigilar las actividades teatrales. Posteriormente, los expedientes compilados por el Santo Oficio fueron los que dieron testimonio de las prohibiciones y sentencias al recopilar información para sus procesos.

El creciente control de la Inquisición desde los primeros años de la Conquista en el siglo XVI durante la consolidación de la Iglesia y, posteriormente, con el establecimiento del Tribunal del Santo Oficio, se hizo extensivo a todos los involucrados en el mundo del teatro: autores, textos, actores, músicos, empresarios de las compañías promotoras de las obras teatrales, espacios, vestuarios, y, desde luego, el público. Aunque es hasta el siglo XVIII cuando se tuvo una reglamentación oficial sobre el arte escénico;⁸⁴ en el siglo XVI no se puede hablar de una preceptiva dramática, hubo, como ya vimos, documentos con normativas que moderaron y fueron encauzando la

⁸³ El Concilio de Trento se realizó en diferentes etapas, de 1545-1565 y tuvo gran trascendencia por su carácter ecuménico que repercutió en toda la cristiandad.

⁸⁴ En la Nueva España el asunto de la preceptiva dramática no fue objeto del mismo grado de atención que se le dio en la España peninsular. [...] hubo que aguardar hasta fines del setecientos para disponer de un texto que contuviera algún concepto relacionado con preceptiva dramática. Se trató del Discurso sobre los dramas, de Silvestre Díaz de la Vega, por iniciativa del virrey Bernardo de Gálvez, quién a modo de apéndice, le adicionó el Reglamento que, según él, serviría como instrumento para la puesta en práctica del contenido de su Discurso. VIVEROS, Germán. *Escenario Novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, pp. 15-16.

censura en el teatro y sus creadores de acuerdo con los intereses y necesidades de los poderes eclesiástico y político.⁸⁵

En los dos primeros siglos novohispanos se observa que la mayor preocupación de la autoridad en la actividad teatral es de índole religiosa y así se manifiesta en las disposiciones de los diversos documentos eclesiásticos que se conservan.

...se acordó pues hay copia de campanas por las iglesias diputadas para llamar la gente a los oficios divinos, no lo atraigan por otras vías profanas de areytos y bailes ni voladores, que parezca cosa de teatro o espectáculo, porque se distraen con los tales espectáculos los corazones del recogimiento, quietud y devoción que en los oficios divinos se deben tener y procurar que se tenga; y porque de los espectáculos solían ellos en su gentilidad usar e usaban, donde solían intervenir algunas supersticiones; y que estos voladores tampoco los haya en los patios de las iglesias y monasterios ni junto con ellos, ni a par de las cruces, porque además de ser esto cosa del espectáculo, también parece cosa cruel y peligrosa de muerte para los que vuelan...⁸⁶

Estas directrices respecto a las festividades religiosas expedidas y constantemente pronunciadas por la Iglesia: “que no haya areitos, comidas y bebidas; que no utilicen braceros de copal por la noche frente a cruces, que ante el Santísimo Sacramento la multitud no utilice máscaras ni se vistan los hombres de mujeres danzando y saltando”, revelan la vida cotidiana y las costumbres de las primeras décadas que se fueron incorporando a sus festejos

⁸⁵ Tito Vasconcelos y Xavier Lizárraga, que consultaron algunos, dicen: “De los documentos nos es posible rastrear el devenir de los miedos, las ópticas, las obsesiones y los intereses (y necesidades) del orden hegemónico, así como seguir los pasos del proceso mismo de la censura ya sea civil o eclesiástica. Son textos y testimonios que hablan por sí solos de un aspecto de la vida social y emocional, finalmente política: textos de una historia a veces subterránea y otras veces aparatosamente ventilada. Los documentos, por sí mismos, son filones de una historia contenida.” VASCONCELOS, Tito & LIZÁRRAGA, Xavier. “Pecados y virtudes de la pluma” en Ramos Smith, M. (coord.), *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 184.

⁸⁶ RAMOS SMITH, Maya. Documento 1, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 240.

y que la Iglesia reprobó para mantener la ortodoxia, es decir, el orden y las prácticas religiosas limpias de toda idolatría y paganismo.

Es difícil definir la censura en el periodo virreinal porque su comportamiento fue inestable y cambió en cada etapa, como lo hizo también el arte escénico. Las autoridades modificaron sus criterios y actuaron de acuerdo con sus intereses y necesidades.

Sobre el teatro, la censura se orientó primero a controlar y posteriormente a prohibir las representaciones dentro de los recintos religiosos, iglesias, conventos y los teatros:

...se relacionó a lo tocante a cuestiones religiosas sancionables por las autoridades eclesiásticas que pedían que el espectáculo escénico se mantuviera totalmente desvinculado de la actividad religiosa en cualquiera de sus facetas.⁸⁷

En la primera mitad del siglo XVI, además de ser un teatro predominantemente religioso, los actores eran voluntarios e incluso religiosos que no tenían una formación dramática. No obstante, hubo representaciones hechas por personajes ajenos al clero.

Sobre este punto, podemos advertir la existencia del teatro profano cuando recordamos la mención que hizo Amado Alonso de Juan Bautista Corvera a quien consideró el autor teatral más antiguo de nombre conocido en la Nueva España⁸⁸ y lo relacionamos con una representación dramática que realizó ante el virrey Luis de Velasco (padre) y el arzobispo Alonso de Montúfar en 1561, aunque durante muchos años se tuvo la creencia de que

⁸⁷ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 94.

⁸⁸ ALONSO, Amado. "Biografía de F. González de Eslava". Buenos Aires, *Revista de Filología Hispánica*, II, 1940, pp. 213-321. Arnulfo Herrera afirma que, precisamente, lo referente a Juan Bautista Corvera se sabe gracias al proceso inquisitorial de que fue objeto por recitar versos sobre la ley de Moisés. La pieza dramática presentada ante el virrey y el arzobispo no se conserva, sin embargo, existen tres obras del autor que muestran el tipo de teatro que se hacía en la Nueva España. HERRERA, Arnulfo, *La literatura novohispana del siglo XVI*, tesis, México, Universidad Autónoma de México, p. 92.

esta representación se había llevado a cabo en 1551. Este es un dato que se viene repitiendo equivocadamente desde el artículo que escribió Amado Alonso. Méndez Plancarte también lo creyó (*Poetas novohispanos*, “Introducción”, página XXX), pero fue Sergio López Mena quien encontró la fecha verdadera cuando revisó el proceso que se le siguió a Juan Bautista Corvera en Guadalajara porque, mientras andaba en sus negocios de comerciante y dueño de minas, lo acusaron de judaizante debido a que solía recitar en público unas décimas donde los poetas Hernán González de Eslava y Francisco de Terrazas disputaban sobre la ley de Moisés.⁸⁹

Volviendo al ejercicio de la censura, al ser practicado en algunos periodos por la autoridad civil, en otros por la eclesiástica, e incluso, por ambas, era frecuente que no coincidieran en las determinaciones que promulgaban, en los procesos o en las sentencias, aunque también llegaron a actuar de común acuerdo. Un ejemplo de la unión de estos poderes podemos encontrarlo en los primeros años, concluida la Conquista, donde los ideales humanistas del clero y el pragmatismo de los colonos —dice Greenleaf— a menudo chocaban por el trato que debía darse a los indígenas y no había una maquinaria administrativa adecuada en la Iglesia primitiva que permitiera imponer la ortodoxia, por lo cual el clero debió apoyarse en la autoridad civil a fin de que lo ayudara a preservar la fe durante los primeros años de la ocupación española en México:

La cooperación de la Iglesia y el Estado en el ejercicio de las funciones inquisitoriales hizo que el Santo Oficio de la Inquisición participara políticamente en la lucha por el poder económico y político de la colonia y los inquisidores a menudo tomaron partido en esa lucha.⁹⁰

⁸⁹ LÓPEZ MENA, Sergio. «Estudio introductorio», en *Obra literaria de Juan Bautista Corvera*. México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. Col. «Letras de la Nueva España», Núm. 1, p. 12.

⁹⁰ GREENLEAF, Richard E. *La Inquisición en Nueva España Siglo XVI*, México, F.C.E., 1981, p. 16.

El desempeño de la Inquisición en el control de la actividad teatral con el gobierno también tuvo discrepancias, aunque permanecieron aliados realizando su labor censora. El mismo Palacio de la Inquisición —una vez establecido el Tribunal en la Nueva España— fue el foro preliminar en donde se llevaban a cabo estas representaciones ante los censores, aunque en realidad no fuera garantía de que una vez llevadas al público las obras se corrigieran las observaciones o se quitaran las prohibiciones hechas por las autoridades.

El Tribunal de la Inquisición una vez establecido inició su labor de salvaguardar la fe de toda herejía; sin embargo, en la Nueva España se encontraron más casos de:

“transgresión menor” referentes reniegos, blasfemias, palabras y acciones escandalosas —posteriormente— el grupo de transgresiones que tienen implicaciones sexuales, poligamia y bigamia, sollicitación, dichos contra la castidad, la virginidad y favorables a la fornicación, al amancebamiento.⁹¹

En la Cédula Real de la fundación del Tribunal del Santo Oficio en América de 1569-1570, Felipe II hizo un llamado a la cooperación y apoyo de las autoridades novohispanas para trabajar en la unidad de la Iglesia y evitar que se extendiera el protestantismo a través de la Reforma. Lo principal era evitar la propagación de las ideas luteranas y aniquilar a los herejes: protestantes, judíos y musulmanes, así como a todo tipo de sectas contrarias a la ortodoxia católica.⁹²

Y habiendo descubierto, e incorporado en nuestra real Corona, por providencia y gracia de Dios nuestro Señor, los reinos y provincias de las Indias Occidentales, Islas y Tierra firme del Mar Océano, y otras partes, pusieron su mayor cuidado en dar a conocer a Dios verdadero, y procurar el aumento de su santa ley evangélica, y que se conserve libre de errores y doctrinas falsas y sospechosas, y en sus descubridores, pobladores, hijos y descendientes nuestros vasallos, la devoción,

⁹¹ ALBERRO, Solange. *Inquisición y Sociedad en México (1571-1700)*, México, F.C.E., 1988, p. 169.

⁹² RAMOS SMITH, Maya. “Los tres enemigos del alma: el libro, el espectáculo y el cuerpo”, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 109.

buen nombre, reputación y fama, con que a fuerza de cuidados y fatigas han procurado, que sea dilatada y ensalzada.⁹³

Francisco de la Maza señala que “sólo cuando fue una necesidad política entró la Inquisición al Nuevo Mundo”, haciendo referencia a las traiciones de los hermanos Pizarro en el Perú y la conjuración de los hijos de Cortés en México, por ello la insistencia de Felipe II por establecer el Tribunal el Santo Oficio en América.⁹⁴

Si bien la misión primordial de la Inquisición en el Nuevo Mundo era defender la fe de la herejía y ser guardiana de las buenas costumbres, fue una faceta que pronto se disolvió y a través de los distintos procesos mostraría su verdadero rostro.

Una vez instalado y puesto en marcha el Tribunal del Santo Oficio en la Nueva España, también el teatro se encaminó a una nueva etapa de profesionalización que se reflejó en el trabajo de las pequeñas compañías de teatro que empezaron a llegar de España y a surgir en suelo novohispano. La paulatina independencia que iban tomando los espectáculos lo volvieron un punto de vigilancia y control estricto por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas.

Esta transformación de la actividad escénica en los pequeños corrales y casas de comedias encontró en el último tercio del siglo XVI una serie de reglamentaciones en el Concilio Mexicano de 1585 y a través de diversos documentos que marcarían disposiciones para todos los involucrados en el arte teatral, la censura tuvo un papel protagónico.

⁹³ RAMOS SMITH, Maya. Documento 66, p. 397, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988.

⁹⁴ DE LA MAZA, Francisco. *El Palacio de la Inquisición*, México, UNAM, Biblioteca virtual del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951, <http://biblio.esteticas.unam.mx>, p. 9.

Mientras tanto, en las últimas décadas del siglo XVI, en España se gestó una controversia en torno al teatro, a consecuencia de la aparición y el presto desarrollo de la *Comedia Nueva* de Lope de Vega, que duraría más de un siglo. “Sus innovaciones y creciente éxito” dieron pie a una amplia controversia de corte estético y ético.⁹⁵ Esta polémica inició un amplio debate entre detractores y defensores del teatro clásico en España y sus controversias sobre la “licitud moral de la comedia” alcanzarían los escenarios novohispanos a través de la censura, como sucedió con la obra de Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*.

⁹⁵ HERZING, Carine. “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, *Criticón* [En línea] 103-104, 2008, Publicado el 20 de enero 2020, URL: <http://journals.openedition.org/criticon/11617>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.11617>, p. 2/11.

CAPÍTULO II

1573-1650

El teatro profano y la censura

“Las instituciones son muchas veces el engaño de un pueblo que quiere aparecer como muy avanzado en el camino de la libertad y del progreso; porque ciertamente las naciones tienen, como los individuos, rasgos de hipocresía y pretenden aparentar virtudes de que carecen...”⁹⁶

Tiene razón Julio Jiménez Rueda al señalar sobre la época virreinal, que, mientras más se ahonda en su estudio “se conoce una vida más llena de luces y sombras, de contrastes vividos, de hondas diferencias.”⁹⁷ El último tercio del siglo XVI y la primera mitad del XVII nos proporcionan un rico escenario en todos los campos de la vida novohispana. Inquietudes y controversias tanto políticas como de índole religioso que llega de la península; la “intranquilidad” espiritual que caracterizó el ambiente de la Nueva España se tradujo en la preocupación que la Iglesia y la Corona mostraron siempre ante la herejía y la posible contaminación de sus colonias.

Eso explica la constante vigilancia y control sobre la forma en que se llevaban a cabo las festividades —religiosas y profanas—, así como las comedias que empezaron a surgir y eran ampliamente concurridas por los habitantes de la Nueva España. Sin olvidar el minucioso registro de la literatura que llegaba del Viejo Mundo y que era revisada desde su arribo en los puertos y su posterior distribución y venta en librerías. Las comedias que se representaban también fueron de mayor control conforme se fue consolidando el teatro profesional enriquecido por el acervo cultural de la península que nutría el floreciente teatro en suelo americano.

⁹⁶ MEDINA, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, 1952, Ediciones Fuente Cultural, México, Edic. facsimilar de la edición chilena de 1905, p. 14.

⁹⁷ JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Herejías y supersticiones en la Nueva España (Los heterodoxos en México)*, México, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. X.

La actividad censora tuvo un gran impacto porque no se limitó a la publicación de Índices de libros prohibidos, sino que —opina Virgilio Pinto— contribuyó decisivamente a cambiar el clima intelectual del siglo XVI porque repercutió en los hábitos académicos que se fueron modificando ante la presión inquisitorial, al igual que los intereses sociales, políticos y religiosos que surgieron en las universidades y colegios.⁹⁸

De esta forma, la huella de la censura no sólo se ve plasmada en los catálogos de libros prohibidos desde 1551, también en la aparición de edictos y preceptivas, así como en los textos surgidos de grupos que polemizaron sobre la licitud de la comedia en España desde las últimas décadas del siglo XVI; controversia que se fue intensificando a finales del siglo y que prevalecería en el siglo XVII por medio de escritos tanto de detractores como de apologistas del teatro.

Estos acontecimientos serán el antecedente del proceso inquisitorial de la obra de Francisco de Acevedo en las postrimerías del siglo XVII. Los lineamientos de estos grupos se fueron dando a través de temas reiteradamente expuestos o novedosos como fue la “licitud moral de la comedia”, discusión que algunos autores extendieron a la “comedia de santos”, género al que pertenece *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*.

⁹⁸ La Inquisición —señala Pinto— desarrolló desde mediados del siglo XVI un control que duró hasta el siglo XVIII y se aplicó en los mecanismos de producción desde el trabajo de los impresos en las prensas y hasta llegar a las manos del lector. Este control trataba de hacer frente al gran poder y alcance que tuvo la imprenta y a la sabia utilización de los reformadores para propagar sus ideas en esta revuelta religiosa. PINTO CRESPO, Virgilio. “Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI-XVII”, *Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, EDAD DE ORO*, vol. VIII, ISBN: 84-7477-131-5, Seminario Internacional sobre Literatura española y Edad de Oro, celebrado en marzo de 1988, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, Homenaje a Eugenio Asensio, <https://doi.org/10.15366/edadoro1989.8>, p. 184.

2.1 La actividad teatral en el último tercio del siglo XVI

Solange Alberro menciona que después de su llegada a la Nueva España, los jesuitas tuvieron que ganarse un espacio que se encontraba celosamente resguardado por las órdenes mendicantes y el clero secular. Era necesario tener la confianza y simpatía de los feligreses novohispanos no sólo en el plano espiritual, sino económico, respecto a las donaciones.⁹⁹ Por ello, la “fiesta de las Reliquias” en 1578 sirvió para afianzar el futuro de la Compañía de Jesús en la sociedad e Iglesia del Nuevo Mundo.

El escenario y el contexto novohispano y especialmente capitalino requerían y prescribían una entronización oficial de la Compañía que proyectase a la vez la imagen de la nueva y moderna orden religiosa que pretendía ser y, también, la que esta misma sociedad anhelaba formarse de sí misma. [...] Para ello solicitaron de Roma una remesa de santas reliquias, las que ofrecerían solemnemente a la devoción de los fieles novohispanos.¹⁰⁰

La compañía de Jesús requería de un acontecimiento que ganara el aprecio de la población novohispana y la proyectara como una forma innovadora de ejercer su labor como orden religiosa en el Nuevo Mundo, sabían que el éxito de este propósito dependía de su aceptación y afianzaría el futuro de la Compañía de Jesús en la Nueva España.

Según José Rojas Garcidueñas “los festejos más notables de la Nueva España del siglo XVI fueron los realizados en torno a una procesión y a la representación de una tragedia católica”,¹⁰¹ y menciona la suntuosa procesión

⁹⁹ ALBERRO, Solange. “Modernidad jesuita: La fiesta de las Reliquias en la ciudad de México, 1578”, Enrique Ballón Aguirre et. al. (eds.) en *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coord. de Humanidades, 2002, p. 72.

¹⁰⁰ El primer intento fracasó, ya que el navío que las transportaba naufragó en el Mediterráneo, perdiéndose del todo la preciosa carga. En cambio, el segundo traslado tuvo éxito, ya que una nueva remesa, mandada por el Papa Gregorio XIII llegó a la Ciudad de México en el otoño de 1578. *Ibid.*, p. 74.

¹⁰¹ Rojas Garcidueñas cita entre los principales cronistas de *la Fiesta de las reliquias* al P. Juan Sánchez Baquero, su testimonio —dice— es importante porque fue espectador y tal vez, autor parcial de tales acontecimientos. Otra fuente que señala es una crónica anónima llamada: *Relación breve de la venida de los de la Compañía de Jesús y su fundación en la Provincia de México*, documento descubierto por el

con las reliquias que se llevó a cabo el día 1° de noviembre y la comedia *El triunfo de los santos*, al día siguiente.

El lujo y la espectacularidad no solo estuvieron presentes en las celebraciones y las comedias. Toribio Medina señala que la Inquisición de la Nueva España llegó a celebrar los autos de fe con una magnificencia increíble; levantaban tribunas destinadas al virrey y a las autoridades civiles y eclesiásticas, así como para académicos de la universidad y familias distinguidas, con el fin de que pudieran presenciar las ceremonias. Así ocurrió en 1574 con el primer Auto de fe en la Nueva España. Sobre estas celebraciones existen diferentes opiniones sobre el papel que desempeñó el Tribunal del Santo Oficio en el virreinato respecto a los Autos de fe.¹⁰² Por su parte, Leonard Irving menciona que la tendencia a considerar lo extremo y lo espectacular como las características típicas, ha creado una impresión deformada de la realidad.¹⁰³

El Auto de fe era la culminación del proceso en contra de los acusados de diferentes delitos; el de mayor gravedad era el de herejía, además el de otros cargos menores que fueron de mayor número y que tenían que ver con la moral y las buenas costumbres, como la bigamia, la blasfemia, la hechicería,

licenciado don José Miguel Quintana. Sin embargo, declara Rojas Garcidueñas, que ambas narraciones quedan en un segundo plano cuando “existe todo un libro, expresa y únicamente dedicado a describir aquellos repetidos festejos; tal obra lleva la siguiente portada: *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano, General de la misma Compañía*”, ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, pp. 8-9.

¹⁰² Acerca de los Autos de fe celebrados ante la población, José Toribio Medina habla, en su *Historia de la Inquisición en México* sobre los castigos que se imponían a los acusados: “Lo que más horroriza de la Inquisición es sin duda la cuestión de tormento y suplicio de la hoguera; pero en primer lugar el Santo Oficio cuidó bien de que sus sentencias jamás declararan sino que el reo como relajado sería entregado al brazo secular, y no que debía morir y menos la clase de muerte que debía aplicársele: es verdad que relajar a un reo era tanto dictar contra él la sentencia de muerte y entregarle al poder temporal para que la ejecutara; conforme al derecho común y así la ejecutaban”. MEDINA, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio en México*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1952, facsimilar de la edición chilena de 1905, pp. 24-25.

¹⁰³ IRVING A., Leonard. *La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., 1990, p. 155.

entre otras faltas. A los sentenciados se les podían imponer diversos castigos, y, como según refiere Richard Greenleaf, era evidente que los castigos dramáticos tenían la intención de alentar a los habitantes a permanecer dentro de la ortodoxia.¹⁰⁴

Además del teatro colegial jesuita, las últimas décadas del siglo XVI dieron gran auge y desarrollo al teatro profano en México. Surgieron las primeras obras de autores novohispanos y la llegada de pequeñas compañías le dieron el carácter comercial y profesional a las comedias. Esta profesionalización fue motivo de competencia y de disputas entre las compañías de teatro existentes para ganar la organización de las obras que serían presentadas en las grandes festividades, como *Corpus Christi* y *San Hipólito*.

Aunque no es el objetivo de este trabajo realizar una historia del teatro, la contextualización de algunos acontecimientos relevantes es de suma importancia, porque el órgano inquisitorial encargado de normar el espectáculo, buscó —en este auge teatral— que el mensaje contenido en los textos y su impacto sobre el tablado se apegara a la ortodoxia religiosa y moral de la época. Con este fin, una de las medidas más tempranas que llevó a cabo la autoridad fue la referente a la revisión previa de las comedias.

José Rojas Garcidueñas en su *Historia del teatro del siglo XVI* afirma que conforme se avanza cronológicamente a finales de este siglo se tienen cada vez mayores referencias acerca de las obras, de los autores, quién las realizaba, dirigía u organizaba.¹⁰⁵ Sobre la censura también se pueden obtener más datos a través de los documentos de las autoridades civiles y eclesiásticas que regían

¹⁰⁴ GREENLEAF, Richard E. *Inquisición en la Nueva España del siglo XVI*, México, F.C.E., 1981, p. 223.

¹⁰⁵ ROJAS GARCIDUEÑAS. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, p. 112.

los espectáculos a través de edictos, cartas, bulas reales y de expedientes inquisitoriales de los procesos que llevaba a cabo la actividad censora. Algunos de estos manuscritos tienen que ver con la lectura y representación previa de las comedias para obtener la autorización que permitiera la representación pública.

Otro aspecto que es muy importante resaltar es el económico y comercial que adquiere el teatro en las últimas décadas del siglo XVI con la profesionalización de los espectáculos. Este punto se intensificará en el siglo XVII, porque al convertirse el teatro en una actividad comercial, sus finanzas serán aún más determinantes para los Hospitales y para los actores y compañías teatrales que encontraron en este trabajo una forma de vida.

2.2. Revisión previa de las comedias

Resulta interesante saber que, aunque las autoridades eclesiásticas desde las primeras décadas de la Conquista se afanaron en prohibir las representaciones dramáticas en los espacios religiosos, no lograron erradicar definitivamente el teatro de estos lugares. Sobre esto, Arnulfo Herrera señala en su *Historia sobre la literatura del siglo XVI* que:

Lo más probable es que la prohibición no se haya aplicado con mucho rigor puesto que las piezas se siguieron representando, incluso con las más altas autoridades religiosas, tal como ocurrió en 1574 con el *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana* de fray Juan Pérez Ramírez que se escenificó cuando Pedro Moya de Contreras recibió el palio arzobispal; como también ocurrió con algunas representaciones de Hernán González de Eslava y [...] como ocurrió el domingo 2 de noviembre de 1578 con la fastuosa representación de la *Tragedia del triunfo de los Santos...*¹⁰⁶

Durante las últimas décadas del siglo XVI fue constante la discusión sobre cuál era la autoridad competente para el control y la revisión de las

¹⁰⁶ HERRERA, Arnulfo. *Historia de la literatura novohispana del siglo XVI*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 87-88.

comedias. En algunos documentos se asume que la autoridad inquisitorial era la encargada de tal tarea y, en otros, los inquisidores delegaron este trabajo a los Ordinarios del lugar. Podemos encontrar uno de estos documentos sobre la revisión previa de las comedias en un manuscrito citado por Antonio Roldán Pérez. Es un texto inquisitorial del 13 de junio de 1572 que dirige el Consejo al Comisario de Salamanca, Francisco Sancho, donde parece sugerir una previa revisión de las obras, sugerencia que se limita al teatro religioso:

Entendiéndose que se hacen representaciones en vulgar de cosas de la Sagrada Escritura y que allí se tratan de las más substanciales de ellas: ha parecido que se podía proveer que los que las hubiesen de representar las llevasen primero a los inquisidores para que las viesen y aprobasen; haréis, señores que se platique sobre esto y será bien que para mayor inteligencia de estos daños se procure haber algunos de estos autos y se vean, y avisarnos si de vuestro parecer y del medio que se podía para obviar estos inconvenientes.¹⁰⁷

Uno de los primeros documentos que encontramos en la Nueva España relativo al proceso de censura en el teatro fue el publicado en el año de 1574, donde destaca la orden de no representar comedias que no hayan sido revisadas antes por la Real Audiencia.¹⁰⁸ Esto es relevante porque este control prevalecerá en los dos siguientes siglos del virreinato.

Germán Viveros también refiere —de acuerdo a sus investigaciones en los archivos del Cabildo de la Ciudad de México— que la presentación de un espectáculo teatral requería de una licencia previa y una censura oficial que, aun cuando no fuera rigurosa como lo sería en el XVII y el XVIII, era

¹⁰⁷ Roldán Pérez señala que, al parecer, no se llevó a cabo esta propuesta del Consejo de 1572, ya que en 1650 se publica otro texto que deja ver que se dejó a la iniciativa de los tribunales territoriales que se actuara en cada caso de la forma más conveniente. ROLDÁN PÉREZ, Antonio. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación” en *Revista de la Inquisición* no. 1, 63-103, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1991, p. 72, apud. AHN, Inquisición, Libro 326 (23 de noviembre de 1571 a 9 de enero de 1576).

¹⁰⁸ La Real Audiencia fue creada el 9 de diciembre de 1527, fue el más alto tribunal de la Corona española en la Nueva España y tenía su sede en la Ciudad de México.

indispensable en el siglo XVI.¹⁰⁹ Sin embargo, el ejercicio de la censura no fue uniforme a lo largo de los tres siglos del teatro novohispano; hubo etapas en las que la autoridad examinadora de las comedias perteneció a autoridades civiles y en otros momentos a religiosos calificados para llevar a cabo esta tarea.

En el documento del 10 de diciembre de 1574, se solicita que no se representen comedias sin antes llevarlas a la Real Audiencia para que sean vistas por los oidores:

Porque sin hacer la dicha diligencia se han representado y hecho algunas obras en las cuales ha habido nota en cosas superfluas y que se podían excusar para remedio de lo cual rogaron y encargaron al Muy Reverendo Arzobispo [...] se guarde y se cumpla la dicha orden [...] que las dichas obras se vean y examinen por esta Real Audiencia en la forma susodicha se representen públicamente en la dicha iglesia porque así conviene al servicio de Dios Nuestro Señor y de su Majestad así lo proveyeron.¹¹⁰

Este documento se refería a la presentación del *Entremés del alcabalero*, representado como entreacto del Coloquio tercero de Fernán González de Eslava con motivo de la consagración arzobispal de Pedro Moya de Contreras.¹¹¹

Por estas razones, en una Cédula Real fechada el 26 de abril de 1575 y dirigida al Arzobispo de México, Felipe II reprendía un entremés que hacía

¹⁰⁹ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, p. 114.

¹¹⁰ RAMOS SMITH, Maya. Documento 67, p. 399, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, apud AGI, México, Legajo 336-A, Ramo 2º., Doc.111c, 2ff.- AGN Reales Cédulas Duplicadas, Vol. 46, ff. 61-62 (2ª. Numeración), - FFR. Manuscritos, Vol. 1378 (copia de 1775), f. 110 v.

¹¹¹ Arnulfo Herrera refiere que el día de la imposición del palio arzobispal se presentó el Coloquio tercero y dicha función fue “aderezada con varios entremeses, uno de los cuales (“El Entremés de los alcabaleros”) hacía críticas al impuesto de la alcabala que se había instaurado en el reino desde 1571. Entonces no podía ser más inoportuno el tema porque, justo en esos días, el Virrey estaba reorganizando el cobro de los impuestos.” HERRERA, Arnulfo. *El “Entremés de los rufianes” y una coincidencia histórica, Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, coord. Alain Bégue, Carlos Mata Induráin, Pietro Taravacci, 2013, ISBNN 978-84-313-2922-8, p. 3.

referencia a un receptor de alcabalas, por no haber realizado examen previo de la obra:

Nos somos informados que en las fiestas que ordenasteis se hiciesen a vuestra consagración, entre otras cosas hicisteis representar una farsa o comedia en el tablado donde vuestra consagración se celebró, y, al recibir el palio, haberse representado otra con un entremés de un cobrador de alcabalas; y que esto ha parecido mal a los que se hallaron presentes y causó murmuración, lo cual nos ha desplacido y no os excusa vuestra respuesta de no haber visto estas representaciones y haber cometido examen de ellas, pues sábese que en los prelados es culpa la negligencia; y así, os encargo advertáis en ello para lo de adelante y que en lo público procuréis dar todo el buen ejemplo que conviene...¹¹²

La Orden Real del 10 de diciembre de 1574 confirma las ordenanzas del Concilio Mexicano de 1555 donde se habla ya de censura en materias graves eclesiásticas, entre ellas las comedias de santos que debían revisarse antes de su representación.

Tres documentos más en este periodo dan testimonio de la censura previa de las comedias, el primero de ellos con fecha del 21 de marzo de 1582 en el que los inquisidores del Santo Oficio informan al Comisario de Veracruz que se delegue al Ordinario¹¹³ la revisión de las comedias ya que la labor del Santo Oficio será castigar al autor de las comedias, en caso de ser escandalosa.

Lo de la vista de las comedias, no hay para que entremeterse sino dejarlo al Ordinario y no porque ese Santo Oficio no pueda mandarlas visitar cuando le pareciese sino por estar en estilo no ocuparse de cosas tan menudas. Sino de castigar después muy bien a quien fuere autor de representación escandalosa a la república cristiana aunque haya sido visitada y pasada por el ordinario.¹¹⁴

¹¹² R. SMITH, op. cit., Documento 68, pp. 485-486. Para conocimiento completo de la controversia entre el Virrey Marqués de Guadalcázar y el Inquisidor Pedro Moya de Contreras, con motivo del *Entremés del alcahalero* se puede consultar el documento 74, pp. 404-432, publicado por Maya Ramos en la *Antología de documentos*, que inicia con la carta enviada por el virrey Martín Enríquez de Almanza, Marqués de Guadalcázar a Juan de Ovando, Presidente del Consejo de Indias fechada el 9 de diciembre de 1574 y los textos sucesivos que formaron parte en dicha polémica, que, como puede constatarse por la cantidad de involucrados y documentos escritos desde las distintas partes, fue un suceso de gran relevancia en la época.

¹¹³ Obispos, provisosores y jueces eclesiásticos del arzobispado. Estos, junto con el Cabildo de la ciudad llevaban a cabo la revisión de las comedias y espectáculos para las fiestas de Corpus Christi y los primeros corrales.

¹¹⁴ R. SMITH, op. cit., Documento 69, p. 400, apud AGN Inquisición, Vol. 132, Exp. 15, f.125r.

El segundo de los documentos data de 1587 en el cual se ordena que el doctor Zaldierna, oidor de la Real Audiencia, revise las representaciones para la fiesta de Corpus Christi.

Por la presente cometo y mando al doctor Zaldierna oidor de la dicha Real Audiencia que provea y de orden como lo convenido en el dicho auto se cumpla y guarde y vea las representaciones que se hubieren de hacer...¹¹⁵

Estos dos documentos, más el de 1598, refieren que en siglo XVI la revisión de las comedias y espectáculos de las principales festividades eran responsabilidad del Ordinario,¹¹⁶ junto con el cabildo de la Ciudad. Las palabras del inquisidor en el documento del 22 de mayo de 1598 dejan entrever dos motivos que tienen que ver con su decisión: la primera de ellas es que durante su ejecución en público los comediantes pasaban por alto las correcciones hechas por el Santo Oficio en la previa revisión, y ponían en entredicho a la autoridad.

Gracias a estos documentos sabemos que el procedimiento no sólo se limitaba al examen del texto, sino que las comedias eran ejecutadas en el Palacio de la Inquisición, lo cual dejaba claro que la preocupación de las autoridades se centraba, además del texto, en la importancia de los movimientos, la gestualidad, el vestuario y, muchas veces, la danza y la música porque hacían del teatro un espectáculo sumamente persuasivo para el espectador.

El segundo motivo al que hace alusión el inquisidor es que, en medio de estas representaciones, se generaba un ambiente de bullicio y animación en los corredores y salas del Palacio de la Inquisición donde se examinaban las

¹¹⁵ Ibid., Documento 70, p. 401, apud. AGN, General de Parte, Vol. 3, Exp. 144, ff. 67v-68r.

¹¹⁶ LAMADRID, Luis Armando y RAMOS SMITH, Maya. *El teatro profano: Reglamentación y censura*, (CITRU) https://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/Hamlet/t_profano/profano.htm.

comedias, y la presencia de actores y actrices provocaba en los presos “tristeza y aflicción”.

El señor Inquisidor licenciado don Alonso de Peralta que de presente asiste solo el tribunal, dijo que con particular advertencia ha notado que desde que este Santo Tribunal se fundó en esta ciudad y provincias de su distrito, (según se ha informado), nunca los Inquisidores que en él han sido se entrometieron en examinar las comedias, representaciones, pasos espirituales y profanos que en esta república ni fuera se han representado pública ni secretamente, dejando el cuidado de esto a obispos, y a sus provisores, visitadores y jueces [...] y al del Santo Oficio, la corrección y castigo de las proposiciones, dichos y hechos heréticos y malsonantes [...] en cuya conformidad se han representado desde entonces las que se han ofrecido, en los corredores y salas de esta Audiencia, pasando antes de salir en público, por la censura de los calificadores y otras personas graves y doctas que siempre han asistido.[...]

Y visto asimismo la indecencia que acarrea a la gravedad del lugar el tumulto de gente que se congrega, aunque se ha procurado excusar, y el representar mujeres, entremeses, música y cantos, que de necesidad desdice en todo o en parte de la honestidad y religión de oficio santo, y contradice y divierte el silencio tan encargado y necesario de las cárceles secretas y presos que por la corta disposición de estas casas, oyen mucho del ruido y estruendo, de que se les sigue mayor tristeza y aflicción[...]

De todo lo cual habiendo hecho madura consideración y discurso, acordó de tomar resolución que de aquí en adelante no se hagan las dichas representaciones, examen ni aprobaciones, ni en ellas se gaste ni ocupe tiempo, antes se deje a los dichos Ordinarios como antes de ahora ha estado, para que usen en esto de la facultad que el derecho les concede.¹¹⁷

Un ejemplo más alusivo a la revisión de las comedias es el testimonio de Arias de Villalobos, quien era representante de una compañía de comedias, según Germán Viveros y Maya Ramos. El teatro profano tenía entre sus objetivos primordiales la diversión del espectador y tales espectáculos eran organizados y financiados por el gobierno local para las grandes festividades y para todas aquellas celebraciones importantes que, como era costumbre en la época, iban siempre acompañadas de la representación de una comedia. De modo que, además de divertir, el autor debía cumplir ciertos requerimientos

¹¹⁷ PEÑA, Margarita. *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colección Paideia, 2000, pp. 31-33, apud AGN Inquisición, Vol. 217, Exp. 16, 1f.

establecidos para poner en escena su obra. Villalobos, en el documento enviado en 1595, menciona a las autoridades en turno encargadas de la revisión previa de las piezas, el santo Oficio y el Ordinario:

La diversión era un hecho que había que tomar en cuenta y que había sido atendido desde fines del siglo XVI (marzo de 1595), tiempo en el que el conocido y prestigiado autor teatral bachiller Arias de Villalobos afirmaba que tenía compuestas muchas comedias “divinas y de historia” que ya habían sido examinadas y aprobadas por el santo Oficio de la Inquisición y por el Ordinario de la ciudad capital; con estas piezas, Arias de Villalobos pretendía no sólo demostrar su ingenio, sino sobre todo ayudar al entretenimiento público de la Ciudad de México.¹¹⁸

Además de Arias de Villalobos, otro de los autores o representantes de las compañías teatrales era Gonzalo de Riancho, quien ese mismo año también solicitó la revisión de comedias para las festividades de Corpus Christi y San Hipólito en documento fechado el 2 de marzo de 1595:

A vuestra señoría pido y suplico mande que se me admita la dicha baja de los quinientos pesos que hago y se me señale tiempo para presentar las dichas obras las cuales me obligo a dar examinadas y aprobadas por el Santo Oficio de la Inquisición en lo cual recibiere merced y justicia.¹¹⁹

Este texto, además de mencionar la revisión previa de las comedias, también pone en evidencia la competencia y rivalidad que existía entre los empresarios de las compañías de teatro para que les fuera asignado el montaje y representación de las comedias por las autoridades de la ciudad.¹²⁰ Estos

¹¹⁸ VIVEROS, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Seminario de Cultura literaria novohispana, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 55, apud AGN, Historia, t. 467, f.1.

¹¹⁹ RAMOS SMITH, Maya. Documento 75, p. 433, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, apud AGN Historia, Vol. 467, Exp. 1, f.2.

¹²⁰ En 1593 el Ayuntamiento asume aún más la responsabilidad de la organización de la fiesta de Corpus y contrata a Luis Lagarto para la representación de las comedias. Al año siguiente lo haría Arias de Villalobos, pero al parecer la ciudad no quedó satisfecha con su trabajo. Se establecen nuevas normas para la contratación desde un año antes por medio de un concurso después de la

documentos y los que veremos más adelante dan testimonio de que antes de 1700 el teatro careció de una preceptiva estricta. La decisión de reglamentar la actividad teatral en los coliseos se dio hasta el último tercio del siglo XVII y ya específicamente en el XVIII.¹²¹

Estando a cargo de la autoridad civil en algunos periodos, y en otros de la autoridad eclesiástica, la revisión de comedias regresó a ser tarea de la Inquisición durante la segunda mitad del siglo XVII, como consta en los expedientes de los procesos abiertos a comedias censuradas en las últimas décadas del XVII y, como se confirma en el proceso de la obra de Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, donde se asignó para su revisión a dos calificadores jesuitas y el proceso estuvo a cargo de los inquisidores, Juan Gómez de Mier y José de Omaña Pardo.

2.3. Tercer Concilio Mexicano de 1585

En el año de 1585 acontecieron dos sucesos relevantes: el arribo de los primeros doce carmelitas descalzos al puerto de Veracruz y la realización del Tercer Concilio Mexicano presidido por el arzobispo Pedro Moya de Contreras,¹²² en quien se concentraron altos puestos políticos y religiosos.

presentación de un presupuesto. En 1595 Gonzalo de Riancho le gana a Arias de Villalobos la representación de las comedias. RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, p. 23.

¹²¹ VIVEROS, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Seminario de Cultura literaria novohispana, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pp. 57-58.

¹²² Pedro Moya de Contreras llegó a la Nueva España luego de que su trabajo realizado como Inquisidor en Murcia le valió ser destinado para el cargo de Inquisidor en el Tribunal del Santo Oficio del Nuevo Mundo. Su “figura severa y disciplinada” fueron motivo para que el rey Felipe II le confiriera este cargo. Moya de Contreras llegó a México cuando el arzobispo era fray Alonso de Montúfar y el virrey en turno Martín Enríquez. Al acaecer la muerte de Alonso de Montúfar en 1573 el rey dispuso que Moya de Contreras fuera su sucesor. El virrey Martín Enríquez partió a Perú en 1580 y lo relevó el conde de la Coruña Lorenzo Suárez de Mendoza que sólo gobernó de 1580-1583. A la muerte de Suárez de Mendoza, Moya de Contreras fue designado virrey (1584-1585), ya que de 1585-1590 gobernó el marqués de Villamanrique, Álvaro Manrique de Zúñiga. En 1584

Luego de que fray Alonso de Montúfar organizó y llevó a cabo los dos primeros concilios mexicanos (1555 y 1565) bajo las normas tridentinas, con el fin de estudiar el trabajo de evangelización y dar normas de disciplina en la Nueva España, Moya de Contreras convocó al tercer concilio para corregir defectos en la administración eclesiástica en 1585.¹²³

Pablo González Casanova afirma que el tercer concilio ratificó la decisión de Zumárraga de prohibir las representaciones por ser un peligro para la educación espiritual de los indígenas.

Su único triunfo fue expulsar *de jure* el teatro de la iglesia, al obtener del concilio Tercero Mexicano, celebrado en 1585, que prohibiera los bailes y representaciones que acostumbraban hacer los fieles en el atrio. Pero más que triunfo pareció ser ésta una primera derrota del catolicismo, en cuanto revelaba el temor a usar instrumentos de conquista espiritual que antes le eran connaturales y que ahora desechaba quizás como una reacción operada desde dentro de la Iglesia ortodoxa por las amenazas de la Reforma.¹²⁴

El Tercer Concilio Mexicano es el más relevante de la Nueva España si consideramos que toda la vida religiosa y social está reglamentada en sus disposiciones. Los principales puntos de este concilio se concentraron en la prohibición de las representaciones profanas dentro de las iglesias, así como la participación de los clérigos en este tipo de comedias.

Por lo tanto, y según el decreto del sacrosanto Concilio de Trento y la Constitución del Papa Pío V, determina y manda este sínodo, queden prohibidos las danzas, bailes, representaciones y cantos profanos aun en el día de la Natividad del Señor, en la fiesta de Corpus y otras semejantes.¹²⁵

Moya de Contreras recibió, además, el nombramiento de visitador de la Audiencia y de la Universidad. DE LA TORRE VILLAR, Ernesto. "La enseñanza de la teología en los tiempos del Arzobispo Pedro Moya de Contreras", *Estudios de Historia Novohispana*, UNAM, 1992, vol. 12, No.012, historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispanas/pdf/novo12/0158., p. 86.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. *La Iglesia perseguida en la crisis de la colonia*, México, Secretaría de Educación Pública, p. 54.

¹²⁵ RAMOS SMITH, Maya. Documento 6, p. 249, en Ramos Smith, M. (coord.), *Censura y teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988.

2.3.1. El teatro conventual y la censura a fines del XVI

La llegada de los carmelitas descalzos en 1585 tenía como finalidad ir a las Californias y a Nuevo México y de ahí dirigirse a Filipinas; sin embargo, no concretaron su objetivo porque los franciscanos cuidaban mucho su territorio y se vieron obligados a predicar en las principales ciudades del virreinato.¹²⁶ Con la presencia de la orden carmelita se desarrolló el teatro conventual en la Nueva España, como lo hacía la compañía de Jesús con el teatro colegial, destinado a un determinado tipo de público.¹²⁷

El control de las representaciones en los diferentes espacios también se observó en el teatro religioso. Hay dos casos relacionados con el teatro jesuita y carmelita, respectivamente. En ambos, las órdenes se alineaban a las disposiciones de las autoridades al solicitar permiso para realizar representaciones en espacios religiosos. El primero de ellos ocurrió en 1586, los frailes jesuitas solicitaron autorización para construir un tablado donde presentar una comedia y también concursos literarios con fines académicos. Por su parte, los carmelitas en 1593 solicitaron igualmente permiso para montar un tablado destinado a la celebración del *Corpus Christi*, pero les fue negado argumentando las autoridades que podía incitar a desórdenes populares.¹²⁸

¹²⁶ PADILLA ZIMBRÓN, Edith. *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*, México, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 13.

¹²⁷ El teatro conventual era de ocasión, lo hacían para alabar virtudes o méritos de algún correligionario, predominaba más el discurso que la acción, por lo que se tornaba lento, pero se encontraban elementos espectaculares, sobre todo en el vestuario y la escenografía. Mezclaban a veces lo sagrado con lo profano y alternaban elementos de la cultura clásica griega, mitos o hechos históricos. VIVEROS, Germán. *Manifestaciones teatrales*. Seminario de Cultura literaria novohispana, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 35.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 50, apud GACCM (1970), 4759 julio 28 de 1586; GACCM (1970), 5438, junio 10 de 1593.

La vigilancia por parte de las autoridades censoras estuvo presente en toda actividad escénica, aun tratándose de representaciones no profesionales; un ejemplo significativo se documenta entre los procesos inquisitoriales de 1586-1587 en Veracruz. Maya Ramos hace referencia al expediente donde se denuncia a un hombre con oficio de sastre y que pertenecía a la Cofradía de la Soledad llamado Francisco de Guzmán, por hacer representaciones dramáticas indecentes con imágenes que sacaba de la iglesia. El Santo Oficio le prohibió seguir realizando estos espectáculos con pena de encarcelarlo si continuaba haciéndolo.¹²⁹

...y acude luego por detrás de la imagen de la Madre de Dios y métele la mano por bajo de las faldas y comienza a mover para que hiciese como ademanes de sentimiento, como si fuera cosa de matachines.¹³⁰

Dos documentos más reglamentan la actividad teatral en las postrimerías del siglo XVI; se trata de las dos cédulas Reales de Felipe II, la primera expedida en 1588 prohíbe el uso de vestiduras sacerdotales en el teatro, pues era común que los actores representaran sacerdotes, obispos y cardenales.¹³¹ Esta disposición prevaleció hasta finales del siglo XVII. Alma Mejía refiere un texto de 1692 que —si bien no pertenece a la primera mitad del siglo— ilustra el trato más conveniente a personajes religiosos y eclesiásticos en escena. El documento narra cuando al comisario del Santo Oficio de Durango el guardián del convento de San Francisco le preguntó:

Si acaso tenía alguna orden antigua o moderna en que se prohibiese que en las comedias no saliesen los representantes con hábitos clericales ni religiosos, pues le habían pedido cuatro hábitos [los cuales no fueron prestados] para los

¹²⁹ RAMOS SMITH, Maya. “El arte de normar y la astucia de transgredir”, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 127.

¹³⁰ RAMOS SMITH, Maya. Documento 42 en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988.

¹³¹ *Ibid.*, p. 402, véase también documento 71, apud Agustín de la Granja, 1991, p. 39.

representantes de una comedia que se había de representar pegado el teatro a la puerta de la Santa Iglesia Catedral, como se había hecho otros años. Se hizo la comedia y según estoy informado salieron cuatro representantes y entre ellos, el gracejo, vestidos de frailes franciscanos, con hábitos, según me dicen, que tenían algunos particulares para sus mortajas. La comedia, me dicen se intitulaba *El dichoso bandolero*.¹³²

La cédula de 1590 prohibió las representaciones durante la Cuaresma, así como la asistencia de los religiosos a ellas en cualquier época del año. Estas son algunas de las observaciones de la Corona:

En el consejo se ha entendido que en esta ciudad se suelen recitar comedias en la cuaresma, que por ser el tiempo que es, es de mucho inconveniente. Estaréis advertido de no consentir que se reciten comedias en el dicho tiempo, aunque sean a lo divino, ni ningún entremés y daréis orden que las que se recitaren en el otro tiempo del año, se guarde la orden que se tiene en esta corte que las mujeres entren por diferente puerta que los hombres y estén en aposento aparte, de manera que al entrar ni estar no se puedan comunicar, poniendo un alguacil que tenga cuenta con esto y que no entre ningún fraile a ver las dichas comedias, de cualquier orden que sean.¹³³

Desde el siglo XVI, la prohibición de representar comedias, aun de tema hagiográfico en tiempo de cuaresma, así como la separación de hombres y mujeres en los corrales, serán preceptivas que se habrían de mantener en los dos siguientes siglos.

2.4. Inicio de una controversia moral

¿Qué tanto era el poder del teatro sobre la sociedad novohispana? Este cuestionamiento —señala Alejandro García Reidy— surgió “cuando hombres de leyes y de fe” se enfrentaron a un nuevo teatro convertido en un

¹³² Alma Mejía establece que la obra *El dichoso bandolero* es la historia del fraile capuchino Pedro de Mazar, escrita por Francisco Cañizares. MEJÍA GONZÁLEZ, Alma. “Censura y teatro en la Nueva España”, 2012, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0j1>, pp.266-267, apud AGN México, Inquisición, vol. 371, exp. 7, fol. 285r

¹³³ R. SMITH, Maya. Op. cit., Documento 72, p. 402, apud Agustín de la Granja, 1991, p. 40.

“fenómeno profesionalizado de entretenimiento masivo”.¹³⁴ La controversia en torno al teatro se manifestó, por un lado, en la vertiente estética que pareció moderarse con el triunfo de la *Comedia Nueva* de Lope de Vega; por otro lado la vertiente ética, sobre la licitud moral del género perduró más allá del siglo XVII.¹³⁵

No todos los géneros literarios sufrieron el mismo rigor de la censura, el teatro fue uno de los más golpeados. Debido a esto, sus detractores centraron sus críticas contra los actores y, por supuesto, los dramaturgos.

Esta preocupación entre determinados sectores del poder civil y eclesiástico por controlar la moral pública llevó a los detractores del teatro a dirigir sus críticas preferentemente hacia la teatralidad del hecho dramático, concretamente hacia los actores, a quienes se acusaba de corromper la moral pública con sus gestos, movimientos y devaneos, que despertaban en el público pulsiones sensuales...¹³⁶

En España, los detractores del teatro se manifestaron sobre todo en el contenido moral y en los desórdenes que se cometían en los corrales de comedias; por lo que la principal característica de estos grupos era su apego a la moral cristiana. El eje controversial era que el teatro exhibía intrigas amorosas, reyertas y engaños. En cuanto a los dramaturgos —refiere también García Reidy— la censura de los opositores señalaba que no se preocupaban más que en satisfacer el gusto del público y obtener ganancias económicas sin atender a las buenas costumbres.

¹³⁴ García Reidy se refiere de “cómo era percibido el fenómeno teatral en los siglos XVI y XVII entre los autores que se preocupaban por cómo podía afectar la moral pública”. GARCÍA REIDY, Alejandro. “La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro” Universidad de Valencia, en *Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*, en María Cecilia Trujillo Maza (dir. y coord.), párrafo 1.

¹³⁵ HERZING, Carine. “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, *Criticón* [En línea] 103-104, 2008, Publicado el 20 de enero 2020, URL: <http://journals.openedition.org/criticon/11617>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.11617>, p. 2.

¹³⁶ Aunque también los dramaturgos sufrieron las consecuencias de esta polémica, el autor considera que los moralistas atacaron mucho menos a los dramaturgos que a los actores. GARCÍA REIDY, *Ibidem*.

En la Nueva España, el cuidado del aspecto moral también fue determinante relegando a segundo plano su mérito estético-literario.¹³⁷ De esta forma, en el teatro novohispano —señala Germán Viveros— no tuvo interés especial el valor artístico de un drama, ya que el objetivo primordial de las autoridades era didáctico.

Sin importar la perspectiva artística en los escenarios, se censuraron las actitudes escandalosas de los actores, sus vidas privadas, la utilización de vestuario lujoso, así como el erotismo de la mujer en escena vestida de hombre. Las disposiciones y preceptivas se daban a conocer por medio de edictos, exhortaciones o reglamentaciones dirigidas al teatro profesional, a las representaciones de coliseos o las comedias que se montaban en celebraciones públicas.

2.4.1. Las voces de la controversia teatral

En España uno de los grandes opositores del teatro fue el P. Pedro Rivadeneira, quien en 1589 publicó su *Tratado de la tribulación*, que dio pie a una larga polémica. Dividido en dos partes, la primera habla sobre las aflicciones y adversidades particulares de que es objeto el hombre y en el segundo libro las tribulaciones generales que Dios envía, así como del remedio de ellas. Precisamente, Rivadeneira considera que uno de los medios que toman equivocadamente los hombres para salir de las tribulaciones son las comedias.

...porque el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas es entretenerse con farsas y representaciones, (así por el gusto que hallan en ellas, como porque realmente se divierten más, y la novedad y variedad de las cosas

¹³⁷ Viveros consigna el caso de un censor de comedias que “reconocía que había autorizado la representación de varias comedias a pesar de estar en contra de las ‘leyes del arte’ y de contener errores de historia, de geografía, de cronología y de otros ramos de literatura, pero para él todo era disculpable porque las piezas examinadas no ofendían las costumbres.” VIVEROS, Germán. *Escenario Novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, p. 134.

que se representan suspenden los males, y no los deja pensar en ellos); y veo que de poco a acá, se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aunque se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana [...] Y los entremeses que se mezclan entre las cosas sagradas son muy perjudiciales e indignos de la gravedad cristiana [...] pero también es verdad lo que el mismo angélico Doctor nos enseña, que es pecado usar en estas recreaciones y entretenimientos de palabras lascivas o de hechos torpes y feos, y el de dejarse llevar demasiado y sin rienda del gusto y entretenimiento.¹³⁸

El tratado del P. Rivadeneira reprende la ignorancia mostrada por los gobernadores de la república que permitieron el gran crecimiento de la actividad teatral. En 1592 fray Marco Antonio de Campos en su obra *Microscopía y Gobierno Universal del Hombre Cristiano*, coincide con el P. Rivadeneira sobre las piezas que acompañan a las comedias:

Mayormente que si la letra es a lo divino, los entremeses van demasiado a lo humano y es dar en un grande inconveniente mezclando las cosas sagradas con las profanas.¹³⁹

También, el moralista fray José de Jesús María en su obra *Primera parte de excelencias de la virtud de la castidad*, alude a la falta de decoro en el escenario, culpando a los actores y actrices “de no saber de composturas”.¹⁴⁰

Un siglo más tarde se reavivará esta polémica, cuando el P. Manuel Guerra de Ribera escriba *El buen zelo o examen de un papel como aprobación a la Quinta Parte Verdadera de Comedias de don Pedro Calderón*, que, más que una autorización, era un tratado a favor de la actividad escénica. Este documento

¹³⁸ RIVADENEIRA, Pedro de, *Tratado de la tribulación*, edición digital del Fondo Bibliográfico de la Biblioteca de la Facultad de Derecho, Universidad de Sevilla, pp. 93-105, <http://bib.us.es/derecho/recursos/pixelegis/indexides/idweb.html>.

¹³⁹ APARICIO MAYDEU, Javier. “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, pp. 169-170, apud Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, p. 178.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, apud Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, pp. 374-375.

reactivará la diatriba entre moralistas y preceptistas que de manera singular afectará a las comedias de santos, como la obra de Francisco de Acevedo.

2.5. Siglo XVII: ¿Es lícito componer, representar, concurrir o permitir comedias?¹⁴¹

Uno de los aspectos que caracterizó al siglo XVII fue su esplendor arquitectónico en iglesias, conventos y colegios, acompañado de lujos, prebendas y excesos. El celo apostólico de la Iglesia, desafortunadamente, se vio opacado por el relajamiento moral de muchos religiosos que contribuyó a la laxitud apostólica y a un parasitismo que afligía a muchos.¹⁴²

En España, importantes acontecimientos se suscitaron en los últimos años del siglo XVI e inicios del XVII que encontraron eco en los reinos americanos. Héctor Urzáiz refiere que entre la muerte de Felipe II (1598) y la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1609), ocurrieron sucesos muy relevantes: cierre de los corrales, promulgación de las *Ordenanzas Primeras del Teatro* (1608), prohibición inquisitorial de alguna comedia y suspensión de licencias para publicar libros, lo que disminuyó la libertad expresiva, el potencial crítico y la capacidad satírica del teatro.¹⁴³

¹⁴¹ Este cuestionamiento fue resultado de una serie de puntos que declararon, expusieron y debatieron los distintos personajes en la polémica en torno al teatro y que Roldán Pérez resume en su estudio sobre la licitud de las comedias. ROLDÁN PÉREZ, Antonio. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación” en *Revista de la Inquisición* no. 1, 63-103, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1991, p. 64.

¹⁴² En el periodo del arzobispo fray García Guerra en la Nueva España (1608-1612), señala Leonard Irving que había un exceso de sacerdotes, frailes y monjas. En 1611 el papa Paulo V promulgó una bula que suprimía todos los conventos no habitados por lo menos por ocho frailes, pero se hizo caso omiso a esta disposición. Muchas instituciones acumularon riquezas en tierras y otros bienes que les generaron ganancias reflejadas en la magnificencia de edificios eclesiásticos y en una vida de lujos. IRVING A., Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., 1990, p. 76.

¹⁴³ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, “La censura del teatro clásico español”, *Talía. Revista de estudios teatrales*, Ediciones complutense, ISSN-e: 2659-806X, <http://dx.doi.org//10.5209/TRET.6321>, p. 3.

Estas disposiciones que se centran sobre todo en la licitud moral del teatro, se trasladaron a la Nueva España. Un documento temprano sobre reglamentación en las comedias data de 1601; promulgado por el virrey Conde de Monterrey, insiste en que se lleve a cabo la revisión previa de comedias y entremeses. En este reglamento se observa también que va tomando relevancia el control sobre la mujer, para que no use traje de hombre en los escenarios, ni tampoco vestuario “desenvuelto en demasía lascivo” y deshonesto; estas reglamentaciones se extendieron al público, donde era fundamental la separación de hombres y mujeres en los corrales y coliseos. Además se exige la presencia de autoridades, “alguaciles” dentro del coliseo para la supervisión de las comedias.

Por tanto ha acordado su Señoría de mandar como manda con este auto a los autores de las dichas comedias que primero y ante todas cosas que representen cualesquier comedias y **lo lleven al provisor de este arzobispado para que las vea examine y apruebe** y en las que así se aprobaren y hubieren de representarse guarde inviolablemente lo que está ordenado y mandado sobre **no representar mujeres en hábito de hombre ni usar de trajes desenvueltos en demasía lascivos y deshonestos** ni contra lo que se debe guardar en actos públicos ni que estén juntos ni entren los hombres con las mujeres sino de por sí teniendo ellas celosías y estando en parte donde seguramente y sin escándalo ni ocasión de inquietud puedan ver la comedia [...] y para en cuanto a lo de las celosías haber puerta por donde entren de por sí las mujeres, se les da término de quince días y pasados no cumpliéndose con esto **los alguaciles que allí asistieren no consientan se represente.**¹⁴⁴

El teatro dependió siempre de la autoridad política o religiosa en turno y muchas decisiones tomadas por la censura que se conocen a través de los procesos inquisitoriales aplicados a las comedias procesadas, fueron subjetivas.

Muchos textos de distintos tintes y perspectivas mostraron el papel fundamental que desempeñó el teatro en España y sus colonias. Esta gran

¹⁴⁴ RAMOS SMITH, Maya, Documento 77, pp.435-436, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988.

disputa incluyó diversos asuntos que debatieron los protagonistas de la controversia citada por Antonio Roldán en su *Polémica sobre la licitud del teatro*. Entre los más importantes estaba el origen pagano del teatro que fue condenado por los Santos Padres de la Iglesia; la discusión de si el teatro era o no arte; el contenido del texto en sus argumentos y añadidos (bailes, entremeses, etc.); los intereses económicos de los hospitales, la intervención de las mujeres en la comedia y la repercusión moral que el teatro ejercía sobre el público. Todos desembocaban en considerar la licitud moral del teatro.¹⁴⁵

2.6. Primeras Ordenanzas de Teatro

Las *Primeras Ordenanzas* en el teatro de la península (1608) fueron resultado de la preocupación por parte de las autoridades de normar el impacto que tenía la actividad teatral en lo moral, económico y social. Fueron un “intento de regular el desarrollo de la actividad teatral en los asuntos considerados problemáticos por las autoridades”.¹⁴⁶ Se dividen en seis apartados:

- 1) Autores
- 2) Comisarios de Semana
- 3) Comisario del Libro
- 4) Arrendador
- 5) Alguaciles
- 6) Hospital General

¹⁴⁵ El aspecto moral ha sido estudiado ampliamente por tres autores: “Emilio Cotarelo y Mori en 1904, quien atribuye a los detractores del teatro público áureo motivos relacionados con un justificado temor ante los desórdenes que se llevaban a cabo en los corrales y a juzgar al teatro nacional, midiéndolo con la preceptiva nearistotélica de corte francés. Alfredo Hermenegildo (1985) quien abordaba la polémica como un enfrentamiento ‘entre teólogos y políticos’ y Marc Vitse (1990) quien señala que el teatro áureo —la Comedia Nueva— no aparece en el devenir de la polémica ni como teatro de oposición ni como teatro del poder, sino como objeto de disputa entre fracciones de la ‘clase dominante’”. SARACINO, María Agustina, “Del Cierre de Corrales de 1598 a las Primeras Ordenanzas de Teatro de 1608: la irrupción de los imperativos de gobierno en los Corrales madrileños” *XIV Jornadas Interescolares/Departamentos de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, p. 2.

¹⁴⁶ Las Primeras Ordenanzas de Teatros de 1608 fueron publicadas por el Licenciado Juan de Tejeda, Protector y Gobernador del Hospital General y Juez Protector de teatros con nombramientos del Consejo Real. SARACINO, M., op.cit., p. 13.

Estos apartados —señala María Agustina de Saracino— corresponden con los temas que eran el eje de discusión sobre la licitud del teatro público. Controversias como la que los detractores marcaban al referirse a los desórdenes que se suscitaban en los corrales de comedias, y a lo que respondían los partidarios del teatro que no por haber excesos en las comedias debían prohibirse, enfatizando el poder pedagógico y catártico que tenía.

El primer apartado, “Autores”, estipulaba que las compañías de teatro debían pedir licencia antes de entrar en Madrid; también enviar una lista de los actores considerando la regla de que era requisito para las mujeres estar casadas y sus esposos pertenecer a la misma agrupación. Este punto que se aplicó también en la Nueva España, como fue el caso de María de Celi y otras actrices, nos permite ver que todo lo que ocurría en la península repercutía en la Nueva España, no sólo en autores y obras que llegaban y se representaban en los coliseos, también la forma de aplicar la censura en los procesos que llevaban a cabo las autoridades inquisitoriales del Nuevo Mundo.

Los “Comisario de Semana” debían cuidar que “nadie entrara sin pagar”, así como hacer respetar los lugares asignados a los apartados exclusivos para mujeres; el “Comisario de libro”, era nombrado anualmente y se encargaba de las cuentas y aprovechamiento de los ingresos generados por las representaciones. El “Arrendador” era el responsable de los bienes y de rendir cuenta de los lugares alquilados para cada función. El apartado sobre los “Alguaciles” señalaba que éstos tenían la tarea de mantener el orden dentro de los coliseos; eran los “policías” del Santo Oficio. Finalmente, en el apartado del “Hospital General” se hace referencia a los derechos que tenían los hospitales como principales beneficiarios económicos de la actividad teatral.¹⁴⁷

¹⁴⁷ SARACINO, M., op. cit., p. 15.

De acuerdo con estos apartados, se pueden distinguir dos “grandes preocupaciones” en las Ordenanzas. La primera de ellas era el lado económico, el valor que tenían los espectáculos para los hospitales que dependían de ellos, así como los autores y compañías de oficio. Las Ordenanzas, bajo este aspecto querían asegurar el correcto manejo de los recursos que producían. El carácter comercial que había adquirido el teatro desde fines del siglo XVI se consideró en los puntos de debate de la controversia teatral.

La segunda preocupación era mantener el orden entre actores, representantes y público asistente a los corrales: horarios de inicio y fin de los espectáculos, la necesaria distancia entre hombres y mujeres dentro de los corrales, mantener la jerarquía social en la asignación de localidades, así como la necesidad de la censura previa de obras y entremeses. También se contemplaba dentro del orden la presencia de las mujeres en el escenario, quienes tenían la obligación de estar casadas, además de no estar permitido el travestismo en las mujeres.

La Nueva España no escapó a estos lineamientos. El aspecto “jerárquico” para la asignación de lugares en los corrales y coliseos se observó no sólo a través de la condición social de los asistentes, sino también de los temas tratados:

Era una dramaturgia dirigida en particular al español peninsular radicado en México, al criollo y en un menor grado al mestizo; no al indio, porque éste, en general, hasta como ente de ficción escénica estaba excluido de los espacios de representación en coliseos.¹⁴⁸

Los hospitales en Nueva España también se veían beneficiados de las ganancias que producía el teatro. Durante el virreinato el primer lugar estable para la actividad dramática fue el mismo predio que ocupó el Hospital Real

¹⁴⁸ VIVEROS, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, Seminario de Cultura literaria novohispana, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 68.

de Naturales. Aún a finales del siglo XVII el Coliseo de la Ciudad de México era considerado “la más segura finca con que el Hospital Real de Naturales ha contado siempre, para cubrir en parte las necesidades que continuamente la afligían”.¹⁴⁹

El resto de las disposiciones también se importaron y aplicaron aquí: mujeres en los escenarios, la obligación de la censura previa de las comedias, presencia de alguaciles en los corrales y coliseos para mantener el orden, así como jueces que censuraban la representación pública de las comedias.

2.7. Las mujeres y la transgresión en los roles sexuales de los personajes

Gran discusión y censura causó la participación de las mujeres en el escenario. Desde finales del siglo XVI fray Juan de Pineda en su obra *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana* señala la polémica participación de las mujeres en las representaciones:

Tan de huir son las representaciones de deshonestidades, donde se oyen malas palabras y se ven deshonestos meneos, y donde hombres y mujeres revueltos, revuelven sus almas en muchos deseos malos, que con pocas palabras se encienden en peores obras.¹⁵⁰

En el teatro novohispano, señala Arnulfo Herrera, “no quedó memoria de un autor de obras civiles o religiosas, ni de un actor o una actriz que haya alcanzado —así sea pálidamente— una fama comparable a la de alguna de las figuras que recorrieron las escenas españolas.”¹⁵¹

¹⁴⁹ Ibid., p. 53, apud Biblioteca Nacional, México (BNM), ms. 1413, ff. 159r-163r.

¹⁵⁰ PINEDA, fray Juan de. 2ª Parte de la Agricultura Cristiana, Diálogo veinteydofeno, XXXIII, p. 122.

¹⁵¹ Arnulfo Herrera menciona que quizá la más cercana manifestación que conocemos del mundo actoral novohispano es el soneto funerario de Luis de Sandoval Zapata (1618 o 1620-1671), a “Una cómica difunta”, aunque señala que tal vez sólo haya sido un ejercicio literario para emular a Lope de Vega en “Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos” (Madrid 1634). HERRERA, Arnulfo. “Los comienzos del teatro profesional en España” en *eHumanista* 40, (2018) ISSN 15405877, p. 13.

La censura sobre la mujer en los escenarios tenía que ver con su protagonismo pues trascendían entre el público y lograban influir socialmente; las actrices “marcaban tendencias en modas” dado que acuerdo a las palabras del P. Juan Ferrer (1618) de ellas se copiaban trajes y vestidos y resultaba una profesión “peligrosa” porque era de las pocas actividades rentables que daban a la mujer independencia y libertad.¹⁵² Hubo casos excepcionales en los que las mujeres no sólo lograron ejercer el oficio de actriz en los escenarios, como el de María de Navas “La Comedianta”,¹⁵³ sino como empresarias teatrales. Ella fue la protagonista de una serie de libelos anti-teatrales en la España de finales del siglo XVII. Los moralistas señalaban que la participación de las mujeres en las comedias dañaba la moral pública, enfatizaban el pésimo ejemplo que daban las actrices y la pernicioso influencia sobre los espectadores.¹⁵⁴

Sara Poot Herrera refiere que la ciudad de Puebla se distinguió por sus comediantas en 1668 y por sus *Damas de la Comedia*, y que en 1672 todavía seguían participando en las fiestas de *Corpus* de la ciudad. Ana María de los Ángeles era una de ellas, fungía como directora de una compañía de teatro que competía por espacios en la ciudad de Puebla.¹⁵⁵ Hilburg Schilling también la menciona como “autora” que trabajaba habitualmente en la ciudad de Puebla durante la primera mitad del siglo XVII¹⁵⁶ y Germán Viveros cita el nombre

¹⁵² FLORES ASENCIO, María Asunción. “Libelos en torno a María de Navas «la comedianta». Realidad social y situación profesional de un arte controvertido”, *JANUS Estudios sobre Siglos de Oro*, 7, 2018, <http://hdl.handle.net/2183/24317>, p. 205.

¹⁵³ Esta actividad será más recurrente a partir de la segunda mitad del siglo XVII, ya que ejercieron como autoras —sin la tutela masculina— que era sinónimo de empresarias teatrales, como fue María Navas, *Ibid.*, p. 207.

¹⁵⁴ ROMERA NAVARRO, Miguel. “Las disfrazadas de varón en la Comedia”, *Hispanic Review*, vol. 2, no. 4 (1934): 269-286, DOI: 10.2307/470282, p. 269.

¹⁵⁵ POOT HERRERA, Sara. “Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5p6>, p. 343.

¹⁵⁶ SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España [Fines del siglo XVI a mediados del XVIII]*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 77-78.

de otra mujer del ambiente teatral novohispano de finales del siglo XVII, María de Celi:

...posiblemente obtuvo ese título por haber hecho “los más y mejores papeles” en medio de un “miserio” ambiente de comediógrafos, en el que – según ella– “no había hombres”.¹⁵⁷

Sin embargo, —señala Viveros— la documentación de la época no permite saber si María de Celi escribía comedias o si se desempeñaba como empresaria, actriz y directora teatral. En 1687, cuando se le concedió convertirse en autora de comedias en México informó que llevaba doce años actuando. Esta mujer se vincula directamente con la obra de Francisco de Acevedo, pues formaba parte del grupo que representó *El prigionero de Dios y patriarca de los pobres* en 1684 y del que era director Bartolomé de la Cueva.¹⁵⁸

En la escena peninsular hay dos referencias que cita Julián Bravo Vega en su estudio sobre la obra de Esteban M. de Villegas. Se trata de las cinco sátiras del *Antiteatro*, obra dirigida a las comedias y su universo refutando a sus actores y actrices, principalmente:

...el mentidero de los poetas cómicos, su relación paratextual con autores de compañías [...] el contenido lascivo de las comedias, la ausencia de verosimilitud y decoro, la ruptura de las unidades, los disfraces femeninos, el exotismo ridículo, el fomento del ocio, los peligros de la honra femenina, la censura de los representantes, de sus trajes, su excesiva desenvoltura, la valoración social de los cómicos, su vida aconventional y libertina, la actitud condescendiente de las cómicas...¹⁵⁹

¹⁵⁷ Aclara Germán Viveros, que en siglo XVII había confusión entre las denominaciones “autor” y “asentista” o “empresario”; no sólo en la Nueva España, sino en la península. María de Celi opinaba que no había varones que lo fueran con la calidad de sus antecesores en tal oficio. VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, pp. 26, 67.

¹⁵⁸ Poot Herrera afirma que en 1683 el voto de María de Celi y su esposo José Corona pesaron para que fuera director de la compañía Bartolomé de la Cueva, quién un año más tarde dirigiera la obra de Francisco de Acevedo *El prigionero de Dios y patriarca de los pobres*. POOT HERRERA, Sara. “Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5p6>, p. 341.

¹⁵⁹ BRAVO Vega, Julián. “El antiteatro o la negación de las comedias”, Alicante, *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2012, Universidad de la Rioja, www.cervantes.virtual.com/nd/ark:/59851/bmcv7031, p. 42.

Otro de los personajes del ámbito español es la actriz Francisca Baltasara de los Reyes conocida como *Baltasara* especializada en papeles de hombre que, posteriormente, abandonará para hacer vida de eremita. Los escritores Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla retomaron la vida de la cómica y los motivos característicos de las comedias hagiográficas para crear la obra *La Baltasara*, representación en la que resalta su “arrepentimiento” y su conversión a una vida de santidad. Otra de las actrices que sobresalió en el siglo XVII fue la bella noble conocida como *La Calderona*—María Inés Calderón— quien además de ser una actriz talentosa, fue célebre por ser amante de Felipe IV.¹⁶⁰

En la Nueva España, a pesar de ser muy limitado el papel de las mujeres en el teatro por la condición social y la represión de la censura, hubo valiosos indicios de su participación en escenarios.

Otro de los puntos controversiales en el teatro fue el de los roles que desempeñaban los personajes, así como su vestuario. Disgustaba que las mujeres representaran papeles masculinos y que los hombres, a su vez, protagonizaran personajes femeninos. Esto resultaba contradictorio en muchos casos, ya que, por una parte, los obispos prohibían que las mujeres

¹⁶⁰ “Muchas actrices eran aduladas por su interpretación puntual en determinadas piezas teatrales, otras continuaban siendo agasajadas en general por su manera de representar o por algunas de sus habilidades teatrales. Este fue el caso de la actriz conocida como La Calderona, cuyo talento fue recogido en una colección de Relaciones de Felipe IV y Carlos II, y precisamente en la obra intitulada *Ritratto della nascita, qualità, costumi e azioni di Don Giovanni d’Austria*, en la que se recordaba la llegada a Palacio, en 1627, de una compañía de actores, entre la que se encontraba una actriz de dieciséis años ‘de mediana belleza, pero de un encanto singularísimo, con la voz tan graciosa y agradable, que cautivaba a cuantos oían’. DE SALVO, Mimma, “Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro”, [en línea] Universidad de Valencia, 2008, <http://midesa.it/cgi-bin/show?art=De%20salvo%20primeras%20damas.htm>, párrafo 7.

participaran en las comedias, mientras otros censuraban que los hombres se vistieran de mujer.¹⁶¹

Los casos más representativos de estas prohibiciones tienen que ver con las comedias que se montaban en lugares secretos, obviamente sin licencia previa y sin la rigurosa división entre hombres y mujeres que exigía la Real Audiencia.¹⁶²

2.8 La presencia de los clérigos y religiosos en los espectáculos

Una de las disposiciones que desde el siglo XVI se estableció fue la prohibición para que los religiosos participaran en las comedias como actores o espectadores, que con frecuencia no se cumplía.

Un caso en el que se vieron involucradas las autoridades eclesiásticas y en específico el arzobispo de México Juan Pérez de la Serna, fue la carta que recibió de Felipe III por permitir y presenciar “representaciones indecentes” en un convento de monjas. La carta fechada el 18 de octubre de 1620 le recuerda lo escrito y tratado en los “santos cánones y concilios” generales y provinciales que han censurado los excesos, trajes indignos, actos seculares y profanos que puedan “inquietar” y desviar a las religiosas de su verdadero camino por medio de comedias, juegos o actos indecentes. La carta no sólo exhibe las representaciones dentro de espacios religiosos realizados por monjas, sino, sobre todo, la permisividad del arzobispo y las autoridades eclesiásticas al participar de manera presencial en ese tipo de espectáculos:

¹⁶¹ MEJÍA GONZÁLEZ, Alma. “Censura y teatro en la Nueva España”, 2012, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0j1>, p. 266.

¹⁶² Estos lugares carecían de celosías y puertas de acceso distintas para los hombres y mujeres. Se cantaba y bailaba con algarabía y se tomaba chocolate y alcohol, propiciando en el público demostrar sus pasiones sin control alguno. *Ibid.*, pp. 264-265.

He sido informado que en algunos conventos de esa ciudad se han hecho algunas representaciones indecentes por monjas y que en algunas os habéis hallado y pues estuvisteis presente, claro es que fuiste la causa de ello y os complacisteis en semejante exceso.

Si vuestro descuido en semejantes hechos los causa mayormente en tierra y lugar donde más que en otra se requiere que los preladados vivan con mayor ejemplo y edificación que otra ninguna [...] podéis estar cierto que estoy muy a la mira de todo lo que hicierdes y estimaré en mucho que lo que de esto se me avisare, sea tan en servicio de Dios...¹⁶³

Este documento exhibe un acontecimiento aislado pero que podría ejemplificar como habitualmente se quebrantaban esas disposiciones que prohibían a los religiosos asistir a comedias. Hay otro documento que atestigua la asistencia de los eclesiásticos y del propio Tribunal a presenciar una comedia de Lope de Vega, en 1616, durante la festividad de San Pedro Mártir en el Convento de Santo Domingo:

Recibieron los señores Inquisidores entre sí a lo oficiales del Santo Oficio y los llevaron a su refectorio y les dieron de comer muy altamente con gusto de todos. A la tarde hubo comedia de *Santiago el verde* de que todos quedaron muy gustosos y acabada se volvieron los señores a su casa.¹⁶⁴

2.8.1. Temas

Antes de adentrarnos en el proceso inquisitorial de que fue objeto la obra del bachiller Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, es necesario recordar algunos elementos que formaban parte de la censura, así como los protagonistas y los actores que se veían involucrados en todo el proceso normativo, ya que a partir de que el teatro se encamina a la profesionalización en las últimas décadas del siglo XVI, se fueron también definiendo los procesos de la censura y su aplicación.

¹⁶³ RAMOS SMITH, Maya. Documento 7, pp. 250-251, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y Antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, apud. AGI México, Legajo 29, no. 55c. Otra versión en Carreño, pp. 232-233.

¹⁶⁴ R. SMITH, op.cit., Documento 86, p. 443, apud. AGN, Inquisición, Vol. 277, ff.201-202r.

Con el fin de contrarrestar la herejía en los reinos de ultramar, la Corona instó a evitar la propagación de las ideas reformistas controlando la actividad literaria. La creación y publicación de *Índices prohibidos*¹⁶⁵ tuvo como fin llevar a cabo este control desde la producción del libro en las imprentas hasta su distribución, así como los inventarios de libros que debían proporcionar a las autoridades las bibliotecas, los particulares y las librerías. El índice de 1667 tiene especial relevancia para nosotros, pues era el catálogo que se encontraba vigente cuando fue censurada la obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo (1684). La Regla 16 dio pie a la prohibición total de la obra y fue invocada por los calificadores en el expediente del proceso.

Dentro de la censura de libros se contempló la literatura dramática y aunque en la Nueva España no se publicó ningún *Índice de libros prohibidos*, regían y aplicaban los de la península. La revisión de los libros y las comedias —como he mencionado— estuvo a cargo de las autoridades civiles, del Ordinario o de la autoridad inquisitorial; en el caso de los libros, una vez editados, era tarea de la Inquisición calificarlos, expurgarlos, autorizarlos o prohibirlos, conforme a los *Índices* publicados. En cuanto a las comedias, el

¹⁶⁵ Los *Índices* de libros prohibidos publicados en los siglos XVI y XVII (Los *Índices* de 1551 y 1559 estuvieron a cargo del Inquisidor Fernando de Valdés; 1583-1584 Gaspar de Quiroga; 1612 Bernardo Sandoval y Rojas; 1632 Antonio de Zapata; 1640, 1667 Antonio de Sotomayor), eran precedidos de edictos, reglas, mandatos y advertencias. Hasta el *Índice* de 1612 fueron trece las reglas que precedían el catálogo y que en el *Índice* de 1640 se repetirán y ampliarán a 16. Luis Veres señala que debe “diferenciarse entre índices prohibitorios e índices expurgatorios, haciendo referencia a algunos historiadores como Emilio Cotarello que denominan expurgatorios unos y otros y Joseph Mendham, en su *Historia de los Índices de la Iglesia Romana*, distingue entre índices prohibitorios que, específicamente, prohíbe a un autor o una obra enteramente, y el expurgatorio, el cual puede aparecer o no unido al prohibitorio y en el que se contiene un examen de las obras prohibidas especificando los pasajes condenados que deben suprimirse o modificarse.[...] A partir del *Índex Librorum Expurgatorum*, de Gaspar de Quiroga en 1584, los libros suelen especificar en sus títulos si eran prohibitorios o expurgatorios. Los índices españoles llevan en portada ambos títulos junto al nombre del inquisidor que lo mandó a confeccionar y por el que son conocidos.” VERES, Luis, “La censura de libros en los siglos XVI y XVII”, 2008, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/censura.html>, párrafo 9.

Ordinario calificaba y la Inquisición aplicaba el castigo correspondiente, esto es, a la Inquisición le correspondía sólo aplicar la censura a *posteriori*, sobre lo que previamente había sido revisado por el gobierno o el Ordinario.¹⁶⁶

La censura en España se concentró en temas predominantemente religiosos que se extendían al ámbito moral, el sexo y las críticas que se hacían a autoridades eclesiásticas, aún en los periodos en que el control y vigilancia de las obras estuvo a cargo de la autoridad civil. Igual que en la prohibición de los libros, en el teatro se vigilaban los aspectos religiosos y, en un menor porcentaje, casi “insignificantes”, los políticos.¹⁶⁷

En la Nueva España, el predominante teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI pronto se vio superado con la expansión del teatro profano representado en las casas de comedias, en coliseos y con él la mezcla de los temas sacro-religiosos. Nació un teatro híbrido que se convirtió en el más frecuente.

Conforme avanzó el siglo, entre los temas principales de las comedias resaltan los que tenían que ver con las vidas de santos o de personajes bíblicos. En ambos casos se hacía gala de espectacularidad e ilusionismo acompañados de la paráfrasis de textos bíblicos. Estos elementos fueron ampliamente censurados.

Fruto de la polémica desatada en el Viejo Mundo entre detractores y defensores del teatro, fue el moralista padre Juan Ferrer, (1613) quien en su

¹⁶⁶ RAMOS SMITH, Maya. “Los tres enemigos del alma: el libro, el espectáculo y el cuerpo. Censura y reglamentación en la escena novohispana”, en *Censura y teatro novohispano, (1559-1822), Ensayos y Antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1988, pp. 109-110.

¹⁶⁷ Cuando el motivo era político, los detractores pedían el cierre de los corrales o la prohibición de ciertas comedias. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. , “Noticia que no es bien que se toque: El teatro de Siglo del Oro frente a la censura” coord. Judith Farré Vidal, en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, 2009, ISBN978-84-8489-449-0, dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=14086, pp. 155-156.

Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas cuestionaba el plano escénico y ve la necesidad de cerciorarse de que los actores y los elementos de la tramoya no desvirtúen las piezas, aludiendo a que este “ilusionismo escenográfico pueda hacer perder la devoción”¹⁶⁸ en los espectadores. También, el incumplimiento del precepto de la “unidad de tiempo” al que aludía Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* en 1617, decía que alejaba a las comedias de los cánones que “estipulan la necesidad de verosimilitud”¹⁶⁹.

El aspecto de la verosimilitud estuvo relacionado con las comedias de santos y las de corte histórico. Los calificadores cuidaban que no se falsearan o desvirtuaran los acontecimientos y la vida de los personajes históricos representados en las comedias. Otro tema controversial y que es punto principal fue el de “materias amatorias y deshonestas”¹⁷⁰ que despunta a fines del siglo XVII, mal vistas por los censores. Los elementos del teatro profano de capa y espada, al mezclarse con las comedias de tema religioso, propiciaban más elementos ante los ojos de los detractores y, en especial, a la comedia de santos. Sobre este tema, Olavarría y Ferrari comenta que en 1644-1646, en España, el Consejo dispuso sobre las comedias lo siguiente:

Que las comedias sean de buen ejemplo, *sin mezcla de amores*, y para conseguirlo se prohíban todas las que hasta entonces se han representado, especialmente *las de Lope de Vega, que tanto daño han hecho a las costumbres*. El Consejo dio un duro golpe al arte dramático, disponiendo en su artículo 10: “Que no se pueden representar, de aquí adelante, comedias de inventiva propia de los que las hacen, *sino de historias y*

¹⁶⁸ APARICIO MAYDEU, Javier. “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf, pp. 170-171.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 172, apud. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, eds. F. S. Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, p. 268.

¹⁷⁰ Estos temas eran desaprobados, aún más cuando se mezclaban, en los sainetes con bailes provocativos como los que a fines del siglo XVII eran muy populares: “Del diablo”, “La cosecha” o el de “Pan de manteca”. VIVEROS, Germán, *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 102.

vidas de Santos.” Si así era tratado en España el teatro, claro que en su colonia no pudo serlo mejor.¹⁷¹

Tenía razón Olavarría y Ferrari, la censura en la Nueva España sería más rigurosa y severa que en la península.¹⁷²

2.8.2. Procesos y la función censora

En la Nueva España las autoridades encargadas de la normativa eran el Estado y la Iglesia. Por la parte civil se encontraba en primer término el virrey y en la parte eclesiástica, el arzobispo y, como poder adjunto, el Tribunal del Santo Oficio. Al poder civil le correspondía vigilar y controlar el orden público y que no se ofendiera al orden político o social. En lo que respecta al poder eclesiástico, se enfocaba a vigilar los abusos contra la religión. El aspecto moral atañía a ambas autoridades.¹⁷³

El proceso inquisitorial sobre las comedias iniciaba con la solicitud por parte del autor para la revisión previa de su obra con el fin de poder representarla públicamente, o cuando se presentaba una denuncia por medio

¹⁷¹ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del Teatro en México*. México, vol. I, Porrúa, 1961, p. 23.

¹⁷² Viveros refiere que está ampliamente constatado como la censura teatral fue intensa y más rigurosa que en España, al grado de propiciar que comediógrafos y poetas se desinteresaran en dar a conocer su quehacer literario. Por ello, el Cabildo tuvo que ofrecer estímulos económicos a los escritores. Este desinterés debido a la censura afectaría no sólo a uno de los objetivos que perseguían las representaciones, que era la distracción de la población para mantener el orden social, sino el sustento económico que recibían los hospitales de la representación de comedias. VIVEROS, Germán, op. cit., *Escenario novohispano...* p. 103, apud Rodolfo Usigli “Prólogo” en Francisco Monterde, op. cit., p. XIX.

¹⁷³ La acción ejercida por las autoridades “a priori” correspondía a la normativa y preventiva por medio de reglas y revisión previa; y la acción a “posteriori” o punitiva, prohibía y castigaba a los transgresores. El Rey era la autoridad máxima del Tribunal del Santo Oficio y en la Nueva España el Virrey, apoyado por la Real Audiencia, auxiliados por censores del Coliseo de México nombrados por el virrey y por los alcaldes de la Corte para los asuntos que se relacionaban con el teatro y los artistas del espectáculo. RAMOS SMITH, Maya. “Los tres enemigos del alma: el libro, el espectáculo y el cuerpo”, en *Censura y teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e Información teatral Rodolfo Usigli, 1988, p. 105.

de un espectador. La Inquisición nombraba a los calificadores —lectores de la obra— que podían ser de cualquier orden religiosa, quienes daban su dictamen para que la Inquisición actuara en consecuencia.¹⁷⁴

María José Vega documenta que en la Inquisición hispánica —al referirse a la censura de libros— se contaba con dos calificadores y en ocasiones hasta tres.¹⁷⁵ De acuerdo con los expedientes inquisitoriales donde se detalla el proceso de revisión a que se sometían las comedias, era común que se asignaran dos calificadores para la revisión del texto.

Sobre las funciones y cualidades del censor, en España Virgilio Pinto Crespo nos proporciona una amplia información. En lo que respecta al siglo XVI, menciona que era común que las instituciones de enseñanza colaboraran con la Inquisición y en el siglo XVII prefirió tener sus propios calificadores para realizar la censura.

El cargo de calificador del Santo Oficio se hizo muy apetecible, principalmente para los frailes, y las peticiones para serlo inundaron los distintos tribunales locales. Ante ello la institución se vio obligada a principios del siglo XVII a concretar las exigencias para serlo y a perfilar el modelo de calificador. [...] Pero ni la limitación numérica ni la distribución fueron efectivas. El número de calificadores rebasó sobradamente el límite impuesto por la Inquisición y dominicos y jesuitas predominaron sobre los otros frailes.¹⁷⁶

¹⁷⁴ POOT HERRERA, Sara. “Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura,” Enrique Ballón Aguirre et. al. (eds.) *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó, México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coordinación de humanidades, 2002, p. 258.

¹⁷⁵ VEGA, María José. “Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII”, Esteve Cesc. (ed.), Barcelona, *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, ISBN 9788449028977, p. 37.

¹⁷⁶ “Debían ser mayores de cuarenta años (45 a partir de 1627), doctos, virtuosos, prudentes y versados en teología escolástica [...] Como estas exigencias tampoco desalentaban a los peticionarios; se limitó a ocho el número de calificadores por tribunal y se intentó que las diferentes órdenes religiosas tuvieran un número similar.” PINTO CRESPO, Virgilio. “Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI-XVII”, *Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, EDAD DE ORO*, vol. VIII, ISBN: 84-7477-131-5, Seminario Internacional sobre Literatura española y Edad de Oro, celebrado en marzo de 1988, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, Homenaje a Eugenio Asensio, p.190, apud AHN Inq. Lib. 497, f. 277; lib. 497; lib. 1233f. 256.

Algunos investigadores de la censura citan detalles que nos hablan de lo variable que se tornó el control y la revisión de los textos dramáticos. Miguel Zugasti recoge la censura del texto de Tirso de Molina “Santa Juana de la Cruz”, donde cita que

Este valioso legajo tuvo una azarosa vida antes y después de subir a los escenarios, y sobre él quedan huellas de la intervención de muchas manos: obvia decir que la más importante es la del dramaturgo, pero también están las marcas de un primer censor, las del “autor” de una compañía de cómicos, e incluso las de un segundo corrector que enmienda la plana al censor inicial.¹⁷⁷

Además de que la actividad censora no fue uniforme y ejercida por una sola autoridad, la calificación de una obra estaba sujeta al arbitrio y perspectiva de los censores. Héctor Urzáiz asegura que los calificadores de los libros se basaban en apreciaciones subjetivas que muchas veces impedía la publicación de una obra, y en el caso de las comedias a su representación.

Ironías y paradojas al margen, la realidad era bastante menos amable, ya que abundaban otros personajes no tan bienintencionados, gentes que veían sombras de herejía o la alargada mano del Maligno por todas partes, que amputaban o tiraban a la hoguera textos muy valiosos. [...] Frailes y sacerdotes que, llevados por su cerrazón de mente, su fanatismo o, incluso su animadversión personal hacia el autor, proponían arbitrariamente la denegación de la licencia de tal o cual libro.¹⁷⁸

Durante gran parte del siglo XVII la Inquisición se encargó de la vigilancia y el control de las obras que querían ser representadas públicamente. En la Nueva España, de acuerdo con la lista de las obras procesadas en la

¹⁷⁷ Texto donde Tirso de Molina dramatiza la vida de Juana Vázquez Gutiérrez. Zugasti hace referencia a fray Gabriel Téllez, quien dedicó una trilogía a la famosa Santa Juana de la Cruz. ZUGASTI, M., Greer, M.R. (2019) “Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de la Santa Juana (1613)”, de Tirso de Molina, *Talía, Revista de estudios teatrales*, Ediciones complutense, 1, 27-66, ISSN-e:2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.63219>, p. 28.

¹⁷⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. “Noticia que no es bien que se toque: El teatro de Siglo del Oro frente a la censura”, coord. Judith Farré Vidal, en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, 2009, ISBN978-84-8489-449-0 Enlace: dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=14086, p. 154.

segunda mitad del siglo XVII, éstas eran turnadas a dos calificadores religiosos para su censura.

Es importante considerar que el control por parte de las autoridades se manifestó con la revisión previa de las representaciones escénicas, pero también con edictos¹⁷⁹ que han aportado valiosa información para el estudio del teatro novohispano y, en este caso, de la censura.

Los edictos por lo general llegaban directamente de España; otros, los edictos arzobispaes, surgían como resultado de problemas locales en los que frecuentemente se reflejaba la animadversión de las autoridades eclesiásticas hacia las actividades teatrales. Hay ejemplos en la actitud y disposiciones de los arzobispos Juan de Palafox y Mendoza y Francisco Aguiar y Seixas en el siglo XVII.¹⁸⁰ Maya Ramos refiere en su trabajo sobre la censura en el teatro profano de la Nueva España, que realmente la cantidad de obras dramáticas que aparecieron en los edictos no fue considerable, ni tampoco debió formar parte de un ataque organizado y directo contra el teatro como institución o espectáculo. Las comedias se prohibían principalmente como literatura cuando

¹⁷⁹ Los Edictos de Inquisición eran impresos que se colocaban en lugares públicos donde se exponían normas que se debían respetar de acuerdo con la práctica de la religión católica. De esta forma se hacían públicos libros u obras dramáticas que a juicio de las autoridades inquisitoriales debían prohibirse o expurgarse. Los edictos fueron un medio eficaz de divulgación de las disposiciones del Santo Oficio. ORTÍZ BULLÉ-GOYRI, Alejandro, *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 91.

¹⁸⁰ El Arzobispo de México Francisco Aguiar y Seixas promulgó en 1694 un edicto sobre algunas “formas nacidas al amparo del teatro evangelizador”, prohibiendo la ejecución en Querétaro de las danzas-teatro de moros y cristianos dentro de las iglesias y la asistencia de los religiosos a los espectáculos de toros y comedias. RAMOS SMITH, Maya, “El arte de normar y la astucia de transgredir”, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998. p. 133.

su contenido se consideraba peligroso para las ideas y costumbres, por ello se prohibía como lectura, así como su escenificación.¹⁸¹

Distintos autores de la literatura novohispana e historiadores han escrito sobre la función que realizó el Tribunal del Santo Oficio con relación a la censura de los libros y las comedias. Francisco de la Maza, en *El Palacio de la Inquisición*, estudia los personajes que integraban el cuerpo del Tribunal:

INQUISIDORES, que eran los jueces y que podían ser frailes, clérigos o civiles.

SECRETARIOS levantaban las actas de los procesos, llevaban la correspondencia y cuidaban el archivo.

CONSULTORES, o sea los peritos en Teología y Derecho Canónico, a quienes se hacía la *consulta de fe* después de que el acusado había contestado a los cargos y antes de la sentencia definitiva del tribunal, que era aprobada o rectificadas por ellos.

CALIFICADORES, los que examinaban las pruebas documentales del acusado y censuraban los libros, manuscritos, pinturas y todo objeto que pudiera ser sospechoso de ir contra la fe.

COMISARIOS, que eran los delegados en las ciudades y pueblos donde no estaba establecido el Tribunal y acusaban y remitían a los reos. Los había en todas las ciudades de la Nueva España y hasta Guatemala, Nicaragua y Filipinas.

PROMOTOR FISCAL, quien era el que llevaba la voz de la acusación; muchas veces era uno de los propios inquisidores.

ABOGADO DEFENSOR, quien atendía a la defensa de oficio del reo.

RECEPTOR Y TESORERO, quien recibía las confiscaciones de los bienes de los presos y llevaba las cuentas de gastos del Tribunal.

FAMILIARES, personas que espontáneamente prestaban servicios al Tribunal, desde el simple espionaje, hasta la decorativa presencia en los autos de fe en el caso de los grandes señores. Como gozaban de algunos importantes privilegios, el cargo era muy solicitado. Recuérdese en España el caso de Lope de Vega.

¹⁸¹ RAMOS SMITH, Maya. "Los tres enemigos del alma" en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998. p. 110.

NOTARIOS, los que refrendaban las actas de los juicios. Era también cargo muy buscado. En México fueron notarios dos famosos pintores: Sebastián López de Arteaga en el siglo XVII y Francisco Martínez en el XVIII, que tenían buen cuidado de añadir su puesto inquisitorial en las rúbricas de sus cuadros.

ESCRIBANOS, los que llevaban los apuntes en los cargos, denuncias, careos y tormento de los reos.

ALGUACILES, los que servían para detener a los acusados, apoderarse de sus bienes y acomodar a la familia si no podía sostenerse por sí misma. Eran algo así como los gendarmes del Santo Oficio.

ALCAIDES, los guardias de las cárceles, que veían en todo lo necesario a los presos.

INTÉRPRETES, para los casos en que el acusado no hablaba español. Recuérdese en México el caso del ingeniero del Desagüe del Valle de México, Enrico Martínez.¹⁸²

Cita Sara Poot que el Santo Tribunal en el siglo XVII —que reunía a todas las órdenes religiosas— ejercía este poder “apropiándose de la tribuna censora del teatro”, autorizando o prohibiendo obras a autores. En algunas décadas sobresalen algunos nombres de calificadores que se ven involucrados en comedias censuradas y en varios procesos cuyos dictámenes fueron reprobatorios.¹⁸³

Sobre el papel que desempeñaron los censores en la revisión de comedias, Ricardo Camarena, en su estudio sobre los métodos de control inquisitoriales del siglo XVIII, resalta la formación teológica, ideológica y literaria de ellos como un factor que pudo determinar la aprobación o desaprobación de una obra; “se analiza su orientación ideológica y literaria,

¹⁸² DE LA MAZA, Francisco, *El Palacio de la Inquisición*, México, UNAM, Biblioteca virtual del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951, <http://biblio.esteticas.unam.mx>, pp. 24-26.

¹⁸³ POOT HERRERA, Sara. “Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura,” Enrique Ballón Aguirre et. al. (eds.) *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó, México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coordinación de humanidades, 2002, p. 274.

reflejada en la correspondencia que establecen los censores con el 'Tribunal'.¹⁸⁴

En los siglos XVI-XVII cabe la posibilidad de que esto haya sido relevante a la hora de dictaminar una comedia.

Puede advertirse que la correspondencia entre censores y tribunal denota ciertos principios para la evaluación de las obras dramáticas o de los hechos teatrales a considerar. Esto determina la aprobación o en su caso la expurgación o hasta la prohibición de las representaciones, al indicarse los errores de fe imputables, ya sea teológico, moral o incluso retórico.¹⁸⁵

El proceso inquisitorial por lo general funcionaba por medio de denuncias —anónimas o abiertas— o de informes de comisarios generales. El proceso iniciaba si ameritaba investigación y, después de consultar con los calificadores y el fiscal, se dictaba sentencia. Si la transgresión no era de orden teológico o no estaba en la jurisdicción del Santo Oficio, la corrección se turnaba a manos del gobierno o del Ordinario.¹⁸⁶

2.8.3. El lenguaje expresivo de la censura

El procedimiento de la censura se realizaba a través de los calificadores para la revisión de las comedias:

Los procesos de calificación de las obras que llevaba a cabo el Santo Oficio estaban estrictamente reglamentados, teniendo como base las “proposiciones” condenadas por disposiciones sinodales o papales previamente consignadas en los Índices Expurgatorios.¹⁸⁷

¹⁸⁴ CAMARENA, Ricardo, *El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, p. V.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. VI.

¹⁸⁶ Maya Ramos refiere que aunque el gobierno y el Ordinario recibían denuncias, eran más numerosas las que se presentaban ante la Inquisición. La denuncia era fomentada tanto en los edictos de fe como en el confesionario para negar o posponer la absolución. RAMOS SMITH, Maya. “Los tres enemigos del alma” en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 110.

¹⁸⁷ VASCONCELOS, Tito y Xavier Lizárraga, “Pecados y virtudes de la pluma,” en Ramos Smith, Maya. (coord.), *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 185.

Las *notas o censuras* —cita María José Vega— “conforman un conjunto estable de instrumentos de juicio e interpretación aplicable a todo tipo de textos.”¹⁸⁸ Estas notas —continúa Vega— son un glosario básico y técnico del censor, es su herramienta, el lenguaje que utilizaban a la hora de dictaminar un texto. En la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres de Francisco* de Acevedo, los calificadores resaltan adjetivos que atribuyen al texto “un argumento muy repugnante”, “invención indecentísima”, “ofensiva e injuriosa”.

La *nota o censura* es, en términos teológicos, el *juicio* o el dictamen de orden intelectual que determina el grado de verdad o de falsedad de una proposición o de un texto. De esta forma, la censura “discierne y pondera” los grados y las formas de desviación de la verdad, la discrepancia y señala la heterodoxia con respecto a las cuestiones más graves, como la herejía, o las faltas más leves o censuras menores.¹⁸⁹

Los adjetivos para dictaminar libros y comedias fueron la herramienta que los censores tomaron para establecer matices en su trabajo calificador. Las *notas* son “conceptos fundamentales para comprender el pensamiento religioso moderno y examinar las formas de heterodoxia ya que no son sólo variaciones retóricas o términos equivalentes”.¹⁹⁰

¹⁸⁸ El “glosario básico y técnico del censor” incluye setenta y ocho adjetivos o expresiones que se aplican en la censura teológica. La lista de términos se basa en el *Cursus Theologicus de los Salmanticenses* y en el *Prospectus* y los índices del *Scrutinium doctrinarum*. VEGA, María José, “Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII”, Esteve Cesc. (ed.), Barcelona, *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, ISBN 9788449028977, p. 49.

¹⁸⁹ María José Vega aclara que, por lo tanto, *nota o censura* no es un acto de prohibición o detracción, aunque la Iglesia dispone de instituciones e instrumentos judiciales para prohibir aquello que considere erróneo o herético. Las notas de error o condenas son las que el vulgo llama *censura*. *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁹⁰ Además, las diferencias de notas desde la más severa hasta la menos relevante definen y diferencian entre herejía y error de fe. Las notas menores “forman un repertorio flexible e

Estas *notas o censuras* se definían como *mayores* o *menores* y se precisan en algunos procesos cuando se califica al texto. Las notas más graves o *mayores* se refieren a la herejía y al error de fe, cuando incidían en el campo dogmático con sus distintos matices: *herético, erróneo, próximo a error, sabe a herejía*. Las censuras o *notas menores* son las que prevalecieron en la mayor parte de las comedias: eran faltas que no afectaban criterios del dogma y estaban más vinculadas a lo moral; eran términos que señalaban cuando una obra resultaba ser para los calificadores, *escandalosas, peligrosas, temerarias, lujuriosas, irreverentes, blasfema, impía* y muchos otros adjetivos de acuerdo al grado de la falta. Los índices hispánicos acogen las censuras *mayores (herejía y error de fe)* y las más graves de las menores.¹⁹¹

2.9. El teatro en el periodo del arzobispo Juan de Palafox y Mendoza

Las prohibiciones y limitaciones que sufrió el teatro novohispano del siglo XVII estuvieron marcadas directamente por el virrey y el arzobispo en primer lugar, en ocasiones predominaba una u otra. El Tribunal del Santo Oficio, por su parte —representado por ambos poderes— también vigiló y castigó el arte escénico.¹⁹²

De esta forma, así como en el siglo XVI fray Juan de Zumárraga se opuso a las representaciones, en el XVII el teatro encontraría dos enconados opositores en las personas de los arzobispos fray Juan de Palafox y Mendoza y Francisco de Aguiar y Seixas.

históricamente variable que fue ganando en riqueza de matices, precisión y exhaustividad”. Ibid., p. 26.

¹⁹¹ Ibid., p. 39.

¹⁹² POOT HERRERA, Sara. “Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5p6>, p. 329

Carlos Solórzano, en su estudio introductorio al *Teatro mexicano del siglo XVII*, menciona el proceso a Isabel Tristán, acusada de judaizante, encarcelada y sentenciada en 1643 que:

Resultaba paradójico comprobar que, mientras la Iglesia perseguía a los comediógrafos, nadie reparaba en los cuadros verdaderamente escandalosos y descarnados que quedaban plasmados de manera puntillosa sobre el papel, a lo largo de esos procesos judiciales.¹⁹³

Juan de Palafox y Mendoza llegó a México en 1640 como obispo de Puebla y en 1642 se convirtió en virrey de la Nueva España. De acuerdo con dictados establecidos por el Concilio de Trento, secularizó varias comunidades religiosas y reordenó otras, lo que propició conflictos al afectar jurisdicciones e intereses, sobre todo de los jesuitas.¹⁹⁴

El obispo Juan de Palafox y Mendoza, en la *Epístola II, Exhortatoria a los Curas y Beneficiados de la Puebla de los Ángeles (1646)* escribió una serie de disposiciones sobre las representaciones en las iglesias y danzas de indios. Continuó con la línea del primer arzobispo fray Juan de Zumárraga sobre la manifestación de las costumbres indígenas en las festividades religiosas haciendo hincapié en la finalidad que tenían los templos, prohibiendo y sancionando a los que infringían estas disposiciones.

Los templos son oratorios de los fieles, a donde hemos de ir a solicitar la divina misericordia, y no a irritar su justicia [...] No se entiendan prohibidas las danzas de espadas, o palos, o los bailes, o tocotines de los indios, y otros regocijos honestos y naturales y que expliquen una modesta, y cristiana alegría, y gozo. Mas por cuanto se nos ha avisado de diversas partes, que de vestirse los indios de mujeres en los bailes pueden resultar graves pecados. Añado a esto el llevar actos profanos y

¹⁹³ SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 27.

¹⁹⁴ José Joaquín Blanco cree que Palafox, “con todo el poder político y eclesiástico de que venía dotado, (...) se tuvo que regresar a España ante la vigorosa oposición de los jesuitas, de la aristocracia y del clero locales.” BLANCO, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/2*, México, Editorial Cal y Arena, 2009, p. 32.

livianos a los templos, [...] ¿allí se han de oír el ruido de los pulgares, los infames movimientos de los bailes, las risas desordenadas, los conceptos deshonestos?¹⁹⁵

Las palabras del arzobispo Palafox y Mendoza sobre las comedias obedecen a los criterios que, en los mismos años, se debatían entre contrincantes de la polémica sobre el teatro en España y se regían por la ortodoxia moralista de la época. Palafox retoma, en otro punto de su Epístola, la prohibición de los curas para asistir a comedias, fiestas y juegos.

El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la república, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos, hijos de la idolatría, y gentilica ceguedad [...] porque no son las comedias sino un seminario de pasiones, de donde sale la crueldad embravecida, la sensualidad abrasada, la maldad instruí para cometer pecados. ¿Qué cosa hay allí, que sea de piedad y religión? Ver hombres enamorando, mujeres engañando, perversos aconsejando y disponiendo pecados [...] Por tanto, ningún eclesiástico y mucho menos los beneficiados, vayan a este género de fiestas, pena de veinte pesos, como se ordena por nuestro edicto...¹⁹⁶

Las comedias a las que se refiere Palafox y Mendoza encontraron su modelo en la Comedia Nueva, donde se mezclaba el tema religioso con el profano y era común encontrar los enredos de las comedias de capa y espada que censuraban los detractores del teatro en España, y opinaban que “más que atender la moral, los dramaturgos pensaban en lo económico”.

Sobre las declaraciones de Palafox en torno al teatro, Schilling señala que lo muestran como “un adversario apasionado de la diversión dramática y al censurarla se mostró sumamente duro e intransigente”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ RAMOS SMITH, Maya. Documento 8, pp. 251-252, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, apud Palafox y Mendoza (1762), Vol. III, *Epístola II. Exhortatoria a los Curas y Beneficiados de la Puebla de los Ángeles*, Cap. VIII, pp. 197-199; Cap. X, p. 222.

¹⁹⁶ R. SMITH, op. cit., Documento 81, p.439, apud Palafox y Mendoza (1762), Vol. III, *Epístola II, “Exhortatoria a los curas, y Beneficiados de la Puebla de los Ángeles”*, Cap. X, pp. 206-207 y 225.

¹⁹⁷ SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España. fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, p. 166.

Por ejemplo, cuando el cabildo de la ciudad de Puebla en el año de 1644 le suplicó asistir a la fiesta del Corpus, donde se llevarían a cabo dos comedias “que son a lo divino muy devotas y ejemplares”. Era costumbre representar comedias en un tablado frente a la Catedral, ante la custodia del Santísimo Sacramento. A esta invitación respondió el obispo:

Su dictamen era de no oír comedias ni que el Cabildo Eclesiástico ni otro ninguno de sus clérigos las oyesen por parecerle entretenimiento de que no resulta provecho a las almas. Y que haciéndolo así dado a entender a sus feligreses no era justo aplaudir con asistir lo que repugnaba, ni tampoco consentir que en la parte que estaba señalado por sagrado de la iglesia se hiciesen tablados ni pusiesen otros asientos, ni que la custodia había de quedar en la puerta, y que en lo demás que no le tocaba la ciudad hiciese lo que por bien tuviese; que solo sentía que siendo la plaza tan grande se pusiesen los tablados tan cerca de la iglesia donde se han de celebrar los oficios divinos.¹⁹⁸

Ante la negativa del obispo para asistir y permitir que las comedias se llevaran a cabo frente a la Catedral como era costumbre, se llevaron a cabo las celebraciones.

Se acordó por esta ciudad se le diese parte al señor don Juan de Palafox y Mendoza Obispo meritisimo de esta ciudad y a su cabildo de que se tenían dispuestas dos comedias muy ejemplares a lo divino, para que las asistiese si fuese servido, y esta resolución se le cometió darla a el señor alférez mayor, que habiendo visto su respuesta y las palabras que el Señor obispo dio por ella, es su voto y parecer que no procede el que se dejen de hacer, que en la parte y lugar donde siempre como tiene referido se ha acostumbrado se continúen en la forma que está dispuesta los días de Corpus y su octava pues de hacerlas en honra de tan gran fiesta no se puede seguir ningún inconveniente y se cumpla con la obligación que la ciudad tiene por lo que su Majestad tiene mandado y este es su voto y parecer.¹⁹⁹

En general, podemos decir que durante el periodo virreinal el aspecto artístico del teatro se vio relegado y las autoridades se preocuparon más en vigilar y controlar la actividad escénica. Sin ninguna reglamentación teatral en

¹⁹⁸ R. SMITH, op. cit., Documento 89, p. 448, apud Archivo General del Ayuntamiento de Puebla. Libro de Cabildos no. 21 (1644-1646), mecanoscrito en Fondo Armando de María y Campos, Fondo Reservado BNA.

¹⁹⁹ Ibid., p. 450.

los siglos XVI y XVII, Germán Viveros asegura que lo más cercano a una preceptiva sería el *Discurso de los dramas* que escribió Silvestre Díaz de la Vega en 1786 a petición del virrey Bernardo de Gálvez. Debido a la ausencia de una preceptiva dramática novohispana, los decretos, providencias o disposiciones no tenían ningún fundamento teórico y se concretaban a asumir directrices peninsulares matizadas con peculiaridades del ambiente novohispano y quedaban plasmadas en documentos virreinales.²⁰⁰

Existieron, sin embargo, lineamientos generales y claros que prevalecieron desde el siglo XVI, como el no mezclar el tema religioso con el profano y que más adelante sería ampliamente censurado, para convertirse en uno de los puntos principales de la controversia teatral sobre la licitud moral de las comedias.

Esta polémica en torno al teatro que, por momentos parecía silenciarse, resurgió con mayor fuerza en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el padre Fray Manuel Guerra y Ribera redactó, en 1682 su obra titulada *El buen zelo o examen de un papel como aprobación a la Quinta Parte Verdadera de Comedias de don Pedro Calderón*, que es en realidad, una apología del teatro de su tiempo y que afectaría a un subgénero ampliamente difundido en este siglo, las llamadas comedias de santos o a lo divino.

²⁰⁰ VIVEROS, Germán, *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, pp. 21-22.

CAPÍTULO III

1650-1700

El pregonero de Dios y patriarca de los pobres

*Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas: no es en realidad devoción eficaz cristiana. Todo es una pura representación falsa y engañosa.*²⁰¹

El propósito de este tercer capítulo es analizar los detalles de la prohibición de la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* de Francisco de Acevedo, a través del proceso inquisitorial que dio inicio al día siguiente de su estreno en el Coliseo de comedias de la Ciudad de México, el 4 de octubre de 1684.

En la segunda mitad del siglo XVII se retoma la controversia sobre la comedia y su carácter moralizador que se había generado a partir de los últimos años del siglo XVI por medio de distintos documentos y tratados a favor y en contra de estas representaciones escénicas. La polémica resurgió en 1682 cuando el Padre fray Manuel de Guerra redactó su obra *El buen zelo o examen de un papel como aprobación a la Quinta Parte Verdadera de Comedias de don Pedro Calderón* —que en realidad era una apología sobre el teatro de su época— desatando una auténtica controversia en torno a la licitud de la Comedia.²⁰²

²⁰¹ APARICIO MAYDEU, J. “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf p. 171. Apud J. HERRERA, Fray Agustín de. *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias*, Alcalá, 1682.

²⁰² HERZING, Carine. “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, *Criticón* [En línea] 103-104, 2008, Publicado el 20 de enero 2020, URL: <http://journals.openedition.org/criticon/11617>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.11617>, p. 2. Por su parte, María Asunción Florez, comenta que no se limita a alabar las excelencias de las obras de Calderón, porque en su carácter de defensa sobre la legitimidad del teatro de su época, con ella va también la defensa de los actores que lo representan, pues siendo lícitos los oficios útiles a la “conversación de la vida humana”, el de comediante —usado “con moderación”— también lo es, pues “se ordena al divertimento humano”. FLORES ASENCIO, María Asunción, “Libelos en torno a María de Navas “la comedianta”. Realidad social y situación profesional de un arte controvertido”, *JANUS Estudios sobre Siglos de Oro*, 7, 2018, <http://hdl.handle.net/2183/24317>, p. 192.

Esta polémica después alcanzó, sin duda, al teatro novohispano en torno a la disputa sobre la comedia y en específico de la comedia hagiográfica, fueron opiniones que influyeron en las decisiones del trabajo inquisitorial del virreinato novohispano.

A mediados de este siglo, el teatro se encontraba ya plenamente supeditado al control del poder civil y eclesiástico que actuaban de manera conjunta. Los documentos oficiales que reglamentaban las actividades políticas, religiosas y sociales llegaban de España, aunque de acuerdo con la “autonomía” del gobierno virreinal, este también generaba sus propias preceptivas conforme a las circunstancias novohispanas.

El teatro alcanzó mayores dimensiones cuando se destinaron espacios apropiados a las representaciones; la construcción del Coliseo de comedias (terminado en 1642) marcó un paso fundamental para el desarrollo del teatro en la Nueva España. No sólo representó un adelanto en lo arquitectónico comparado con las casas de comedias que hasta ese momento existían en la ciudad de México, sino que —como señala Giovanna Recchia— representó el punto de transición entre la tipología del corral y la del teatro de tipo italiano que ya existía en España.²⁰³

Como vimos en los capítulos precedentes, la mayor parte de la temática de las comedias es religiosa; en la segunda mitad del siglo XVII, el teatro profano la conserva. Esto no es extraño si se considera el proselitismo religioso, la presencia de la religiosidad en la vida cotidiana y el peso de la Iglesia y su esfuerzo por salvaguardar la pureza y la ortodoxia de la fe.²⁰⁴

²⁰³ RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la Ciudad de México, siglos XVI-XVIII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, p. 28.

²⁰⁴ CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Lo (s) gracioso (s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, vol. 1, no.1, 2004. URL: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 66.

El gusto por el teatro en este periodo hizo que las temporadas en el Coliseo se hicieran más regulares y las compañías teatrales estables.²⁰⁵ En lo que respecta a la censura, los *Índices de libros prohibidos* publicados en la Península regían y se aplicaban también en el Nuevo Mundo.

Con el fin de analizar el proceso de la comedia de Francisco de Acevedo que terminó con la prohibición total, he dividido los temas en diferentes apartados previos al detalle del expediente.

3.1 La censura en las últimas décadas del siglo XVII

En este último periodo que abarca de 1650 a 1700, la gran influencia que tuvo el teatro desde el siglo XVI sobre la población novohispana obligó al poder a mantener vigiladas las actividades escénicas para conservar intacta la doctrina y la moral católica. Esto no era nuevo si atendemos a lo que ocurría en la Península con el Teatro áureo y el actuar de la censura. Como sucedía con los *Índices de libros prohibidos*, se revelaba que existían otras ‘razones’ para la actividad censora, ya que no sólo se limitó a perseguir la herejía y el error de fe, sino que vigiló también las costumbres, los usos lingüísticos, la decencia y la honestidad públicas.²⁰⁶

Después de la controvertida posición en la Nueva España de Juan de Palafox y Mendoza en torno al teatro en la primera mitad del siglo XVII, en estas últimas décadas el arte escénico encontró otro adversario en la persona

²⁰⁵ Destacaron principalmente Compañías encabezadas por Ignacio Márquez, María de Celi, Mateo Jaramillo y Bartolomé de la Cueva, éstos dos últimos están involucrados en el proceso de la comedia de Francisco de Acevedo, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, el primero como actor y el segundo como director y representante de la compañía, de acuerdo a los documentos inquisitoriales. RAMOS SMITH, Maya. “Tercera llamada: censuramos”, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 157.

²⁰⁶ ESTEVE, Cesc. (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. 9.

del arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seixas, cuyo edicto prohibía las danzas de moros y cristianos y otras diversiones durante las fiestas de la Santa Cruz en la ciudad de Querétaro. A esto podemos sumar la polémica en que se vio envuelta la Comedia desde finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII en España, de la cual hemos hablado en el capítulo anterior.

En este periodo del siglo XVII la autoridad virreinal de la Nueva España empezó a interesarse en aspectos inherentes al teatro, como se apreciará en la prohibición de comedias de santos, el impedimento en la mezcla de textos, temas y personajes sagrados con profanos, las paráfrasis de textos bíblicos y la verosimilitud en las comedias.²⁰⁷ Encontramos algunos de estos elementos, precisamente, en la obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*.

El Cabildo de la ciudad y la Iglesia incrementaron el control sobre las representaciones llevadas a cabo en el Coliseo y casas de comedias, para que estuvieran dentro del orden social y religioso. Señala Leonard Irving, al respecto:

La labor del tribunal de la Inquisición se asemejó cada vez más a la de una moderna curia policiaca, donde pequeños crímenes y delitos de menor cuantía iban llenando la rutina. Esporádicamente las actividades de censura se intensificaban y los libros, los folletos y sobre todo las piezas dramáticas eran objeto de un cuidadoso escrutinio, aunque por lo común esta inspección más bien resultó en expurgaciones y enmiendas que en la prohibición completa de algún impreso.²⁰⁸

En el caso de la comedia de Francisco de Acevedo *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, el resultado de la censura que tuvo lugar después de su estreno, no se trató de una expurgación, sino una prohibición *in totum*,²⁰⁹ esto

²⁰⁷ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 95.

²⁰⁸ La censura siempre estuvo atenta al desarrollo de las comedias, porque, señala Irving, era común que alguna nota licenciosa se insinuara en las actuaciones de los actores, aunque por lo general el Santo Oficio se limitó a solicitar la supresión de ciertos pasajes y hecho esto las comedias volvían a los escenarios. IRVING A., Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., pp. 157-158.

²⁰⁹ Los libros eran prohibidos bajo cuatro categorías: *mandados a recoger*, cuando eran sospechosos y estaban en proceso de calificación; *expurgados*, los libros se podían leer siempre y cuando estuvieran

es, que no sólo no volvió a representarse en los escenarios, sino que tampoco volvió a ser leída.

Con la profesionalización que había alcanzado la actividad teatral se involucró una serie de elementos y personas que se veían retribuidas por medio de los espectáculos; por eso, cuando una obra era censurada y prohibida por la Inquisición, el trabajo del autor, actores, representantes, músicos, y todos los involucrados resultaban afectados en sus ingresos, porque el teatro era ya una actividad comercial.²¹⁰

La vigilancia de la acción teatral por medio de la Inquisición en la segunda mitad del siglo XVII se incrementó y era mucho más estricta que en la Península. Jiménez Rueda señaló al respecto que: “En la Nueva España se hilaba más delgado que en la metrópoli”. Seguramente, muchas comedias que se representaron en España, aquí no hubiera sido posible su montaje. Germán Viveros también hace referencia a esta disparidad, dice —acerca del trabajo de los calificadores de comedias— que el procedimiento era el mismo, pero que en Nueva España se aplicaba con mayor rigor:

...lo cual hacía que comediógrafos representados sin obstáculo en la península, en el virreinato fueran vetados; fue el caso de Juan Ruiz de Alarcón y su libreto de *El tejedor de Segovia*, por su extravagancia y pasajes que no conducen a otra cosa que a difundir en el ánimo de los menos cultos ideas ajenas del buen orden.²¹¹

tachadas o borradas las frases, pasajes o capítulos censurados; prohibidos *in totum*, cuando todo el libro quedaba prohibido, y la *prohibición especial*, cuando la lectura estaba vedada incluso para quienes tenían licencia. TERÁN ELIZONDO María Isabel y Fernández Galán Montemayor María del Carmen, *La Inquisición y la censura de libros en la Nueva España del siglo XVIII*, México, Biblioteca Jurídica virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iii24487880e2017.3611948>, p. 185.

²¹⁰ Esto había ocurrido en España con la obra de Lope de Vega, de esto hace referencia Marco Presotto al citar: “La falta de aprobación de una obra presentada ante las autoridades o la suspensión de su representación significaban directamente la interrupción de una actividad comercial que iba a perjudicar una cantidad muy amplia y variada de categorías profesionales”, PRESOTTO, Marco. “El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)”, *Talia. Revista de estudios teatrales*, Ediciones Complutense (2019) 1, 9-25. ISSN-e: 2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.63214>, p. 10.

²¹¹ VIVEROS, Germán, *Escenario Novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, p. 116.

3.2. Antesala controversial en torno a la Comedia de santos

A finales del siglo XVI, la comedia moderna generó todo tipo de críticas, controversias y polémicas en las que participaron autoridades civiles y eclesiásticas, teólogos, críticos y escritores que dieron a conocer su posición a favor o en contra del teatro. La comedia de Francisco de Acevedo en la Nueva España tiene como antesala el resurgimiento de esta polémica en torno a la comedia y, en específico, de la comedia de santos que repercute en el teatro del Nuevo Mundo.

Los partidarios de la Comedia de finales del siglo XVII coinciden con los reformadores en un teatro que dé buen ejemplo, conscientes del papel que tiene como “medio de comunicación de masas”. Los adversarios de las comedias y del padre Guerra no compartían la opinión sobre la moralización de la comedia, argumentaban que, aunque en escena no se dijeran palabras o gestos abiertamente obscenos, estas no eran morales. Las comedias — señalaban— “logran burlar la censura bajo una moralidad superficial.”²¹²

Don Jerónimo de Guedeja y Quiroga, moralista,²¹³ quien también destacó la corrupción del teatro de finales del siglo XVII en su *Tratado contra las Comedias y en particular contra el abuso de las Comedias de santos*. En él habló violentamente:

²¹² HERZING, Carine. “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, *Criticón* [En línea] 103-104, 2008, Publicado el 20 de enero 2020, DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.11617>, p. 5.

²¹³ Los moralistas reprobaban la ligereza de comportamientos en las obras teatrales, la liviandad y la vida licenciosa de sus personajes. Algunos de ellos pertenecientes al siglo XVII, son: Fray José de Jesús María con su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* (1601); Padre Juan Ferrer y su *Tratado sobre las comedias* (1613); Fray Francisco Quiroz, el *Libro de trece curiosos y diversos tratados* (1614); Fray Alonso de Ribera, *Historia sacra del Santísimo Sacramento* (1621); Fray Agustín de Herrera, *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias* (1682); Don Jerónimo de Guedeja y Quiroga, *Tratado sobre las comedias y en particular sobre el abuso de las comedias de santos y su indecencia* (1683); Fray Ignacio de Camargo, *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*. APARICIO MAYDEU, Javier, “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), pp. 170-172.

...contra aspectos del género poco consecuentes, con lo que había de ser el propósito evangelizador de la comedia hagiográfica, arremete también contra lo propiamente teatral de estas piezas.²¹⁴

En este escenario de polémica y controversias en la península, debemos ubicar la comedia de Francisco de Acevedo *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, obra que contempla y utiliza ya los elementos escenográficos que enriquecieron el teatro de este siglo. Al respecto, Bullé Goyri cita:

El pregonero de Dios... ofrece, además, al estudioso del fenómeno de la representación, datos extraordinarios sobre los recursos, maquinaria y concepción de las representaciones en la Nueva España en las postrimerías del siglo XVII.²¹⁵

Estos nuevos recursos, además de enriquecer el teatro novohispano, fueron motivo de controversia sobre la comedia y en específico, la comedia de santos. El panorama que envuelve la obra de Acevedo y su censura total muestra el alcance que tuvo en el Nuevo Mundo esta polémica en torno al género y en específico en la comedia hagiográfica. En ella contendían teatrófilos, reformistas y teatrófobos con sus tratados donde atacaban o defendían las comedias a lo divino; entre ellos estaban don Jerónimo de Guedea, Bances Candamo, el padre Agustín Herrera y Pedro Fomperosa y Quintana, además de otros.

Algunos edictos o cédulas reales que surgieron en el contexto de la figura del bachiller Francisco de Acevedo y su comedia prohibida marcaron procesos inquisitoriales en los que se vieron involucrados comedias y autores.²¹⁶ El

²¹⁴ APARICIO MEYDEU, Javier. "A propósito de la Comedia hagiográfica barroca", en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, www.cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf, pp. 141-142.

²¹⁵ Sobre los aspectos escenográficos y de efectos espectaculares que tenían ya las comedias de santos a finales del siglo XVII, estos también serán criticados y atacados por autores que ven en ellos una manera de desvirtuar las piezas devotas de santos. ORTIZ BULLÉ-GOYRI, Alejandro, *Teatro y vida novohispana. Siete Ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 49.

²¹⁶ Algunas de estas comedias son: *Lo que es ser predestinado*, de Luis de Sandoval Zapata (1660); *El valor perseguido y traición vengada*, de Juan Pérez de Montalbán (1682); *El estudiante de día y el galán de noche*, de Cristóbal Lozano, (1680).

motivo principal que aducía la Iglesia para censurar las comedias era la mezcla de lo profano con lo religioso, como describe el Decreto que dirigió en 1651 el Definidor de Madrid a los carmelitas descalzos de Indias:

...que en las fiestas y Pascuas no se permitan comedias profanas, ni en que se mezclen cosas indecentes o menos honestas, [...] y que no se vistan los religiosos de mujeres ni se hagan vestidos para estas representaciones ni se los pongan de suerte que cubran el hábito, aunque sean de papel...²¹⁷

El 25 de octubre de 1653 se publicó un Edicto inquisitorial dirigido a todas las ciudades pertenecientes al Arzobispado de México, donde inquisidores apostólicos “convenían recoger” los libros, tratados y papeles que citan en el documento, correspondientes a diversas obras de don Geronymo Cáncer y Velasco, impresas en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera en 1651. También fue el caso de una comedia compuesta titulada *Desagravios de María*.²¹⁸ Como ya había ocurrido desde el siglo XVI, la Iglesia prohibió hacer representaciones dentro de las iglesias y conventos.

En 1660, a través de la Cédula Real de Felipe IV dirigida a los Obispos de Indias, se prohibían nuevamente las representaciones de comedias dentro de los recintos religiosos.

EL REY. Por quanto por diferentes cartas, y papeles que han llegado a mi Consejo Real de las Indias, se han reconocido los grandes inconvenientes que se han seguido, y siguen de haberse permitido; e introducido el hacer comedias y otras representaciones en algunos de los conventos religiosos de las ordenes de mis Indias Occidentales, contra la reverencia que se debe a lugares tan sagrados, siguiéndose de ello escándalos, y ofensas de Dios Nuestro Señor, y mal ejemplo a los fieles, y estar en ellos con menos modestia y decencia, y para que en adelante se eviten efectivamente estos, y otros graves daños...²¹⁹

²¹⁷ RAMOS SMITH, Maya. Documento 9, p. 25 en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, apud. INAH, Colección Eulalia Guzmán, Legajo 85, Documento 23, 2 ff. Carmelitas. *Declaraciones y Decretos de un Diffinitorio General, Indias*.

²¹⁸ R.SMITH, op. cit., Documento 82, p. 440.

²¹⁹ R.SMITH, op. cit., Documento 83, pp. 440- 441.

La lista de obras censuradas y prohibidas era larga, ya fueran comedias impresas para ser leídas o representadas, pues las comedias impresas tuvieron gran éxito entre el público novohispano, al igual que en la Península. Un ejemplo lo encontramos en las comedias de Calderón de la Barca que tuvieron no sólo éxito en los escenarios, sino como comedias impresas.²²⁰ Sabemos que la censura, una vez que daba la licencia para ser representada, no daba seguimiento a este tipo de textos que muchas veces estaban destinados a ser leídos. Por el contrario, el impacto de una obra era mucho mayor en los escenarios, cuando, además del texto, estaba en juego el movimiento, la gesticulación, el baile, la música, los ricos escenarios y efectos espectaculares que, en el caso de las comedias de santos, tenían la intención de mostrar lo sobrenatural en el escenario.

Los edictos, cédulas, bulas y los Índices de libros prohibidos publicados por los poderes civil y el eclesiástico a lo largo de los siglos XVI y XVII, son muestra del gran poder del teatro en la sociedad, por lo que resulta limitado pensar que solo se expusieran los aspectos heréticos y doctrinarios. La censura fue más allá cuando se dio cuenta que su influencia llegaba a la vida social, moral y a las costumbres de los habitantes novohispanos.

La publicación en España de diversos tratados a favor o en contra de la comedia hagiográfica, mostró —señala Javier Aparicio— que fue un género

²²⁰ Germán Vega comenta al respecto que “A pesar de que el género dramático tiene su destino principal en los escenarios, la *Comedia Nueva* gozó de una gran acogida en las imprentas y librerías, en las que Calderón descolló como ningún otro, hasta convertirse en uno de los escritores más leídos del Siglo de Oro. Son centenares las ediciones de sus obras que vieron la luz, especialmente de sus comedias”, VEGA GARCÍA-LUEGOS, Germán. “Calderón y la censura”, en *Talía Revista de estudios teatrales* 1, 87-109, ISSN e-2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.63218>, pp. 98-99.

controvertido y manipulado por comentaristas, moralistas y preceptistas desde fines del siglo XVI.²²¹

3.3. Francisco de Acevedo, un dramaturgo criollo

De Francisco de Acevedo se sabe poco. Se desconoce la fecha de su nacimiento y la de su muerte tampoco es segura. Carlos Solórzano, en su estudio introductorio al *Teatro Mexicano*, refiere como un desafío encontrar en los manuscritos del archivo histórico datos sobre la biografía de Acevedo debido a los numerosos estudiantes homónimos que obtuvieron grados académicos en la Universidad de México. Solórzano cita dos opciones que pueden referirse a Francisco de Acevedo; el primero, un monje agustino que estuvo en la orden entre 1666 y 1678 en el estado de Hidalgo. Después de 1678 el fraile ya no se menciona en los registros de la orden, por lo que se asume que murió o abandonó el hábito agustino. La otra opción corresponde a un jesuita que publicó un libro en torno a la canonización de San Francisco de Borja.²²²

La tercera probabilidad que menciona Solórzano, y al parecer la que más se ajusta al perfil del dramaturgo de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* es la que corresponde al bachiller que realizó sus estudios entre 1673 y 1675 y que posteriormente, por el examen registrado, obtuvo el grado de bachiller en arte, así como por la cédula que le fue otorgada para impartir la cátedra de filosofía en la Universidad. Posteriormente, hay un vacío documental de 1675 a 1681; a partir de este año ya no hay registro en la Universidad de que haya recibido un

²²¹ APARICIO MAYDEU, Javier. “A propósito de la Comedia hagiográfica barroca”, en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf, p. 151.

²²² SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 117.

título superior. Es en 1681, cuando se publica un poema laudatorio de Francisco de Acevedo incluido en las páginas de la *Panegírica dedicación del templo para la mejor heroína de las Montañas, Santa Isabel, Mística Cibeles de la Iglesia*, obra escrita por el poeta Francisco de Santoyo.²²³

Además de su comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, se conoce otra obra del autor, *La perla del sacramento*.²²⁴ Aún con la escasa información sobre la vida de Francisco de Acevedo, sabemos que su obra pertenece al periodo del “apogeo del barroco americano”.²²⁵ Al abordar la vida de San Francisco de Asís, Acevedo recurre a elementos que sobrepasan la realidad muy cercanos a la ficción, característico de la literatura hagiográfica, además de intervenir personajes alegóricos también muy comunes en las obras religiosas de los siglos XVI y XVII.

Carlos Solórzano señala que Francisco de Acevedo forma parte de los dramaturgos considerados “menores” por la crítica especializada, “supeditados a los grandes dramaturgos mexicanos del siglo XVII: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz.”²²⁶ Sin embargo, Armando Partida considera que aunque la obra de estos autores ha opacado al resto de los dramaturgos locales,

²²³ Ibid., pp. 117-118.

²²⁴ Héctor Urzáiz cita en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, que Méndez Aparicio atribuye la obra *La perla del sacramento* al bachiller, señalándola como “comedia americana”. También un catálogo de la BMPS (Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander). Asimismo, La Barrera y Alenda citan el título *La perla del sacramento y preciosa margarita* como auto sacramental de un “ingenio americano”. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII, Volumen I, Alicante*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2013. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [consultado el: 29 de junio de 2020]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>, p. 42.

²²⁵ Manuel Antonio Arango señala que la época del barroco americano puede dividirse en dos partes; la primera, a partir de 1600 a 1680 y que corresponde al inicio del barroco y, la segunda, de 1681 a 1750, apogeo o culminación del barroco. ARANGO, Manuel Antonio. “El teatro religioso en el barroco mexicano”. *Pensamiento y Cultura* [en línea]. 2001, (4), 121-128 ISSN: 0123-0999. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70100411>, p. 122.

²²⁶ SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 13.

se debe reconsiderar la producción dramática de este periodo y sus autores, para establecer justamente el desarrollo del género teatral de esta época.

Dramaturgos como Francisco de Acevedo no se crearon a la sombra de Alarcón o Sor Juana, sino simultáneamente, realizando su propia producción dramática. La importancia de los llamados dramaturgos “menores” del siglo XVII estriba también en que su estudio —en el caso de las comedias que pasaron por el proceso inquisitorial— puede arrojar datos muy interesantes en torno a este control en la época barroca.

Destaca Armando Partida que la dramaturgia criolla es una realidad histórica que utiliza, como ocurrió desde el siglo XVI, las mismas formas del teatro peninsular y del teatro religioso medieval.²²⁷

En cuanto a la obra de Francisco de Acevedo, Héctor Urzáiz ofrece su juicio:

Su significación en el teatro del virreinato fue muy escasa, aunque debía de ser un personaje popular en aquella corte, como refleja la broma de Sor Juana Inés de la Cruz, que le atribuyó en un sainete la autoría de las piezas que integraron la fiesta teatral de *Los empeños de una casa*.²²⁸

Efectivamente, la presencia de Francisco de Acevedo en la dramaturgia novohispana demuestra su protagonismo en la época a través de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, quien en el segundo sainete de su obra *Los empeños de una casa* alude a la persona del dramaturgo. Cuando la escritora escenifica el diálogo entre los personajes de Muñiz, Arias y Acevedo “está haciendo más que un simple juego escénico”,²²⁹ porque a través del diálogo hace referencia a

²²⁷ PARTIDA, Armando. “Panorama de la Dramaturgia criolla del siglo XVII”, *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica literaria* no. 16, diciembre 2012, [www. telondefondo.org](http://www.telondefondo.org). DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n16.8956>, p. 155.

²²⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII, Volumen I, Alicante*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2013. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [consultado el: 29 de junio de 2020]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>, p. 42.

²²⁹ CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Lo (s) gracioso (s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*,

Acevedo y a su comedia censurada. Antonio Cortijo hace algunas consideraciones en torno al sentido “oculto” del término *silbo* en los argumentos de los personajes que no es sino un sinónimo de “crítica” o “censura”.²³⁰

Acevedo: ¡Ay, silbado de mí! ¡Ay desdichado!
¡Que la comedia que hice me han silbado!
¿Al primer tapón silbos? Muerto quedo.
Arias: No os muráis, Acevedo.
Acevedo: ¡Allá a ahorcarme me meto!
Pues si aquesto no basta,
¿qué me disponen?
Que como no sean silbos,
Denme garrote.
Arias: Pues de pena te sirva,
Pues lo has pedido,
Es que otra vez traslades
Lo que has escrito.
Acevedo: Eso no, que es aquése
Tan gran castigo,
Que más quiero atronado
Morir a silbos.²³¹

Lo que se deduce —dice Sara Poot Herrera— sobre la alusión que hace Sor Juana en su sainete es que conocía a Francisco de Acevedo y que el público lo reconoció.²³²

3.3.1. Los personajes

Los personajes de las comedias de santos eran damas, galanes y criados que se mezclaban con seres sobrenaturales, ángeles, demonios y otros, bajo el símbolo alegórico de virtudes y pecados capitales. La participación del

Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, vol. 1, no.1, 2004. URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 59.

²³⁰ *Ibid.*, p. 60.

²³¹ DE LA CRUZ, Juana Inés. *Los empeños de una casa*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs66>, Segundo sainete, vv. 105-170.

²³² POOT HERRERA, Sara. “Atrapados sin salida. De nuevo con Sor Juana en Los empeños de una casa”, en *Teatro breve virreinal*, *Revista América sin Nombre*, coord. Miguel Zugastí, no. 21, (2016):107-116, DOI: <https://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.08>, p. 114.

“gracioso” es fundamental en este tipo de obras, en *El pregonero de Dios* es uno de los puntos principales que descalificaron los censores de la comedia.

En las obras sobre vidas de santos, generalmente los protagonistas representan un periodo previo a su conversión que contrasta con su vida de santidad. Seguramente, este aspecto preocupaba a las autoridades eclesiásticas; en la obra de Acevedo es uno de los motivos que le valdrá la calificación negativa de los censores.

A los personajes de la comedia podemos agruparlos según sus características. Francisco encarna al protagonista que, después de una vida mundana y disipada, se convierte a Cristo y luego de superar diversas pruebas llega a la santidad. En las primeras escenas, Francisco tiene las cualidades de un joven rico, aficionado al juego y a los amoríos.

Los personajes masculinos representados por Bernardo de Quintaval, don Juan y don León, corresponden también al patrón de los galanes, enamorados y ricos, de las comedias de capa y espada. El enredo se logra con la interacción de los personajes, donde don Juan, hermano de Fénix y pretendiente también del amor de Irene, disputa con Francisco. Bernardo de Quintaval es pretendiente de Fénix y además es pretendida por don León, hermano de Irene. Los tres personajes terminan convirtiéndose a la vida religiosa como Francisco.

Irene y Fénix cumplen con los arquetipos femeninos de las comedias profanas; damas hermosas, nobles y ricas en busca del amor. Cañón y Lucrecia caracterizan a los criados que intervienen en todo momento para lograr los objetivos de sus amos, Francisco e Irene, respectivamente.

El protagonismo de Cañón lo identifica con el gracioso de las comedias del Siglo de Oro; compañero inseparable de su amo, es la antítesis de éste. Pedro Bernardo, padre de Francisco, corresponde al comerciante burgués de la

época que se preocupa por el porvenir de su hijo. Completan los personajes la figura de Cristo, la Virgen, un ángel y el demonio, aunque éste último no se cita en la lista de personajes al inicio del manuscrito de la comedia. Esta ausencia llama la atención porque el demonio es un personaje protagonista, es la antítesis de Francisco en cuanto a la lucha entre el bien y el mal. El demonio aparece protagonizado alegóricamente bajo la persona de un militar a lo largo de toda la comedia. Asimismo, los personajes —también alegóricos— de los tres pecados capitales: Lujuria, Vanidad y Avaricia, tampoco son mencionados por Acevedo al inicio de su libreto.

Los calificadores asignados por el Tribunal inquisitorial se centraron principalmente en el personaje de Francisco y el Gracioso.

3.3.2. El argumento

El pregonero de Dios y patriarca de los pobres es de las obras que, señala Carlos Solórzano:

...llegan a nosotros gracias a que se conservan, de modo excepcional, en libros financiados por selectos mecenas de la Colonia, o, en el último de los casos —paradojas aparte— a raíz y por fortuna de haber sido incautadas por mandato de la Inquisición, como resultado de las denuncias que, en su momento, presentaron ante ese organismo censor algunos estrictos y celosos vecinos de la capital novohispana.²³³

Esto último es lo que ocurrió con *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. Al día siguiente de su estreno en el Coliseo, las autoridades inquisitoriales estaban ya a la puerta del teatro solicitando el texto representado la noche anterior. Manuel Antonio Arango afirma que la trama es un poco “disparatada”, pero tiene un valor literario; sin embargo, el celo de la Inquisición oscureció la obra, y añade que la comedia fue bien recibida por el

²³³ SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 13.

público,²³⁴ aunque la única representación de ella haya sido la noche anterior a ser incautada por el notario inquisitorial.

Es importante no perder de vista que la comedia de Francisco de Acevedo es una comedia de santos y, por lo tanto, en este género literario la línea divisoria entre lo real y lo sobrenatural es casi inexistente. La historia de la vida de San Francisco de Asís contiene estos elementos característicos y Acevedo los plasma en las diferentes escenas con rasgos fantásticos. Si bien las primeras escenas se desarrollan bajo la estructura de la comedia de capa y espada, en las siguientes escenas se alterna el carácter profano con el religioso.

La historia que presenta Acevedo en la primera escena muestra a Francisco como un hombre joven con una vida mundana, de galanteo en busca del amor de Irene. Acompañado de su criado Cañón es citado por Irene a través de su sirvienta, Lucrecia, quien en secreto cita a otro de sus pretendientes, don Juan, en la misma casa de su señora Irene. El encuentro de ambos enamorados suscita una pelea entre Francisco y don Juan; en la escena interviene otra de las parejas, Fénix y Bernardo de Quintaval, así como don León, hermano de Irene. La vida de Francisco cambia cuando decide ir a la guerra para defender a su ciudad, Asís, pero cae prisionero y enferma.

Los acontecimientos durante la guerra y su convalecencia transforman su vida cuando logra su libertad y decide luchar contra la herejía. El demonio, disfrazado de capitán lo engaña, para que entre a su servicio. En una batalla en la que espíritus al servicio del demonio quieren darle muerte a Francisco, interviene un Ángel diciéndole que esa no es la batalla a la que está destinado, sino otra empresa para la que Dios lo ha elegido.

²³⁴ ARANGO, Manuel Antonio. "El teatro religioso en el barroco mexicano". *Pensamiento y Cultura* [en línea]. 2001, (4), 121-128 ISSN: 0123-0999. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70100411>, p. 124.

Francisco vende la heredad de su padre ocasionando que éste se enfade con él y quiera castigarlo. Mientras Francisco inicia su vida religiosa, Irene lo busca por celos; la acompaña don Juan, su hermano don León y Bernardo de Quintaval, quienes, al observar la indiferencia de Francisco, buscan batirse a duelo con él, pero este comienza a predicar y ellos se convierten en sus discípulos. Francisco sufre toda serie de adversidades y vence al demonio, a diferencia de Juan que se suicida al reconocer su falta de celo apostólico; este será otro punto señalado por los censores. En el monte Alverno, Francisco tiene la visión del serafín que le transmite las llagas de Cristo. Francisco muere y es llevado a la presencia de Jesús y María.

Aunque la intención de Acevedo sigue la pauta de la historia de la vida de San Francisco como un hombre predestinado a la santidad, el lado profano de su vida aparece constantemente con la presencia e intención de Irene de conseguir su amor y la tarea del demonio de perderlo por medio de ella. Para los calificadores la comedia cayó en distintos errores que le valieron la prohibición total de la obra.

3.3.3. La comedia de santos y el “espectáculo”

Retomando el género de la obra de Acevedo como *comedia de santos* en el siglo XVII, me parece conveniente iniciar, precisamente, con el término utilizado para las representaciones teatrales del Siglo de Oro en la península y en la Nueva España. A la comedia de tema religioso —señala Javier Aparicio Maydeu— se le llamaba *comedia a lo divino* y también *comedia de santos*, término barroco por excelencia. De acuerdo con esto, *comedia bíblica*, *comedia hagiográfica* o *comedia mariana* son términos que corresponden a una tipología moderna

alejada de los usos y distingos del siglo XVII.²³⁵ Sobre esto, también aclara Germán Vega que las comedias de santos contemplan no solo las que tienen como protagonistas a los santos, sino también las marianas y las basadas en lo que Menéndez Pelayo denominó “leyendas piadosas”.²³⁶

La comedia de santos tiene su origen en las representaciones medievales donde se dramatizaban misterios y moralidades o se tomaba como tema las vidas de los santos y los mártires de inicios del cristianismo. Lope de Vega, en su *Comedia Nueva* define este género y lo desarrollan después Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca. Aunque también en gran medida estas comedias derivan del teatro jesuita donde se desarrollaba el tema bíblico y doctrinal que se representaba en festividades. No hay que olvidar *El Triunfo de los Santos* que se exhibió con motivo de las reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII en 1578.²³⁷

Inicialmente estas comedias eran de circunstancia; es decir, su puesta en escena obedecía alguna festividad como el Corpus Christi o la canonización de un santo. Los espacios donde se llevaban a cabo eran Iglesias, conventos y colegios. Cuando estos temas se abordaban en el teatro profano adoptaban los lineamientos de la *Comedia Nueva*, los espacios en donde se representaban y el

²³⁵ Añade que el Teatro del siglo de Oro acuñó el término de *comedia a lo divino*, llamada así por Cervantes. También la llamaría así el Padre Ignacio de Camargo y lo harían también Bances Candamo y fray Alonso de Ribera junto con Gerónimo de Guedeja y Quiroga. Asimismo, los moralistas del siglo XVII, lo utilizarían como término por excelencia. APARICIO MAYDEU, J., “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf, p. 169.

²³⁶ VEGA GARCÍA-LUEGOS, Germán. “Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos”, en *La Comedia de santos, Coloquio Internacional, Almagro 2006*, Edición Felipe B. Pedraza Jiménez-Almudena García González, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, España, 2008. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero_40/censura.html, p. 21.

²³⁷ CAZES GRJ, Dann J., “La comedia de santos y el teatro en los siglos de oro”, Universidad Iberoamericana, *Revista Atalanta*, Vol. 3, núm. 2, 2015, DOI: 10.14643/32C, en institucional.us.es/revista/Atalanta/2015_vol3_n.2./3.-%20comedias%20de%20santos.pdf, pp. 48-49.

público al que iban dirigidas exigía que la trama fuera atractiva, ya que además de educar, tenían la tarea de entretener y divertir.

La estructura, mecanismo y carácter devoto de estas obras no eran sencillos por su cercanía con las comedias profanas de capa y espada. La espectacularidad para representar el milagro y lo sobrenatural en el escenario exigían una escenografía complicada, pero muy llamativa. Técnicamente, “la tramoya se vuelve maquinaria contra lo verosímil”,²³⁸ debido a la naturaleza de las vidas de los santos, levitaciones, en lucha contra el mal, las escenas donde aparecían ángeles y demonios formaban parte de las historias; la tramoya debía lograr el efecto de lo maravilloso y fantástico. Juan Antonio Martínez Berbel, señala que:

Voces, profecías, apariciones, levitaciones, milagros de toda índole, contactos sobrenaturales, son todos ellos recursos que, al tiempo que un innegable atractivo para el público, suponen un alejamiento patente de la ortodoxia, especialmente, para los detractores del teatro, que vuelcan sus críticas, en la banalización de la materia piadosa.²³⁹

Con estos elementos, la comedia religiosa incumplía —de acuerdo a los detractores del teatro— el precepto de la unidad de tiempo. Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), señala que la comedia religiosa se alejaba de los cánones que estipulaban la necesidad de verosimilitud por incumplir con este principio del tiempo.²⁴⁰

²³⁸ Dice Aparicio Maydeu que lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el milagro, la evasión de la realidad y la pugna con lo verosímil. APARICIO MAYDEU, J. “A propósito de la Comedia hagiográfica barroca”, en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf, pp. 144-145.

²³⁹ MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, (2008)[en línea] *La Comedia de santos*, Coloquio Internacional, Almagro 2006, España, ISBN 978-84-8427-599-2, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775608, p. 40.

²⁴⁰ A. MAYDEU, “A propósito de...” Op. cit., p. 172.

Sobre este aspecto, Antonio Rubial sostiene que en el género hagiográfico los autores pretenden mostrar verosimilitud histórica, aunque estas comedias están más cercanas a las novelas y como tales deben ser analizadas;²⁴¹ y en el plano literario enlazan elementos imaginativos con la realidad.²⁴²

En *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, Francisco encarna el personaje mundano predestinado por Dios para cumplir una misión divina a través de actos milagrosos; separar la ficción de lo real fue uno de los aspectos que a la Iglesia resultó difícil y no quiso aceptarlo como “espectáculo”.

Aparicio Maydeu, al hablar del propósito de la comedia hagiográfica barroca, enuncia tres elementos que “maniataban” el teatro de santos introduciéndolo en un círculo concéntrico: lo admirable, lo verosímil y lo fantástico, en su propósito de jugar con la novedad en escena. Los dramaturgos no estaban dispuestos a dejar de utilizar estos recursos por la buena acogida que tenían entre el público dichos efectos, aún a pesar de las críticas de los moralistas.²⁴³

Julio Jiménez Rueda también hace referencia al carácter híbrido del género hagiográfico y cómo sus efectos sobrenaturales gustaban al público del siglo XVII; por eso era de esperarse que los dramaturgos lo incluyeran al escribir sus comedias. *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* cumple ya con

²⁴¹ Rubial señala dos características fundamentales en el género hagiográfico: una, de orden literario, relacionada con lo narrativo, el discurso y el entretenimiento; la otra, relacionada con lo moralizante, lo didáctico, lo ejemplar, lo edificante. RUBIAL, Antonio. “Espejo de virtudes, sabrosa narración, emulación patriótica. La literatura hagiográfica sobre los venerables no canonizados de la Nueva España” José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (editores), México, en *La literatura novohispana, Revisión crítica y propuestas metodológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 90.

²⁴² ALARCÓN SÁNCHEZ, Silvia Guadalupe. *Lo sobrenatural y la literatura hagiográfica. Textos religiosos del siglo XVII*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 4.

²⁴³ APARICIO MAYDEU, J. “A propósito de la Comedia hagiográfica barroca”, en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf, pp. 145, 147.

estos requerimientos; las acotaciones en el texto de Acevedo son claras sobre los efectos de escenas sobrenaturales, que de acuerdo con su descripción es necesario utilizar una compleja escenografía para su representación.²⁴⁴ Aparicio Maydeu asegura sobre esto:

Que lo maravilloso actuaba como el bajo continuo en la partitura barroca, de elemento integrador. Juegos de poleas y escotillones, efectismos visuales y lances de metateatro, máscaras, disfraces, juegos de espejos y artificios mecánicos que se conjugan, junto a la parafernalia de tramoyas y músicas...²⁴⁵

Según Hildburg Schilling para la representación de esta comedia fueron necesarios, quizá, cuatro escenarios con algunas alteraciones:

Un escenario interior y uno rústico, subdividido en dos plantas bajas y tal vez una alta, un escenario que contenga una parte convento en un campo y una parte de la capilla en el otro, así como un lugar neutral, calle o plaza, para la escena de la conversión.²⁴⁶

Aunque en el dictamen que emiten los censores de esta comedia no se incluyen motivos sobre la “espectacularidad” de los efectos en el escenario, sí los contemplaron varios autores en la controversia de las comedias de santos como negativos, porque se apartaban del carácter piadoso de las obras. Argumentaban que era tanta la intención del dramaturgo y la gente del teatro por sorprender y maravillar al espectador, que se olvidaba la devoción y el ejemplo de virtud del santo protagonista, opacado por las liviandades y galanteos. Así lo citan los censores de la obra de Acevedo: la historia está presentada bajo “la ficción desdice mucho de la fundación de una religión tan

²⁴⁴ POOT HERRERA, Sara. “Atrapados sin salida. De nuevo con Sor Juana en “Los empeños de una casa”, en *Teatro breve virreinal, Revista América sin Nombre*, coord. Miguel Zugasti, no. 21, (2016):107-116, DOI: <https://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.08>, p. 114.

²⁴⁵ A. MAYDEU, “A propósito de...”, op. cit., p. 143.

²⁴⁶ SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España [fines del siglo XVI a mediados del XVIII]*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, p. 203.

santa”.²⁴⁷ Un ejemplo sobre el escenario se encuentra en la segunda jornada, cuando Pedro Bernardo quiere matar a su hijo Francisco por gastar su dinero y éste escapa ayudado por el poder divino, la acotación cita:

Al embestir Pedro Bernardo al santo, se ha de abrir la pared con presteza y se entra el santo, volviéndose a cerrar al instante.²⁴⁸

La intención de mostrar como un milagro o intervención divina determinados actos como el anterior, también está presente en personajes sobrenaturales, por ejemplo, las apariciones del Ángel en la obra de Acevedo siempre van acompañadas de efectos que, sin duda, debieron ser llamativos para el público:

Aparecerá un Ángel en una nube, y encogiéndose la cortina negra, se fingirá un amanecer...²⁴⁹

[...]

Bajará un carro todo de luces y en él un Ángel vestido como el santo, y al mismo tiempo se aparecerá san Francisco en un lado del teatro, elevándose, y habrá unas puertas de iglesia fingidas, y la elevación sobrepasará el alto de las puertas, y el carro ha de entrar por una puerta del teatro, y al entrar dirá el Ángel del carro sus versos.²⁵⁰

Aunque no sólo las partes donde aparecen seres sobrenaturales requirieron de un escenario complejo, también la parte profana se nutre de efectos que acompañan las escenas bélicas y las apariciones del demonio:

Húndense los Moros por los escotillones, con algunos truenos y señales de fuego.²⁵¹

En la tercera jornada se representan más de estos elementos sorprendentes que Acevedo integró para lograr el gusto y el asombro del

²⁴⁷ RAMOS SMITH, Maya. Documento 94, p. 467 en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998.

²⁴⁸ ACEVEDO, Francisco de. Transcripción de Humberto Maldonado, en Héctor Azar (coord.) *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia. Tomo VII. La teatralidad criolla del siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, p. 141.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 135.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

público. Francisco, para vencer la tentación, al ser abrazado por la mujer en la cueva, se arroja a un zarzal. Dice el texto:

Ésta desaparece y la cueva se divide en cuatro pedazos. Y la mujer que abrazaba a Francisco se sume por un escotillón o vuela por lo alto.²⁵²

Con estos efectos que maravillaban al espectador, se cumplía la intención de “conmover y admirar” aunque se lesionara el umbral de verosimilitud que cuestionaban algunos críticos de la comedia de santos:

Se rompía la divisoria entre realidad y ficción y el espectador pierde pie y se deja llevar por una sensación de realidad a media luz que es la que acabará dominando la escena.²⁵³

La espectacularidad de las obras hagiográficas fue muy bien recibida entre el público que gustaba de los efectos materializados en lo “sobrenatural”. Pero no era así para los opositores del teatro, como Fray Agustín Herrera quien en su *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias*, dice:

Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas: no es en realidad devoción eficaz cristiana. Todo es una representación falsa y engañosa.²⁵⁴

3.4. Detalles de la prohibición

El pregonero de Dios y patriarca de los pobres fue representado en el Coliseo de la Ciudad de México el 4 de octubre de 1684 y recogida por la Inquisición el día siguiente. Lo primero que sorprende en el texto del proceso es que no se menciona que la obra haya cumplido con la censura previa; esto es, que haya sido leída y representada ante la autoridad inquisitorial para obtener la licencia

²⁵² Ibid., pp. 161-162.

²⁵³ APARICIO MAYDEU, J. “A propósito de la Comedia hagiográfica barroca”, en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf, p. 143.

²⁵⁴ APARICIO MAYDEU, J., “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf. p. 171, apud Fray Agustín de Herrera, *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias*.

que permitía su montaje público, como era requisito en la época. Tampoco se cita el nombre del denunciante como sí ocurre en los expedientes de otras comedias procesadas. Sara Poot sugiere que, quien acusó, debió tener un alto grado de confianza con quienes conformaban el aparato inquisitorial,²⁵⁵ dada la premura con que se redactó el documento para incautar la obra.

En el primer texto procesal aparece el nombre de los dos inquisidores a quienes se les notificó de la representación de la obra: licenciados Juan Gómez de Mier y don José de Omaña Pardo.

El expediente de esta comedia de Francisco de Acevedo es breve, en comparación con otras obras procesadas, pero da la impresión —como dice Sara Poot— que ya estaba “en la mira” de las autoridades del Santo Oficio.

No bien se tenía noticia de su representación en el coliseo —o se tenían noticias desde antes de la puesta en escena— cuando ya se levantaba un acta sobre la obra en cuestión, para que de inmediato se extendiera un documento que la prohibiera.²⁵⁶

Fecha el día 5 de octubre de 1684, el informe relata que, encontrándose en audiencia de la mañana, los inquisidores ya tenían noticia de la obra que había sido representada la tarde anterior en el Coliseo.

5 de octubre (audiencia por la mañana)

México, Santo Oficio de México en cinco días del mes de octubre de mil seiscientos y ochenta y quatro años, estando en audiencia de la mañana los señores inquisidores licenciados don Juan Gómez de Mier y don José de Omaña Pardo dijeron que **en atención a tenerse noticia** que ayer quatro del corriente se representó en el Coliseo de las comedias de esta ciudad, una que se dice trata de la vida de San Francisco y que en ella hay dichos y representaciones que han causado

²⁵⁵ POOT HERRERA, “Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura,” Enrique Ballón Aguirre et. al. (eds.) *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó, México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coordinación de humanidades, 2002, p. 271.

²⁵⁶ Asimismo, refiere: “A diferencia de las normas, reglas y prohibiciones ordenadas desde “arriba”, a las que se sometía la práctica teatral, había denuncias que se hacían desde “abajo”. Alguien veía una comedia y por algún motivo decidía “delatarla”; iba a las autoridades (im) pertinentes y comenzaban las gestiones que podían llegar a edictos dictaminados por el Santo Oficio”, *Ibid.*, p. 253.

escándalos a los asistentes; mandarán y mandaron que luego y sin dilación se notifique al autor de dichas comedias exhiva en este tribunal dicha comedia sin quedarse con copia o traslado alguno, y que hasta que por este tribunal otra cosa mande, no la represente en público ni en secreto, pena de cien ducados aplicados para gastos extraordinarios de este Santo Oficio, y de que se procederá contra su persona y las demás que la representen a todo lo que hubiere lugar por derecho, y así está acordaron, mandaron y firmaron...²⁵⁷

Ese mismo día, el notario inquisitorial acudió a una casa situada enfrente del Coliseo para incautar la comedia de Francisco de Acevedo. Compareció ante el notario la persona que dice “corre como autor”²⁵⁸ de la obra, Bartolomé de la Cueva—representante de la compañía de teatro—, a quien solicitaron el texto de la comedia original. En el informe del notario consta que se entregaron los textos, excepto los papeles de la Virgen y el de Irene. También, se menciona la presencia del poeta, Francisco de Acevedo, quien acepta haber compuesto la obra, así como tres de los actores de la representación: Bartolomé Gómez, Juan de Dios de Aragón y Juan de Dios Martínez.

En la ciudad de México en cinco días del mes de octubre de 1684 estando en una casa enfrente del Coliseo donde se representan las comedias en esta ciudad pareció ante mí un hombre que preguntándole como se llamaba dijo llamarse **Bartolomé de la Cueva y ser la persona que corre como autor en las comedias** que se representan en dicho Coliseo con cuya inteligencia la leí y notifiqué a la letra el auto de esta dicha parte y el dicho Bartolomé de la Cueva en cumplimiento de lo que por dicho auto se le manda dijo estar pronto de entregarme a mí el notario la comedia original y los papeles que estaban repartidos entre las personas que los representaban menos el papel de la Virgen y el de Irene, que estos se habían estudiado por la comedia original.= Y estando presente el bachiller Francisco de Acevedo persona que dijo haber compuesto dicha comedia le requisaría algún traslado de ella o de parte de ella lo exhibiese; testigos Bartolomé Gómez, Juan de Dios de Aragón, Juan de Dios Martínez, todos representantes;= y el dicho autor me entregó tres cuadernillos de a cuarto con sesenta y dos hojas escritas que dijo ser dicha comedia. Y siete papeles que dijo ser los de las personas de dicha

²⁵⁷ RAMOS SMITH, Maya, Documento 94, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 465.

²⁵⁸ Es importante considerar que la denominación “autor” no tenía el significado actual. En el marco del teatro barroco la denominación “autor de comedias” es más amplia, correspondía al de director y responsable de la compañía de teatro, e incluso también podía ser actor.

comedia y que otros que faltan los llevará luego que los recoja.= Y dicho bachiller Francisco de Acevedo así mismo exhibió unos borradores de dicha comedia que dijo tenía y no otra cosa tocante a ella los cuales van en treinta y una fojas de a cuarto y para que conste lo pongo por diligencias, para dar cuenta en dicho tribunal e que doy fe. Bernardo de María [rúbrica].²⁵⁹

El 6 de octubre fue turnado el texto a los calificadores jesuitas del Santo Oficio, Padres Diego Marín y Martín Rentería. Usualmente estos pertenecían a la élite letrada de la Iglesia; eran teólogos que dirigían colegios y daban cátedra en universidades. A ellos, los “calificadores o censores” se les enviaban los textos para leer y detectar si había errores dogmáticos o faltas de otra índole por lo que su función era fundamental y determinante en los procesos.²⁶⁰

Al siguiente día, los textos incautados por el notario se mandaron a revisión.

6 de octubre

Auto. En el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de México en seis días del mes de octubre de mil seiscientos ochenta y cuatro años estando en audiencia de la mañana los señores inquisidores licenciados Juan Gómez de Mier y don José de Omaña y Pardo y Ossorio: y habiendo vista la diligencia supraescrita y en ejecución de lo mandado en el auto de esta otra parte y exhibición hecha de los que en ella se refieren.

Mandaron se remitan dichos cuadernos a los reverendos padres Diego Marín y Martín Rentería, de la Compañía de Jesús, **calificadores de este Santo Oficio**, para que los vean, reconozcan, y **den su censura y parecer** en razón de lo contenido y lo rubricaron.²⁶¹

El mismo 6 de octubre

El Tribunal del Santo Oficio por auto de hoy día de la fecha ha mandado remitir a Vuestras Paternidades Reverendas la comedia adjunta que va en tres cuadernos para **que las vean y den su censura** al pie deste Oficio o dicho la devolverán, que Dios guarde a Vuestras Paternidades Reverendas, Inquisición de México y octubre 6, 1684.²⁶²

²⁵⁹ R. SMITH, op. cit., pp. 465-466.

²⁶⁰ TORRES PUGA, Gabriel, *Historia mínima de la Inquisición*, México, El Colegio de México, 2019, p. 177.

²⁶¹ R. SMITH, op. cit., p. 466.

²⁶² Ibidem.

Calificada la comedia con “un argumento muy repugnante” su censura es un ejemplo de la postura más rígida que se implementó en la Nueva España para los textos hagiográficos en comparación con los textos de autores peninsulares. Respecto al proceso de *El prgonero de Dios*, Carlos Solórzano señala que las autoridades de la censura en la Nueva España ignoraron de manera tajante las licencias que alcanzó en España la comedia de santos, sobre todo con obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amezcuca y Calderón de la Barca, y los calificadores adoptaron en la colonia una posición más intransigente.²⁶³

Las palabras de los calificadores hicieron hincapié en la falta de respeto que se mostraba en la comedia acerca de la vida de san Francisco:

[Al margen] Reverendos Padres Diego Marín y Martín Rentería, calificadores de este Santo Oficio.

Obedeciendo al mandato del Santo Tribunal con la puntualidad debida, hemos leído y considerado con toda atención la comedia adjunta: y juzgamos hablando en general de toda su estructura, que toda ella **es un argumento mui repugnante** a lo que promete lo especioso del título. **Es una invención indecentísima, notablemente ofensiva e injuriosa** a la seráfica santidad del glorioso patriarca San Francisco, cuya heroica perfección, con muy justo título tiene tan alto concepto en la estimación de los católicos y se escandalizarán no poco.²⁶⁴

Insisten en que el retrato de Acevedo sobre la vida del santo es inexacto, inverosímil y transgresor:

Oscurecida con las nieblas de amores, celos, reyertas, competencias, galanteos y liviandades, sin hacer para ello fundamento en la historia; **ni verosimilitud alguna** en la ficción, si se atiende a la vida del santo aun cuando era secular.²⁶⁵

Los calificadores parecen poner más atención y querer salvaguardar más la veracidad de la historia de San Francisco oficializada por la Iglesia, que la

²⁶³ SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 119.

²⁶⁴ R. SMITH, op. cit., p. 467.

²⁶⁵ Ibidem.

verdad histórica que pudiera o no reflejar.²⁶⁶ Por ello, no extraña que la calificaran como una ficción que:

Desdice mucho de la fundación de una religión tan santa, representada entre amores lascivos y celos de los corrivales, aun en los fines de su perfección consumada, mezclando cosas sagradas con las profanas...²⁶⁷

Es importante detenernos en el dictamen que señala lo contenido en el *Índice Expurgatorio de Libros prohibidos*²⁶⁸

Por lo cual juzgamos que toda esta comedia **es contra la regla 16 del Expurgatorio** en la advertencia 14 y 15.²⁶⁹

La regla 16, a la que hacen referencia los calificadores, señala los siguientes puntos al respecto:

Item, se han de expurgar los Escritos, **que ofenden y desacreditan los Ritos Eclesiásticos, el estado, dignidad, órdenes y personas de los Religiosos.**

También **los chistes y gracias publicadas en ofensa**, o perjuicio y buen crédito de los próximos.

Item, **los Escritos lascivos, que pueden viciar las buenas costumbres.**²⁷⁰

²⁶⁶ VASCONCELOS, Tito y Xabier Lizárraga, “Pecados y virtudes de la pluma”, en *Censura y Teatro novohispánico (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 188.

²⁶⁷ R. SMITH, op. cit., p. 467.

²⁶⁸ La existencia de libros prohibidos data desde inicios de la era cristiana, pero fue hasta mediados del siglo XVI cuando se formalizó la censura inquisitorial. La labor de expurgación y prohibición de obras se llevó a cabo por medio de *Índices de libros prohibidos y mandados expurgar*. El primero se publicó en 1551, preparado por el inquisidor Fernando de Valdés y Salas y, posteriormente, se editaron varias versiones actualizándose el catálogo de libros. Los *Índices* contienen las *reglas* que describen las razones y sentido de las prohibiciones, los *mandatos* que van dirigidos a librerías, tratantes, importadores e impresores; además *advertencias*, que orientan para su mejor observancia. El *Índice de libros prohibidos de 1559*, preparado también por Fernando de Valdés, incluyó muchas obras y autores teatrales. En este caso, el *Índice de libros vigente* era el de Antonio de Sotomayor de 1667. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. “La censura del teatro clásico español”, *Talía. Revista de estudios teatrales*, Ediciones complutense, ISSN-e:2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.6321>, p.2.

²⁶⁹ R. SMITH, op. cit., p. 467.

²⁷⁰ Texto tomado del *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reynos y señoríos del católico rey de las Españas, el señor Don Carlos IV*. Formado y arreglado por mandado del Excmo. Sr. D. Agustín Rubín de Cevallos, Madrid, 1790. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Fondo Antiguo de la Universidad Complutense. [Consultado el 30 de Julio de 2020].

www.cervantesvirtual.com/obra/indice-ultimo-de-los-libros-prohibidos-y-mandados-expurgar, Regla XVI, p. XXV.

Siguiendo estas perspectivas, la figura y vida de san Francisco se denigraba y se ofendía en la comedia y el dictamen hace también un marcado señalamiento contra uno de los personajes, el gracioso de la obra, Cañón, quien con chistes y juegos de palabras ofendía de forma lasciva las buenas costumbres de la época.

A partir de esto, me centraré principalmente en los puntos y pasajes señalados por los calificadores en la comedia, contenidos en el documento de su dictamen. Analizaremos la mezcla de lo profano con lo religioso, el personaje de Francisco y el de Cañón; además nos detendremos en algunas observaciones sobre la espectacularidad que se mostraba en las obras hagiográficas que consideraron sus detractores por apartarse de la devoción y de la verdadera finalidad que perseguían las comedias de santos.

3.4.1. Tema sacro-profano y el personaje de Francisco

El principal señalamiento contra la obra de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* es ser una comedia de santos, debido a que estas “establecen mecanismos de construcción basados en la estructura de las comedias profanas”;²⁷¹ por lo tanto, mezclan el tema secular con el religioso es su principal característica. Este rasgo híbrido se halla en la comedia de Francisco de Acevedo cuyo eje religioso es representado en la vida de san Francisco como modelo de santidad y también de manera secundaria, presenta al santo con una trama amorosa que no se pierde en las tres jornadas.

La comedia hagiográfica, refiere Juan Antonio M. Berbel, comparte las características de la *Comedia nueva*, lo que la hace aún más reprobable ante los detractores del teatro, por incursionar deliberadamente en lo profano con

²⁷¹ APARICIO MAYDEU, J., “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf, p. 170.

asuntos religiosos.²⁷² Antonio Cortijo también hace esta observación al mencionar que la estructura de estas comedias había quedado establecida con Lope de Vega, al fusionar elementos piadosos con elementos seculares provenientes de la comedia de capa y espada.²⁷³

En *El pregonero de Dios* el tema de los amoríos no sólo aparece en las primeras escenas de la jornada inicial, cuando Francisco aun es seglar, sino que permanece conforme se desarrolla la obra hasta la tercera jornada, vinculándolo al deseo de Irene por obtener el amor de Francisco, aunque éste se encuentre dedicado a trabajar por Cristo y haya renunciado al mundo. Por medio de intervenciones del demonio y la figura de Irene, el tema profano del amor enreda al protagonista de la comedia.

Este elemento sacro-profano en la comedia de Acevedo fue la principal preocupación para las autoridades eclesiásticas desde el siglo XVI no sólo en lo referente a los temas de las obras, sino en los espacios donde se exhibían; por ello se prohibió llevar a cabo representaciones dentro de las iglesias, atrios y conventos. El control en las comedias hagiográficas contemplaba, además, que no se incurriera en aspectos teológicos, doctrinarios o relacionados con los textos de la Sagrada Escritura, la moral y el asunto de la “verosimilitud” de la historia del protagonista que se mostraba en escena y que veremos más adelante.

El carácter hagiográfico proponía enseñar a través de ejemplos de virtud; por eso la comedia de Acevedo se desviaba de este propósito, al mostrar la

²⁷² MARTÍNEZ BERBEL, José Antonio. “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, (2008)[en línea] *La Comedia de santos*, Coloquio Internacional, Almagro 2006, España, ISBN 978-84-8427-599-2, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775608, p. 40.

²⁷³ CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Los graciosos de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 1, no. 1, 2004. Págs. 55-74, URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 65.

vida de Francisco —un ser destinado a la santidad— con el prototipo de galán enamorado, envuelto en escenas de celos y desplantes amorosos, ensombreciendo la misión que le sería conferida por Cristo para reedificar su Iglesia y fundar una orden religiosa. En el argumento de Acevedo la vida de Francisco parece opacarse constantemente por el recuerdo de su vida pasada a través del gracioso y la insistencia de Irene por obtener su amor.

Las palabras de Cañón describen la vida y personalidad de Francisco antes de su conversión, así como el sentir de su padre en otro de los pasajes. Los censores en el manuscrito del proceso indican que *es una invención indecentísima, notablemente ofensiva e injuriosa* a la santidad de San Francisco.

Cañón: Pecaba de liberal,
Profanamente gastaba,
Y como era sin igual,
De cuanto dinero daba
Hacía muy poco caudal. [...]
En gastos de liviandad
A todos hacía desaire
Cuantos tenía su amistad,
Dejándolos en el aire.
De su mucha vanidad.²⁷⁴ [...]

Pedro Bernardo: Mirad si pierde, pues llevo
A ver que sus mocedades
Con vos gasta en liviandades
De deleites y de juegos.²⁷⁵

La comedia de santos resultó atractiva desde un inicio para el público novohispano; se consiguió —menciona Aparicio Maydeu al referirse a este

²⁷⁴ ACEVEDO, Francisco de. Transcripción de Humberto Maldonado, en Héctor Azar (coord.) *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia. Tomo VII. La teatralidad criolla del siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, pp. 132-133.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

género barroco— “entroncar”²⁷⁶ con un público que ya estaba familiarizado con las vidas de santos, que leía o había escuchado pasajes de algún *Flos Sanctorum*.²⁷⁷ Sin embargo, su éxito se debió a la fusión de la hagiografía con elementos profanos. Bien señala Martínez Berbel que aun cuando la crítica veía poco ortodoxa la mezcla permanente entre lo sagrado y lo profano, seguramente el primer aspecto no habría tenido ningún éxito de convocatoria; como sucedería también si no compartiese cartel y ambientación (entremeses, bailes, etc.) con las comedias seculares.²⁷⁸

Acudir con gusto a un espectáculo que tenía como fin retratar la vida de un santo matizada con escenas de enredo, amoríos, damas y galanes, hizo que la comedia hagiográfica conquistara un gran público y también una inquietante observación por parte de las autoridades inquisitoriales. Esto lo encontramos desde la primera escena, cuando Lucrecia —criada de Irene— cumple el mandato de su señora para concertar la cita con Francisco en su casa, pero sin que Irene lo sepa, cita a otro de sus pretendientes, a don Juan. Esto propicia un duelo entre ambos:

Riñen don Juan y Francisco

Irene: ¿Qué es esto? Lucrecia aquí,
 Yo, vos, don Juan.
Francisco: ¡Ah, traidora!
Lucrecia: Yo aquí, nada sé, señora.
Cañón: Así te tuesten a ti.
Don Juan: ¡Ah, Irene, ingrata, homicida! [...]

²⁷⁶ APARICIO MAYDEU, J. “A propósito de la Comedia hagiográfica barroca”, en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf. Págs.141-151, p. 147.

²⁷⁷ Compendio de vidas de santos de los que existen distintas traducciones y ediciones.

²⁷⁸ MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio. “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, (2008)[en línea] *La Comedia de santos*, Coloquio Internacional, Almagro 2006, España, ISBN 978-84-8427-599-2, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775608, p. 42.

Lucrecia: (Aparte) Yo fui causa de este enredo.²⁷⁹

Aunque no están directamente mencionados los personajes femeninos en el veredicto de los calificadores, sí están plenamente vinculados con la ambientación erótica y lasciva en que están enmarcados algunos de los diálogos de los personajes, sobre todo, en lo que respecta a Cañón-Lucrecia. Se subraya también como la utilización de la figura femenina es el vehículo para que el demonio lleve a cabo y consiga sus objetivos de perder a Francisco en sus propósitos de llevar una vida religiosa.

Cuando Francisco se convierte, el demonio aprovecha los pasados sentimientos hacia Irene para tentarlo y hacer que caiga en la lujuria.

Demonio: ¡Ahora, aquí de mi poder:
Atórméntale, lascivia!
De Irene una viva copia
Aquí la lujuria finja.

Salen Irene y Lucrecia con insignia de demonios.

Francisco: Pero ¿Qué mis ojos miran?
Cañón: ¿Aquí mujeres? ¡Qué bueno,
La carne me hace cosquillas!
Que una tentación tan fea
Cause una cara tan linda.
Señor, a Irene y Lucrecia
Son éstas muy parecidas. [...]
Francisco: ¿Quién aquí, Irene, te trajo?
Demonio: Vencéralo mi porfía
Irene: Mis desgracias y tu amor,
Porque viéndome perdida
Por ti, dejando mi casa
Yo seguirte pretendía... [...]
Francisco: ¡Válgame el cielo! ¿qué haré?
Irene: Francisco, ¿qué determinas?
Francisco: No sé qué te diga, Irene
Demonio: La lujuria, a la conquista,
Pues ha creído que es verdad

²⁷⁹ ACEVEDO, Francisco de. Transcripción de Humberto Maldonado, en Héctor Azar (coord.) *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia. Tomo VII. La teatralidad criolla del siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, p. 125.

Esta evidencia fingida.
 Irene: Mi bien, mi señor, mi dueño,
 ¡No permitas, no permitas
 el que se pierda mi honor!
 Francisco: ¡Calla, Irene, no prosigas,
 Que por tu honor toda el alma
 Pondré!²⁸⁰

De acuerdo a María de Lourdes Ortiz, los personajes de las mujeres de la comedia de Acevedo están en la misma línea de la Eva del Génesis, quien se deja tentar y aconsejar por la serpiente, en este caso, Irene.

Ortiz también establece lo contradictorios que resultan ser los personajes femeninos de Acevedo, pues, por un lado, Irene y Fénix se muestran preocupadas ante la posibilidad de perder su honor y, por otro, son cortejadas por dos pretendientes a la vez. Irene por Francisco y don Juan; y Fénix, por Bernardo de Quintaval y don León. El demonio despierta en Irene y Fénix deseos de ira y venganza al ser abandonadas por sus antiguos pretendientes; claramente ambas son utilizadas como medio para perder a Francisco.²⁸¹

Demonio: Aquí, ahora, de mis industrias;
 Aquí, ahora, de mis cautelas,
 Que a Irene traigo incitada
 Para rendirle con ella.
 Que si a una mujer no se vence,
 No le han de vencer mis fuerzas.²⁸²

Desde esta perspectiva que propone Ortiz Sánchez, reconocemos un paralelismo entre los personajes femeninos de Acevedo y la figura bíblica de Eva; ya para la tercera jornada Acevedo introduce tres figuras alegóricas de los pecados capitales —vanidad, lujuria y avaricia— encarnadas en mujeres capaces de vencer a Francisco:

²⁸⁰ Ibid., p. 137.

²⁸¹ ORTIZ SÁNCHEZ, María de Lourdes. “La concepción femenina desde la tradición cristiana en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*”, en *Pensamiento Novohispano*, Núm. 17, 1ª. Ed., comp. Noé Héctor Esquivel Estrada, Universidad Autónoma del Estado de México, p. 94.

²⁸² ACEVEDO, op. cit., p. 146.

Demonio: Ahora es tiempo, ¡acometedle,
Espíritus abrasados!

Las tres: A Luzbel, nuestro monarca
Es razón que obedezcamos.

Vanidad: La vanidad, a Francisco
Intenta prevaricarlo.

Lujuria: Y yo, con liviandad,
Que peque he determinado.²⁸³

Es, en esta parte, la observación que hacen los censores de la comedia:

*En la misma jornada a foxa 5 supone ignorancia y duda mui crassa acerca del consentimiento. Después supone que el demonio sacó consentimiento del santo acerca de la avarissia.*²⁸⁴

Avaricia: También me ha mandado Dios
Aconsejarte, que cuando
No tengáis qué dar a pobres,
No te aflijas, que ya has hecho
Lo bastante, y es preciso,
Francisco, que dejes algo
Algo para tus frailes
Que están tan mortificados.

Francisco: Mi Dios, ¿Qué inquietud es esta
Que en el alma se me ha entrado?

Cañón: Sólo en los mandamientos
Se guarda lo necesario.

Francisco: Haré lo que me qdecís,
Espíritus.²⁸⁵

Otro de los pasajes señalados por los padres jesuitas en el documento inquisitorial corresponde al parlamento de Cañón, donde pone en entredicho la pureza de Francisco ante Irene, lo citan con las siguientes palabras: “supone el ridículo haber caído San Francisco en lujuria”²⁸⁶

²⁸³ Ibid., p. 156.

²⁸⁴ RAMOS SMITH, Maya. Documento 94, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 467.

²⁸⁵ ACEVEDO, op. cit., p. 156.

²⁸⁶ R. SMITH., op. cit., 467.

Irene: ¿Por qué de mi amor la estampa
Ya no es de su pecho imprenta?
Cañón: Porque ya ha caído en la cuenta
Desde que caíste en la trampa.
Irene: Mi inocencia me disculpa
De caer por mi desgracia.
Cañón: Mi amo quiere caer en gracia
Por haber caído en la culpa.²⁸⁷

Uno de los pasajes más significativos que llamó la atención de los calificadores jesuitas y, por supuesto, de los espectadores escandalizados está en una escena de la tercera jornada, donde señalan:

En la misma jornada (tercera) se introduce una ficción disonante a la pureza de san Francisco porque después de haber sido llevado a tan grandes favores, se introduce con dicha mujer en el regazo.²⁸⁸

Dicho pasaje se desarrolla al final de la comedia cuando Irene, nuevamente incitada por el demonio, busca a Francisco para “vencerle y requebrarle;” mediante uno de sus espíritus infernales toma forma de mujer para provocar a Irene contra Francisco:

Demonio: Ya llega Irene, y pues llega,
Espíritus, ¡al combate!,
Y aquí uno de vosotros
De mujer tomando el traje,
Abrazándole se muestre,
Sin que él esta industria alcance,
Para que, viéndole Irene,
Celosa, le despedace.

Se verá a San Francisco dentro de una cueva movediza formada de peñasco y una mujer en ella abrazada a él.

Irene: Pero hacia allí se descubre,
¿Qué veo? ¿No ves qué afable
Una mujer abrazado
Le tiene? ¡El alma volcanes

²⁸⁷ ACEVEDO, op. cit., p. 142.

²⁸⁸ R. SMITH., op. cit., pp. 467-468.

De rabia y celos arroja
 En alientos por el aire!
 ¿Éste es el santo? ¡Ah, traidor!²⁸⁹
 [...]

Mujer: ¡Mi amante!
 Francisco: ¡Mi bien!, ¡Mi dueño!²⁹⁰
 Irene: ¿Hay desprecio semejante?
 Francisco: Dios piadoso, Jesús mío,
 De tanta duda sacadme.
 Irene: ¡Falso, hipócrita, embusterol;
 ¿cómo, ingrato, me dejaste
 Por esa tirana, aleve,
 Que estás abrazando? ¿Infame,
 Hoy vengaré mi de desprecio!
 Francisco: ¿Qué dices, mujer? No hables
 Así. ¿Quién aquí te trajo?
 Irene: ¿Yo, mujer? ¿Quieres negarme
 Lo que estoy bien, tirano?
 Francisco: ¡Ay, engaño más notable!
 ¡Válgame Dios, toda el alma
 Los sentidos me combaten
 Contra tanta tentación!
 Aquesta zarza me ampare.²⁹¹

Este pasaje es, quizá, el más comprometedor para el personaje de Francisco, sobre todo, porque se trata de un santo y, de acuerdo con la ortodoxia moral de la época, es altamente reprobable. Hay otros pasajes en donde Francisco está expuesto a perder su castidad o a ponerla en duda como sucede en la escena señalada por los calificadores, cuando Cañón lo pone en entredicho y consideran que se ofende e injuria:

A la seráfica santidad del glorioso patriarca San Francisco cuya heroica perfección, con muy justo título tiene tan alto concepto en la estimación de los católicos.²⁹²

²⁸⁹ ACEVEDO, op. cit., pp. 160-161.

²⁹⁰ Humberto Maldonado hace la observación de que en la edición de Julio Jiménez Rueda, esta intervención corresponde a Irene “[Irene]: “Mi amante, mi bien, mi dueño” (JJR, p. 181), Jornada Tercera, p.161, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

²⁹¹ ACEVEDO, op. cit., p. 161.

²⁹² RAMOS SMITH, Maya, Documento 94, p. 467, en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998.

3.4.2. El gracioso en la comedia de Acevedo

Otro de los elementos señalados por los censores, además del “irreverente” tratamiento de la vida de San Francisco al mezclar el aspecto religioso con el profano, corresponde al personaje del *gracioso* llamado *Cañón* en la comedia de Acevedo.

En el teatro del siglo XVII el *gracioso* no sólo fue una figura común en las comedias, sino, en muchos casos, un personaje fundamental; en esta ocasión, es uno de los motivos determinantes para que la obra fuera prohibida por los calificadores del Santo Oficio.

En las comedias, el *gracioso* no sólo contrasta con el protagonista; es un elemento utilizado para romper con la seriedad excesiva de la trama a través de la comicidad.²⁹³ Aunque varían las características de los diversos graciosos en las comedias, Antonio Manuel Arango resalta que

La función del gracioso sirve de contrapunto a la figura del galán y también sirve de puente entre lo ideal y lo real, entre el héroe y el público. Introduce en la comedia el sentido cómico existencial que las más de las veces tiene un sentido crítico social.²⁹⁴

En *El pregonero de Dios*, Cañón es criado y compañero inseparable de Francisco. Con esto se cumple otra regla general: Francisco es noble, rico, virtuoso, honesto, galán; Cañón, su antagonista, resulta ser grotesco, tosco, ignorante, sensual, glotón, pobre, carente de virtudes.

²⁹³ Antonio Manuel Arango señala los distintos objetivos que persigue el personaje del gracioso en las comedias, siendo un “desdoblamiento del protagonista”, evita, muchas veces, los monólogos, además de que “encarna una fuerza de contraste con el personaje principal y es utilizado para evitar la “seriedad excesiva” en la trama de la comedia. ARANGO, Manuel Antonio. “El gracioso, sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruíz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca”, en *Thesaurus*, Centro Virtual Cervantes, (1980), Tomo XXXV, núm. 2, cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/35/TH_35_002_159_0.pdf, p. 377.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 379.

Antonio Cortijo considera que los censores de la comedia de Acevedo se muestran “intransigentes” con Cañón y sus parlamentos;²⁹⁵ como él, también podemos cuestionarnos: ¿qué ha hecho Cañón en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* para merecer tal juicio y el despectivo adjetivo de “ridículo”?

A través del personaje de Cañón, Acevedo alimenta y desarrolla la otra línea de la comedia que corresponde a la vida amorosa de Francisco. Apegándonos a las palabras de los calificadores jesuitas, encontramos las causas de su censura:

Introduciendo primero al ridículo tan impúdico en las alusiones y equívocos, por compañero de un varón tan divino; y después con el hábito de San Francisco discurriendo tan mentecato: torciendo siempre y reprimiendo altísimos sentimientos de las cosas divinas, a muy groseras, soeces y sórdidas inteligencias.²⁹⁶

Acevedo desarrolla por medio de Cañón la temática burlesca²⁹⁷ en su comedia que, señala el mismo Cortijo, “llega incluso a construir una obra que rivaliza con las mismas comedias burlescas”.²⁹⁸ Cañón, como compañero de Francisco, tiene gran protagonismo en la obra y sus actos, así como sus

²⁹⁵ CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Los graciosos de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 1, no. 1, 2004. Págs. 55-74, URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 64.

²⁹⁶ RAMOS SMITH, Maya. Documento 94, p. 467 en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998.

²⁹⁷ La comedia burlesca del Siglo de Oro fue un subgénero dramático poco atendido por la crítica hasta fechas recientes y que consta de un reducido corpus de cincuenta obras que parodian otras serias. Se representaban en Carnaval en Carnestolendas o San Juan en el palacio real ante el público cortesano. Prevalcían las técnicas del “mundo al revés”: ausencia del decoro, comicidad escénica y verbal, por lo que también se refiere a ella como comedia de disparates, de chanza o de chistes. La mayor parte de las comedias burlescas parecen corresponder al reinado de Felipe IV. MATA INDURÁIN, Carlos. (2001). “La comedia burlesca del Siglo de Oro: La mayor hazaña de Carlos VI”, de Manuel de Pina en *Revista Signos*, 34 (49-50), pp. 67-87, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342001004900005>.

²⁹⁸ CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Los graciosos de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 1, no. 1, 2004. Págs. 55-74, URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 66.

parlamentos, son tan peculiares que llamaron la atención de los calificadores; porque su presencia en la trama de la comedia obedece a un claro desarrollo burlesco del personaje. Carlos Solórzano atribuye precisamente al papel del gracioso Cañón como el principal motivo de la censura:

El mayor peso corrector cae, desde luego, en el personaje de Cañón, el gracioso, pues ni siquiera se le alude por su nombre en tales papeles, a causa de los “torpes” juegos de palabras que posee el vocablo “cañón”, tanto a nivel de emblema militar cuanto a nivel de símbolo fálico.²⁹⁹

Los argumentos y acciones del personaje son, como señalan los censores, contra la Regla 16 citada por los calificadores:

También los chistes y gracias publicadas en ofensa, o perjuicio y buen crédito de los próximos [...] Los escritos lascivos, que pueden viciar las buenas costumbres.

En el texto son frecuentes los ejemplos de este tipo a cargo de Cañón y Lucrecia, mediante juegos de palabras y el uso de la metáfora sexual:

Lucrecia:	¡Jesús! ¿Qué oigo?
Cañón:	¡Chitón! ¿Te turbas?
Lucrecia:	¿De quién? ¿De tí?
Cañón:	Sí, que a tiro te cogí Puesta a boca de Cañón. ³⁰⁰

Carlos Solórzano cita sobre estos pasajes que en la comedia “las escenas eróticas son abundantes”,³⁰¹ Cortijo, por su parte, señala que Cañón hace uso de la metáfora sexual “dispara” sobre la que se centra gran parte de la censura

²⁹⁹ SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 119.

³⁰⁰ ACEVEDO, Francisco. Transcripción de Humberto Maldonado, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*, Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 123.

³⁰¹ SOLÓRZANO, Carlos. Op. cit., p. 119.

inquisitorial,³⁰² que se repite en otras escenas similares que seguramente contemplaron los censores.

El siguiente pasaje corresponde a la Segunda Jornada, cuando Francisco y Cañón llegan a la capilla de San Damián y el santo entra a rezar, mientras su sirviente descansa. El demonio se vale de la figura de Irene y Lucrecia para engañar a Cañón, quien está a punto de seguirlos pero sale en llamas que lo obligan a detenerse, Francisco sale:

Francisco: ¿Qué es eso, Cañón? ¿Qué tienes?
Cañón: Cargado el cañón tenía
Y apuntándole a Lucrecia,
Reventó por la barriga.
Que cargado hasta la boca
Que reventaba venía,
Y arrojando lumbres muertas
Me ha abrasado en llamas vivas.³⁰³

Los diálogos jocosos, los juegos de palabras con alusiones sexuales son características del personaje creado por Acevedo. Otro ejemplo de esta naturaleza sucede en la escena donde, en boca del gracioso, alude al personaje de Sexto Tarquino. El juego verbal que utiliza Cañón sobre Lucrecia refiere a la mujer violada por Sexto Tarquino:³⁰⁴

Lucrecia: Bien te puedes alegrar,
Pues está Cañón aquí.
Cañón: Y está el cañón contra ti
En punto de disparar.
Lucrecia: ¿Contra mí?

³⁰² CORTIJO OCAÑA, Antonio. "Los graciosos de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo", en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 1, no. 1, 2004, Págs. 55-74, URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 69.

³⁰³ ACEVEDO, op. cit., p. 138.

³⁰⁴ Hijo de Tarquino el soberbio, último rey de Roma (S. VI A.C.), Sexto Tarquino viola a Lucrecia, esposa de su primo, quien se suicida, provocando no sólo la venganza de los familiares, sino el descontento del pueblo romano. Este tuvo como consecuencia el cambio de régimen monárquico por el republicano, así como la expulsión de Roma del rey y de toda su familia. GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás & Saquero Suárez-Somonte, Pilar, "Textos castellanos cuatrocentistas sobre dos mujeres de la Antigüedad romana abocadas al suicidio: Lucrecia y Sofonisba" en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2014, núm. 1, p. 2.

Cañón: Contra ti, necia.
 Lucrecia: Cañón, a lo que imagino,
 Quisieras ser mi Tarquino.
 Cañón: Menos las astas, Lucrecia.³⁰⁵

Lucrecia alude a la legendaria la violación de Sexto Tarquino en forma burlesca, y que Cañón consiente su propio deseo sexual. Otro de los señalamientos a cargo del gracioso que hicieron los censores en el texto es donde recuerda a Francisco su vida mundana, sucede en la Segunda Jornada:

“Sale el ridículo con jaez de penitencia con San Francisco y lo introduce sugiriéndole los amores pasados”³⁰⁶

Francisco: Si quieres andar conmigo,
 No me acuerdes de finezas
 De Irene, ni los enredos del mundo.
 Cañón: ¿Pues no te acuerdas
 Que su hermano y que don Juan
 Matarte, señor, intentan,
 Porque con ella te cases?³⁰⁷

En el dictamen de los calificadores aparece citado otro pasaje de la obra que también involucra a Lucrecia. En la Segunda Jornada, en casa de don León e Irene se encuentran Cañón y don Juan. Al sentirse Irene humillada por el olvido de Francisco, Lucrecia “traba las palabras del Ave María para dicha execración”:³⁰⁸

Lucrecia: No digo yo,
 Tu desprecio es bien ponderes,
 Señora, mas no lo nombres,
 Malditos sean los hombres
 Entre (estas) todas las mujeres.³⁰⁹

³⁰⁵ ACEVEDO, op. cit., p. 141.

³⁰⁶ RAMOS SMITH, Maya. Documento 94, p. 467 en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998.

³⁰⁷ ACEVEDO, op. cit., p. 145.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Ibid., p. 142.

Hay otro singular pasaje señalado por los calificadores, el suicidio de fray Juan Capella:

En la misma jornada representa a fray Juan Capella ahorcado; y le imputa haber blasfemado contra la regla.³¹⁰

En este pasaje, Francisco insta a Juan para temer a Dios y señala que ha “blasfemado contra la regla”; el demonio dice estar ya apoderado de él. En el diálogo entre Francisco y Juan éste último se niega a ir para predicar y opta mejor por morir ahorcado:

Francisco: Mire que Dios del mundo le ha quitado
Y en él, quizá, se hubiera condenado,
Y pues le trajo su misericordia,
Tema a Dios, que su poder eterno
Le puede castigar en el infierno
Porque contra la regla ha blasfemado.
Demonio: Porque ya yo de él estoy apoderado.
[...]
Don Juan: Luego, a diversas partes nos envía
A predicar a todos cada día;
Yo a predicar no he de ir.
Francisco: ¡Oh, qué violencia!
Como, si se lo manda la obediencia,
Ha de ir aunque no quiera.
Don Juan: (Aparte) Pues primero,
Ya que con la obediencia desespero,
En aquél tronco he de morir ahorcado.³¹¹

Sobre esta escena, cabe señalar que la muerte de Juan Capella aparece en el relato de *Las florecillas de la vida de San Francisco*, donde se alude a este hecho como ejemplo de perseverancia; que también Acevedo se encargó de resaltar en el argumento, sin embargo fue censurado:

Y lo mismo que con uno de los doce apóstoles de Cristo, reprobado acabó por ahorcarse, así uno de los doce compañeros de San Francisco, llamado hermano

³¹⁰ RAMOS SMITH, Maya. Documento 94, p. 467 en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998.

³¹¹ ACEVEDO, op. cit., p. 158.

Juan de Capella, apostató y, por fin, se ahorcó. Lo cual sirve de grande ejemplo y es motivo de humildad y de temor para los elegidos, ya que pone de manifiesto que nadie puede estar seguro de perseverar hasta el fin en la gracia de Dios.³¹²

En el texto de Acevedo:

Francisco: Hermanos, para ejemplo nos convino
Acción tan inhumana. [...]
Hermanos, moderarse en las acciones,
Pues de ellas vienen desesperaciones.³¹³

3.4.3. Observaciones en torno a la comedia de Francisco de Acevedo

Una opinión que me parece relevante mencionar sobre la prohibición total de la obra es la que hace Antonio Cortijo al referirse a los puntos que los censores calificaron negativamente, escandalizados por algunas escenas de *El pregonero de Dios*, en especial por los argumentos del personaje de Cañón que juzgaron “inapropiados e indecorosos”, así como la escena de Francisco y la mujer en la cueva en la tercera Jornada. Señalando la sentencia *in totum*, dice Cortijo que la interdicción pudo deberse al “recrudescimiento” que se dio por esas fechas en la Península (1683) en torno a la disputa antiteatral, en específico a la comedia hagiográfica,³¹⁴ a la moralidad de este género, desde un año antes del estreno de la obra de Acevedo.

Existe otra referencia que respalda esta hipótesis. Carine Herzing, en su texto titulado *La polémica en torno a la Aprobación del padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia*, hace mención de la disputa entre los diferentes grupos que formaban parte de la controversia teatral sobre

³¹² LAS FLORECILLAS DE SAN FRANCISCO; *El Cántico del sol* /Versión castellana, previo cotejo de los más antiguos códices italianos. Por Francisco Sureda Blanes. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Edición digital basada en la 6ª. Ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1980, Cap. 1.

³¹³ ACEVEDO, op. cit., p. 159.

³¹⁴ CORTIJO OCAÑA, Antonio. “Los graciosos de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 1, no. 1, 2004. Págs. 55-74, URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>, p. 73.

la “moralidad” en la comedia. Señala que, en la primera mitad del siglo XVII, los partidarios del teatro no se oponían, globalmente, a que en las obras que se representaban existiera alguna “ordinariedad”, “agudeza escabrosa” o “indecencia”, porque no se consideraba perjudicial para el aspecto didáctico que tenían las comedias, y estas licencias sólo estaban incluidas para la distracción y diversión de los espectadores.³¹⁵ Tampoco, —cita Herzing— les molestaba que se representara directamente el pecado en los escenarios, porque era un reflejo de la realidad, cuestión a la que se oponían los contrarios.

Es en la segunda mitad del siglo XVII cuando la comedia se “encamina a una especie de purificación” de todos los aspectos que los moralistas juzgaban más intolerantes en los escenarios. Los partidarios del teatro comparten que es necesaria una “limpieza moral” en las comedias.³¹⁶ Atendiendo, pues, a esta “necesidad” de purificar los escenarios borrando aquello que pudiera ser nocivo para el espectador y las buenas costumbres de la época, resulta comprensible que la comedia de Acevedo — estrenada en 1684— haya sido totalmente censurada con los calificativos de “invención indecentísima, notablemente ofensiva e injuriosa”.

El periodo que abarca el proceso desde el estreno —4 de octubre— a la notificación final —30 de octubre— fue realmente breve y decisivo.

La respuesta de los censores después de haber leído y calificado la comedia regresa a manos de los inquisidores, con el siguiente dictamen:

17 de octubre

Obedeciendo al mandado del Santo Tribunal con la puntualidad debida, hemos leído, y considerado con toda atención la comedia adjunta; y juzgamos hablando en general de toda su estructura, que **toda ella es un argumento muy**

³¹⁵ HERZING, Carine. “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, *Criticón* [En línea] 103-104, 2008, Publicado el 20 de enero 2020, URL: <http://journals.openedition.org/criticon/11617>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.11617>, p. 3.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

repugnante a lo que promete lo especioso del título. Es una invención **indecentísima**, notablemente **ofensiva, e injuriosa** a la seráfica santidad del glorioso patriarca San Francisco cual heroica perfección, con mucho justo título tiene tan alto concepto en la estimación de los católicos; y se escandalizarán no poco, si la ven obscurecida con las nieblas de amores, celos, reyertas, competencias, galanteos y liviandades, sin haber para ello fundamento en la historia; ni verosimilitud alguna en la ficción, si se atiende a la vida del santo aun cuando era secular.

Además de esto: toda la ficción desdice mucho de la fundación de una religión tan santa, representada entre amores lascivos, y celos de los corrivales, aun en los fines de su perfección consumada, **mezclando cosas sagradas con las profanas**: introduciendo primero al ridículo tan impúdico en las alusiones y equívocos, por compañero de un varón tan divino: y después con el hábito de San Francisco discurriendo tan mentecato: **torciendo siempre, y reprimiendo altísimos sentimientos** de las cosas divinas, a muy groseras, soeces y sórdidas inteligencias. Por lo cual juzgamos que toda esta comedia es contra la regla 16 del Expurgatorio en la advertencia 14 y 15.

Descendiendo en particular, es digno de notar en la jornada 2ª. Foja 4 a la vuelta hacia el medio en que supone el ridículo haber caído San Francisco en lujuria vers. *Mi amo &*. En la misma jornada a foja 5 a la vuelta, traba las palabras del Ave María para dicha execración: vers. *Malditos sean los hombres. Entre estas las mujeres*. En la misma forma foja 5 a la vuelta sale el ridículo con jaez de penitencia con San Francisco y lo introduce sugiriéndole los amores pasados, y diciendo palabras torpes a Lucrecia. Vers. *Mi puntería* etc. A foja 11.= **En la jornada tercera sale el ridículo con capilla en compañía de San Francisco, habiéndole pintado antes tan tonto, y lascivo.**= En la misma jornada foja 5 supone ignorancia y duda muy crassa acerca del consentimiento. Después supone que el demonio sacó consentimiento del santo acerca de la avaricia. Vers. *Haré lo que me decis.*=*Espíritus.*=En la misma jornada representa a Fray Juan Capella ahorcado; y le imputa haber blasfemado contra la regla. = En la misma jornada se introduce una ficción disonante a la pureza de San Francisco porque después de haber sido llevado a tan grandes favores, se introduce con dicha mujer en el regazo. Por todo lo dicho, juzgamos la comedia digna de las censuras de arriba. Desde Convento de San Pedro y San Pablo de México. Octubre 17 de 1684.

23 de octubre

El fiscal ha visto la censura dada por los padres calificadores de este tribunal a la comedia intitulada *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* su autor el bachiller Francisco de Acevedo, que se representó en el Corral de las Comedias de esta ciudad el día cuatro de este mes de octubre que está en estos manuscritos y dice que Vuestra Señoría servirá **mandar se recoja por ser injuriosa al seráfico San Francisco** y a toda su religión mezclando amores lascivos y cosas profanas con las sagradas que causan escándalo en los oídos de los católicos que es justicia este decreto y octubre de 23 de 84.

El mismo día:

Y vistos por señores inquisidores en dicho mes y año en dicha audiencia. Dijeron que tenían de mandar recoger y prohibir en *totum* la comedia que está en estos autos intitulada *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* compuesto por el bachiller Francisco de Acevedo vecino de esta ciudad, a quien se le notifique, y asimismo, a Bartolomé de la Cueva por cuya cuanta corre la compañía de comedias de esta ciudad y a Mateo Jaramillo, que si tienen algunos otros papeles tocantes algunos otros papeles tocantes a esto de inmediato los exhiban en este tribunal dentro del tercero día sin quedarse con copia ni traslado alguno por estar por él mandado **recoger y prohibir in totum esa comedia**, la cual no vuelvan a representar ahora ni en ningún tiempo y guarden y cumplan todo lo contenido en este auto pena de excomunión mayor y de cien pesos aplicados para gastos de este Santo Oficio y que se procederá contra sus personas a lo demás que hubiese lugar en derecho ...

27 de octubre

En 27 de dicho mes se dio memoria al santo tribunal para que se llame a este tribunal a los mencionados en este auto.

30 de octubre

Notificación. En la Ciudad de México en treinta de octubre de mil seiscientos ochenta y cuatro estando en la portería desde tribunal, hice notorio leí e notifiqué lo mandado en el *autto infra escripto* a los contenidos y expresados en él, los cuales habiéndolo oído y entendido, **dijeron que lo guardarían** y cumplirían como se les mandaba.³¹⁷

A diferencia de otras comedias censuradas en la segunda mitad del siglo XVII, en *El pregonero de Dios* resalta —como ya he mencionado— la falta de censura previa con el fin de obtener la licencia para ser representada, como se cita en el proceso de la comedia (1660) *Lo que es ser predestinado* de Luis de Sandoval Zapata, el cual inicia cuando el autor solicita la aprobación para representar su comedia y no pasa el filtro de la censura.

Don Luis de Sandoval Zapata, dice que tiene escrita una comedia cuyo título es *Lo que es ser predestinado* que está para representar por Gerónimo Ortíz y por el respecto y suma veneración que se debe a este Santo tribunal presenta con esta dicha comedia para que se apruebe, por tanto. [...] pide y suplica se sirva de mandar remitir a un calificador dicha comedia para que se califique porque con su

³¹⁷ RAMOS SMITH, Maya. Documento 94, p. 469 en *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, apud .AGN, Inquisición, Vol. 1508, Exp. 8, ff. 165-169, manuscrito de la obra en ff. 170-231.

parecer y la aprobación y licencia de este santo tribunal pueda dicha comedia representarse.³¹⁸

En el caso de *El estudiante de día y el galán de noche*, de Cristóbal Lozano (1680), fue denunciada por un espectador que acudió a un festejo donde fue representada; aparece el nombre del denunciante y el sitio en donde se llevó a cabo la comedia. En el caso de Acevedo tampoco consta el nombre del denunciante en el expediente de la obra. En el manuscrito del proceso de Cristóbal Lozano, se cita:

Fray Antonio de Céspedes religioso sacerdote de la Orden de Predicadores, predicador general y vicario del convento de Santo Domingo de Mixcoac comparezco ante vuestra Señoría en la mejor forma que haya lugar por derecho y digo: que yo fui convidado a un festejo el martes próximo pasado [...] en el cual se representó una comedia cuyo título es *El estudiante de día y el galán de noche* [...] en cuya tercera jornada **introduce el dicho un paso con que al parecer injuria gravemente el sacramento de la penitencia...**³¹⁹

El silencio de Francisco de Acevedo en el breve proceso de su comedia es significativo, pero sin duda ayudó a que la obra no fuera destruida y pasara directamente al archivo de la Inquisición donde permaneció intacta y bien conservada hasta nuestros días. El proceso de su comedia, como las dos citadas anteriormente, de Luis de Sandoval Zapata y Cristóbal Lozano, —los tres pertenecientes al grupo llamado de dramaturgos menores—, reflejan y aportan importante información sobre lo que fue la censura en el siglo XVII.

Podemos retomar el comentario de Julio Jiménez Rueda cuando dijo que “en la Nueva España se hilaba más delgado que en la metrópoli”, y también al señalamiento que hace al respecto Carlos Solórzano sobre las comedias de santos, que se permitía representarlas en la Península y en la colonia no sucedía lo mismo.

³¹⁸ Ibid., Documento 91, p. 451.

³¹⁹ Ibid., Documento 26, pp. 280-281.

Otros elementos ajenos al arte escénico pudieron influir en los procesos y censura de otros autores y sus obras. En el caso de *Lo que es ser predestinado* — señala Arnulfo Herrera— cabe la posibilidad de que su prohibición tuviera que ver con las pugnas entre criollos y peninsulares; debido a la militancia de Sandoval Zapata en las causas que promovían los criollos, lo que se manifiesta en los temas de su poesía.³²⁰

En el caso de *El pregonero de Dios* ¿Pudo existir la posibilidad de que los censores solicitaran su expurgación? ¿Y que esto implicara solicitar al autor modificar los argumentos de doble sentido de Cañón, borrar los pasajes que empañaban la imagen de San Francisco, sobre todo la escena “escabrosa” de la cueva donde la mujer aparece abrazada al santo y otras de las señaladas por los calificadores? No lo sabemos. Son sólo conjeturas que no estuvieron en el dictamen de los censores de la comedia.

En la obra de Acevedo no sólo cuentan las palabras del “gracioso” y la dudosa santidad de Francisco; también es relevante, como hemos señalado al hablar de la parte técnica de este género de comedias el “ilusionismo escenográfico” del que habla Javier Aparicio Maydeu al citar el *Tratado de las comedias* del padre Juan Ferrer. En él se declara si es o no lícito, cuestiona el plano escénico por el que puede perder la devoción del espectador con los galanteos, los amoríos, en fin, los cánones de la comedia de capa y espada a la que estaba muy vinculada la comedia de santos.³²¹

³²⁰ HERRERA, Arnulfo. *Tiempo y muerte en Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 29.

³²¹ APARICIO MAYDEU, J. “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf, pp. 170-171.

CONCLUSIONES

Sin duda, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* es una de las pocas comedias que dio lugar a la intervención directa de la censura; signo de que el autor “a ojos de la moral contemporánea, se había metido en terreno pantanoso”.³²²

La censura ejercida en los dos primeros siglos del virreinato y el proceso inquisitorial de la comedia nos lleva, finalmente, a remitirnos en los siguientes puntos: la transgresión moral, el criollismo del autor, la subjetividad de los calificadores, la ortodoxia católica y la comedia como espectáculo.

En *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* el principal motivo de censura fue el aspecto moral que infringió la comedia de acuerdo con los puntos contenidos en la *Regla 16 del Índice de libros prohibidos* citado en el manuscrito del proceso y que, de haber existido la censura previa, seguramente no habría sido posible su montaje. La mezcla del tema profano con el religioso donde se enmarcaba en el mismo cuadro la vida de San Francisco con el esquema de una comedia de capa y espada fue determinante.

En la comedia de Acevedo, la imagen de San Francisco de Asís se dibuja como la de un santo que, en realidad no lo es completamente, según el criterio de los calificadores jesuitas. Su vida juvenil rica en amoríos, riqueza y debilidades opaca el perfil religioso; en pocas palabras, su santidad se ve oscurecida por su vida profana y se aleja de la historia oficial de la vida del santo. Constantemente el gracioso desvirtúa esta santidad —personaje decisivo

³²² José A. Martínez Berbel hace esta observación al hablar sobre las comedias prohibidas directamente por la censura, la obra calderoniana *El José de las mujeres*, como ejemplo de heterodoxia censurada en los escenarios en el siglo XVII en lo que son comedias de santos. Menciona, también, la obra de Francisco de Acevedo *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. MARTÍNEZ BERBEL, José A., “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, (2008)[en línea] *La Comedia de santos*, Coloquio Internacional, Almagro 2006, España, ISBN 978-84-8427-599-2, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775608, p. 49.

en el dictamen de los calificadores— quien como inseparable compañero de Francisco en las tres jornadas, su actuar y argumentos causan antipatía a los inquisidores quienes lo definen como *el ridículo*. Asimismo, el pasado amoroso de Francisco no se borra a lo largo de la comedia, porque Irene insiste en recobrar el amor de Francisco, aun cuando sabe que se ha entregado a Dios.

El término “ridículo” no extraña si consideramos que el papel del gracioso en las comedias tenía precisamente la finalidad de divertir, causar caos, intriga y comicidad; sin embargo, resalta el calificativo utilizado por los censores por el trasfondo que encierra dentro de la comedia hagiográfica. Uno de los puntos dogmáticos que desarrolló el Concilio de Trento fue el del culto a los santos en el siglo XVI y prevaleció en el XVII y XVIII. La literatura hagiográfica tiene un fundamento teológico sobre los santos que se definió en Trento ante la controversia suscitada por Lutero y que la Iglesia definió atribuyéndoles dos funciones: la ejemplaridad y el poder de intercesión.

Por ello, es importante considerar que para los censores fuera asunto “grave” que en la comedia de Acevedo no se mostrara la imagen del santo como ejemplo de vida y apareciera a su lado un personaje como Cañón.

La relación amorosa entre Irene y Francisco que retrata Acevedo puede verse también como una crítica sugestiva sobre la vida que muchos religiosos llevaban en una falsa apariencia. Las abundantes escenas de tinte amoroso en una comedia hagiográfica fueron objeto de central atención en los calificadores jesuitas, considerando la moral conservadora del barroco.

Las constantes controversias en torno a la licitud de la comedia, desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, en específico de la comedia de santos, demuestran que la cuestión de la moralidad no sólo fue relevante, sino determinante en la vida del teatro peninsular y del novohispano.

Otro aspecto que podemos retomar sobre el resultado final de la censura de la obra es la condición de criollo del autor que podría ser, si no determinante, sí un punto en contra de la obra de Francisco de Acevedo, una posibilidad que no podemos demeritar. Esta disparidad en la calificación censora de la Península y en la Nueva España mencionada por Julio Jiménez Rueda y el comentario de Carlos Solórzano nos advierten sobre ello:

...los comediógrafos criollos del siglo XVII deben enfrentarse a los exigentes censores y calificadores, nombrados para desempeñar ese trabajo por la Iglesia y el Estado.³²³

El diferente trato que recibía el criollo en la sociedad novohispana aplicó también en el dramaturgo y sus obras sufrieron la constante vigilancia del control a cargo de autoridades peninsulares. Una normativa desigual para los autores criollos que, asegura Carlos Solórzano: “fueron realmente hostilizados y perseguidos por tratar de imponer aquel estilo que parecía singularizarlos.”³²⁴

Otro motivo que fue decisivo es la falta de una preceptiva teatral que propició que los calificadores no fueran homogéneos y su intervención en las obras revisadas fuera en muchos casos valoraciones muy personales.³²⁵ Esta inestabilidad en los parámetros de los censores se debió a la falta de criterios definidos, lo que ocasionaba una aplicación derivada del arbitrio del virrey, de los jueces teatrales e incluso de los propios asentistas que a veces ejercían la censura. Esto generaba que lo juzgado por un censor difiriera de otro,

³²³ SOLÓRZANO, Carlos. “Estudio introductorio” a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 43.

³²⁴ *Ibid.*, p. 46.

³²⁵ MARTÍNEZ BERBEL, José Antonio. “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, (2008) [en línea] *La Comedia de santos*, Coloquio Internacional, Almagro 2006, España, ISBN 978-84-8427-599-2, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775608, p. 51.

provocando conflictos por un juicio adverso; ³²⁶ sin olvidar que la formación del censor también era relevante. En el proceso de la comedia de Francisco de Acevedo, ambos calificadores jesuitas coinciden en el dictamen reprobatorio de la obra.

La ortodoxia y la comedia como espectáculo es otro punto determinante. La prohibición de la comedia de Acevedo debe verse a partir de la ortodoxia de la época en lo que se refiere a las costumbres, la moral y la religiosidad; además del contexto controversial por el que atravesaba la comedia a finales el siglo XVII. La comedia destinada a la representación; era concebida por los dramaturgos como espectáculo y no como relato piadoso del *Flos Sanctorum*. De ahí su carácter profano, los efectos llamativos, la ficción de la historia censurada.

Esta ficción transmitida a través de los efectos cercanos a lo maravilloso y fantástico de muchos pasajes de *El pregonero de Dios...* en cuanto a escenografía y tramoya, fue también motivo de la censura en las comedias de santos, punto abordado por los reformistas, teatrófilos y teatrófobos. Este recurso de espectacularidad tuvo la intención de agradar al espectador, buscó la oportunidad de que los concurrentes se involucraran en la representación convirtiendo el teatro barroco en un verdadero espectáculo.

El breve recuento de la censura en los siglos XVI y XVII en la Nueva España refleja la realidad social y la reiterada formulación de las disposiciones eclesiásticas para normar las manifestaciones escénicas.

Cuando decidí abordar el tema de la censura de la comedia *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* a partir del proceso inquisitorial y los detalles de la prohibición que de él derivan, determiné que era necesario mostrar como precedente un recuento general de la censura en la Nueva España a lo largo de

³²⁶ VIVEROS, Germán. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, p. 67.

estos dos siglos que abarca mi trabajo. Era indispensable conocer las pautas, las primeras censuras, la posición del poder hegemónico en los diferentes periodos, cómo se conformaba el aparato inquisitorial para la revisión de las comedias; en fin, los acontecimientos más relevantes del teatro en el Nuevo Mundo y la censura.

Contemplé que, así como los modelos teatrales provenían de España y se delineaban en el Nuevo Mundo enriquecidos con elementos locales, de igual forma los sucesos y lineamientos generados en la Península alrededor de la preceptiva del teatro, así como la censura a los textos y los actores de las comedias, alcanzaron los escenarios novohispanos y determinaron el destino de muchos autores y sus obras, como fue el caso de Francisco de Acevedo y de su comedia.

Este esbozo fugaz de lo que fue la censura y el análisis sobre la prohibición de *El prigionero de Dios* comenzó con un itinerario superficial que, conforme avancé, se fue complicando y fueron apareciendo nuevos actores y elementos que, sin duda, merecen un estudio profundo para dar luz y enriquecer un tema tan enigmático como fue la censura.

Este descubrimiento de nuevos elementos, como los tratados de los distintos bandos de la polémica teatral generada desde fines del siglo XVI tocó puntos más sensibles y profundos que, como he dicho ya, merecen mayor estudio y análisis. Lo que inicialmente pareció un limitado campo de estudio respecto a fuentes de información, se convirtió en más de un siglo de controversias sobre la comedia, de polémicas que desembocaron en valiosos tratados y de textos que, tanto detractores como partidarios del teatro y reformistas enriquecieron y ampliaron con su pensamiento, aclarando lo que fue la censura y las causas por las cuales se censuraba.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, FRANCISCO DE. “El pregonero de Dios y patriarca de los pobres”, transcripción de Humberto Maldonado, en Héctor Azar (coord.) *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia. Tomo VII. La teatralidad criolla del siglo XVII*, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, México, 1992, pp. 123-167.

ALARCÓN SÁNCHEZ, SILVIA GUADALUPE. *Lo sobrenatural y la literatura hagiográfica. Textos religiosos del siglo XVII*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 4.

ALBERRO, SOLANGE. *Inquisición y Sociedad en México (1571-1700)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 169.

-----, “Modernidad jesuita: La fiesta de las reliquias en la ciudad de México, 1578”, Enrique Ballón Aguirre et. al. (eds.) *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó, México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coordinación de humanidades, 2002, pp. 71-74.

ALONSO, AMADO. “Biografía de F. González de Eslava”, Buenos Aires, *Revista de Filología Hispánica*, II, número 3, 1940, pp. 213-321.

APARICIO MAYDEU, J. “A propósito de la Comedia hagiográfica barroca”, en *AISO, Actas II* (1990), Universidad Central de Barcelona, cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_011.pdf, pp. 141-151, [Consultado el: 03 de abril de 2020].

-----, “Preliminares para una definición de la Comedia Religiosa en el siglo XVII”, en *AIH ACTAS IRVINE XI* (1992), Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_020.pdf, pp. 169-172. [Consultado el 11 de abril de 2020].

ARACIL VARÓN, BEATRÍZ. “Teatro evangelizador y poder colonial en México”. *Destiempos.com* [Online]. Año 3, n. 14 (marzo-abr. 2008), pp. 220-234 <http://hdl.handle.net/10045/21519>. [Consultado el 15 de diciembre de 2019].

ARANGO, MANUEL ANTONIO. “El gracioso, sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruíz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca”, en *Thesaurus*, Centro Virtual Cervantes, (1980), Tomo XXXV, núm. 2, cvc.cervantes.es/

lengua/thesaurus/pdf/35/TH_35_002_159_0.pdf. [Consultado el 03 de julio de 2020], pp. 377, 379.

-----, “El teatro religioso en el barroco mexicano”. *Pensamiento y Cultura* [en línea]. 2001, (4), 121-128 [Consultado el 2 de Abril de 2020]. ISSN: 0123-0999. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70100411>, pp. 122, 124.

BENÍTEZ, FERNANDO. *Los primeros mexicanos. [La vida criolla en el siglo XVI]*, México, Ediciones Era, 1962, pp. 11, 57, 82-83.

BLANCO JOSÉ JOAQUÍN. *El lector novohispano*, México, Editorial Cal y Arena, 1996, p. 28.

-----, *Esplendores y miserias de los criollos, La literatura en la Nueva España/2*, México, Editorial Cal y arena, 2009, p.32.

BRAVO VEGA, JULIÁN. “El antiteatro o la negación de las comedias”, Alicante, *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2012, Universidad de la Rioja, URI: www.cervantes.virtual.com/nd/ark:/59851/bmcv7031. [Consultado el 03 de agosto de 2020], p. 42.

CAMARENA CASTELLANOS, RICARDO. *El control inquisitorial del Teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1993, pp. V-VI.

CAZÉS GRYJ, J. DANN. “La comedia de santos y el teatro en los siglos de oro”, Universidad Iberoamericana, *Revista Atalanta*, Vol. 3, núm. 2, 2015, DOI: 10.14643/32C, en institucional.us.es/revista/Atalanta/2015_vol3_n.2./3.-%20comedias%20de%20santos.pdf. [Consultado el 03 de agosto de 2020], pp. 48-49.

CERVANTES DE SALAZAR, FRANCISCO. *México en 1554: Tres diálogos latinos de Fernando Cervantes de Salazar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001, p. 65.

CORTIJO OCAÑA, ANTONIO. “Los graciosos de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, en *Prolija Memoria, Estudios de cultura virreinal*, Revistas académicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 1, no. 1, 2004, pp. 55-74, URI: <https://hdl.handle.net/10391/1098>. [Consultado el 08 de junio de 2020].

DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS. *Los empeños de una casa*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, [Consultado el 14 de noviembre 2019].

URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs66>.

ESTEVE, CESC. (ed.), *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, ISBN 9788449028977, p. 9.

FLORES ASENCIO, MARÍA ASUNCIÓN. “Libelos en torno a María de Navas «la comedianta». Realidad social y situación profesional de un arte controvertido”, *JANUS estudios sobre siglos de oro*, 7, 2018 (191-215), <http://hdl.handle.net/2183/24317>. [Consultado el 01 de septiembre de 2020], pp. 192, 205.

GARCÍA REIDY, ALEJANDRO. “La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro”, Universidad de Valencia, en *Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*, en María Cecilia Trujillo Maza (dir. y coord.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 205-211. www.midesa.it/cgi-bin/show?art=La%20mirada%20moralista%20.htm [Consultado el 17 de mayo de 2020].

GARIBAY, MARÍA, ÁNGEL. *Historia de la literatura Náhuatl, 1ª. Y 2ª Parte*, México, Editorial Porrúa, S.A., 1987, p. 122.

GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 54.

GONZÁLEZ ROLÁN, TOMÁS & SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, PILAR, “Textos castellanos cuatrocentistas sobre dos mujeres de la Antigüedad romana abocadas al suicidio: Lucrecia y Sofonisba”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2014, núm. 1, Págs.73-109, ISSN: 1131-9062. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL2014.v34.n1.33890, [Consultado el 06 de septiembre de 2020.]

GREENLEAF E., RICHARD. *La Inquisición en Nueva España, Siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 11-138.

-----, *Zumárraga y la Inquisición mexicana. 1536-1543*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 17-154.

HERRERA, ARNULFO. “El Entremés de los Rufianes y una coincidencia histórica, Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro”, coord. Alain Bégue, Carlos Mata Induráin, Pietro Taravacci, 2013, ISBN 978-84-313-2922-8, pp. 155-167.

-----, *Historia de la literatura novohispana del siglo XVI*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 87-88, 92.

-----, “Los comienzos del teatro profesional en la Nueva España”, en *eHumanista* 40 (2018): Págs. 13-35. ISSN 15405877. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume40/ehum40.ev.herrera.pdf. [Consultado el 04 abril de 2019], p. 13.

-----, *Tiempo y muerte en Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 13, 29.

HERZING, CARINE. “La polémica en torno a la Aprobación del Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera (1682-1684) y la moralización de la Comedia”, *Criticón* [En línea] 103-104, 2008, Publicado el 20 de enero 2020, DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.11617>, [Consultado el 22 de agosto de 2020], pp. 3-5.

HORCASITAS, FERNANDO. *El teatro náhuatl, Épocas novohispana y moderna*, 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, pp. 39-162.

ÍNDICE ÚLTIMO DE LOS LIBROS PROHIBIDOS y mandados expurgar: para todos los reynos y señoríos del católico rey de las Españas, el señor Don Carlos IV. Formado y arreglado por mandado del Excmo. Sr. D. Agustín Rubín de Cevallos, Madrid, 1790. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Fondo Antiguo de la Universidad Complutense. [Consultado el 31 de Julio de 2020].

www.cervantesvirtual.com/obra/indice-ultimo-de-los-libros-prohibidos-y-mandados-a-expurgar, p. XXV.

IÑIGO SILVA, ANDRÉS. “De censuras y otras inquisiciones en Nueva España” en *rdu revista digital universitaria*, vol. 16, Núm. 12, ISSN 1607-6079 www.revista.unam.mx/vol.16/num12/art95/. Págs. 3-15. [Consultado el 13 de noviembre de 2019], pp. 8, 10.

JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Herejías y supersticiones en la Nueva España (Los heterodoxos en México)* México, Imprenta Universitaria México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. X.

LAMADRID, LUIS ARMANDO y RAMOS SMITH, MAYA. *El teatro profano: Reglamentación y censura*, (CITRU), s.p. [Consultado el 11 de febrero de 2020] https://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/Hamlet/t_profano/profano.htm.

LAS FLORECILLAS DE SAN FRANCISCO, trad. Francisco Sureda Blanes. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, Edición digital basada en la 6ª. Ed. de Madrid, Espasa Calpe, 1980. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2b8z1>. [Consultado el: 24 de agosto de 2020], cap. I.

LEONARD, IRVING A. *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 151-239.

LIZÁRRAGA CRUCHAGA, XABIER. “Los documentos de la censura o algunos puntos sobre las íes”, en Ramos Smith, Maya (coord.), *Censura y Teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, p. 96.

LÓPEZ MENA, SERGIO. «Estudio introductorio», en *Obra literaria de Juan Bautista Corvera*. México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. Col. «Letras de la Nueva España», Núm. 1., p. 12.

MARTÍNEZ BERBEL, JOSÉ ANTONIO. “La comedia de santos entre la heterodoxia y la licitud”, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, 2008, *La Comedia de santos, Coloquio Internacional, Almagro 2006*, España, ISBN 978-84-8427-599-2, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775608. [Consultado el 15 de marzo de 2020], pp. 40-51.

MATA INDURÁIN, CARLOS. (2001). “La comedia burlesca del Siglo de Oro: La mayor hazaña de Carlos VI”, de Manuel de Pina en *Revista Signos*, 34 (49-50), <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342001004900005>, [Consultado el 11 de julio de 2019].

MAZA, FRANCISCO DE LA. *El Palacio de la Inquisición*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca virtual del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951, <http://biblio.esteticas.unam.mx>, [Consultado el 09 de junio de 2020], pp. 9, 24-26.

MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*. México, Ediciones Fuente Cultural, 1952, Edición facsimilar de la edición chilena de 1905, pp. 12-153, pp. 12-153.

MEJÍA GONZÁLEZ, ALMA. “Censura y teatro en la Nueva España”, 2012, Págs. 263-269, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0j1>. [Consultado el 09 de julio de 2020], pp. 264-267.

MENDIETA, GERÓNIMO, *Historia eclesiástica indiana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URI: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2p6. [Consultado el 11 de enero de 2020]. Libro III, Cap. XX.

MENENDEZ PELÁEZ, Jesús. “Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento”, *Criticón* núm. 94-95, 2005, cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/094-095/094-095_049.pdf, pp. 62-63. [Consultado el 07 de abril de 2020].

MOTOLINÍA, FRAY TORIBIO, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1979, p. 16.

OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE, *Reseña histórica del teatro en México, Vol. I*, México, Porrúa, 1961, pp. 12, 23.

ORTÍZ BULLÉ-GOYRI, ALEJANDRO. *Teatro y vida novohispana: Siete Ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 25-91.

ORTÍZ SÁNCHEZ, MA. DE LOURDES. “La concepción femenina desde la tradición cristiana en «*El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*»”, en *Pensamiento Novohispano*, Núm. 17, 1ª. Ed., comp. Noé Héctor Esquivel Estrada, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016, p. 94.

PADILLA ZIMBRÓN, EDITH. *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia Segunda*, tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 11, 13.

PARTIDA, ARMANDO. “Panorama de la Dramaturgia criolla del siglo XVII”, *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica literaria* no. 16, diciembre 2012, www.telondelfondo.org. DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n16.8956>. [Consultado el 24 de julio de 2020], p. 155.

PEÑA, MARGARITA, *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colección Paideia, 2000, pp. 31-33.

PINEDA, FRAY JUAN DE. *Segunda Parte de la Agricultura Cristiana que contiene los diecinueve diálogos postreros...*, Biblioteca Virtual Nacional de España, Salamanca, 1589, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vw?d=0000085028&page=1>, p. 122.

PINTO CRESPO, VIRGILIO. “Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI-XVII”, *Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, EDAD DE ORO*, vol. VIII, ISBN: 84-7477-131-5, Seminario Internacional sobre Literatura española y Edad de Oro, celebrado en marzo de 1988, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, Homenaje a Eugenio Asensio. Págs. 181-192, DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro1989.8>. [Consultado el 11 de septiembre de 2020].

POOT HERRERA, SARA. “Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, URL:<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5p6>. [Consultado el 06 de agosto de 2020], pp. 329, 341, 343.

-----, “Atrapados sin salida. De nuevo con Sor Juana en Los empeños de una casa”, en *Teatro breve virreinal, Revista América sin Nombre*, coord. Miguel Zugasti, no. 21, (2016):107-116 DOI: 10.14198/AMESN.2016.08, enlace: <https://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.08>, [Consultado el 12 de febrero de 2020], p. 114.

-----, “Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura”, Enrique Ballón Aguirre et. al. (eds.) *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó, México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coordinación de humanidades, 2002, pp. 253-274.

PRESOTTO, MARCO, “El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)”, *Talía. Revista de estudios teatrales*, Ediciones Complutense (2019) 1, 9-25. ISSN-e: 2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.63214>. [Consultado el 10 de mayo de 2020], p. 10.

RAMOS SMITH, MAYA. (coord.), *Censura y Teatro novohispano (1559-1822), Ensayos y antología de documentos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, México, 1998.

RECCHIA SIGNORELLI, GIOVANNA. *Espacio teatral en la Ciudad de México, siglos XVI-XVIII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, pp. 16, 23, 28.

REYES, ALFONSO. “Teatro misionero”, en *Letras de la Nueva España*. Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, vol. XII, cap. III., p. 326.

RICARD, ROBERT. *La conquista espiritual de México*, trad. Ángel María Garibay, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 30-283.

RIVADEREIRA, PEDRO DE. *Tratado de la tribulación*, edición digital del fondo bibliográfico de la Biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla, <http://bib.us.es/derecho/recursos/pixelegis/index-ides-idweb.html>. [Consultado el 18 de agosto de 2020], pp. 93-105.

ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, pp. 17-112.

ROLDÁN PÉREZ, ANTONIO. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación” en *Revista de la Inquisición* no. 1, 63-103, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1991, ISSN 1131-5571. www.boe.es/publicaciones/anuncios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-I-1991-1000630. [Consultado el 01 de mayo de 2020], p. 72.

ROMERA-NAVARRO, MIGUEL. “Las disfrazadas de varón en la Comedia”, *Hispanic Review*, vol. 2, no. 4 (1934): 269-286, DOI: 10.2307/470282, [Consultado el 30 de junio de 2020], p. 269.

RUBIAL, ANTONIO. “Espejo de virtudes, sabrosa narración, emulación patriótica. La literatura hagiográfica sobre los venerables no canonizados de la Nueva España” José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (editores), México, en *La literatura novohispana, Revisión crítica y propuestas metodológicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 90.

SALVO, MIMMA DE, “Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro”, [en línea] Universidad de Valencia, 2008, <http://midesa.it/cgi-bin/show?art=De%20salvo%20primeras%20damas.htm> [Consultado el 22 de agosto de 2020].

SARACINO, MARÍA AGOSTINO. (2013) “Del cierre de corrales de 1598 a las Primeras Ordenanzas de Teatro de 1608: la irrupción de los imperativos de gobierno en los Corrales madrileños” XIV *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. <https://www.academica.org/000-010/120> [Consultado el 28 de julio de 2020], pp. 2, 13,15.

SHILLING, HILBURG. *Teatro profano en la Nueva España [Fines del siglo XVI a mediados del XVIII]*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, pp. 77-78, p. 166, 203.

STEN, MARÍA. *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, Editorial Biblioteca Universidad Veracruzana, 1982., pp. 14-15, 33.

TEATRO MEXICANO. *Historia y Dramaturgia. Tomo VIII. Teatro novohispano. La teatralidad criolla del siglo XVII*. Coord. Héctor Azar, Estudio, introducción y notas de Carlos Solórzano, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

TERÁN ELIZONDO, MARÍA ISABEL Y FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR MARÍA DEL CARMEN, “La Inquisición y la censura de libros en la Nueva España del siglo XVIII”, México, Biblioteca Jurídica virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iii24487880e2017.36.11948>. [Consultado el 28 de julio de 2020], p. 185.

TORRES PUGA, GABRIEL. *Historia Mínima de la Inquisición*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2019, p. 177.

TORRE VILLAR, ERNESTO DE LA. “La enseñanza de la teología en los tiempos del Arzobispo Pedro Moya de Contreras”, *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, Vol. 12, No.012, historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispanas/pdf/novo12/0158. [Consultado el 03 de mayo de 2020], p. 86.

URZÁIZ TORTAJADA, HÉCTOR. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII, Volumen I, Alicante*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2013. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [consultado el: 29 de junio de 2020]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp6s4>, p. 42.

-----, “La censura del teatro clásico español”, *Talia. Revista de estudios teatrales*, Ediciones complutense, ISSN-e:2659-806X,

<http://dx.doi.org/10.5209/TRET.6321>. [Consultado el 07 de junio de 2020], pp. 2-3.

-----, “Noticia que no es bien que se toque: El teatro de Siglo del Oro frente a la censura” coord. Judith Farré Vidal, *en Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, 2009, ISBN978-84-8489-449-0, Págs. 147-166. Enlace: dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=14086. [Consultado el 17 de junio 2020], pp. 154-156.

VASCONCELOS TITO Y LIZÁRRAGA, XAVIER, “Pecados y virtudes de la pluma” en Ramos Smith, Maya. (coord.), *Censura y Teatro novohispano (1559-1822)*, *Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de Investigaciones e información teatral Rodolfo Usigli, 1998, pp. 184-185, 188.

VEGA, MARÍA JOSÉ. “Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII”, Esteve Cesc. (ed.), Barcelona, *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, ISBN 9788449028977, pp. 25-26, 39, 49.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN. (2019), “Calderón y la censura”, en *Talía Revista de estudios teatrales* 1, 87-109, ISSN-2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.63218>. [Consultado el 03 de mayo de 2020], pp. 98-99.

-----, “Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos”, en *La Comedia de santos, Coloquio Internacional, Almagro 2006*, Edición Felipe B. Pedraza Jiménez-Almudena García González, Universidad de Castilla- La Mancha, Almagro, España, 2008. [Consultado el 14 de mayo de 2020].URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero_40/censura.html, p. 21.

VERES, LUIS. “La censura de libros en los siglos XVI y XVII”, 2008, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/censura.html> [Consultado el 24 de agosto de 2020].

VIVEROS, GERMÁN. *Escenario novohispano*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 2014, pp. 15-116.

-----, *Manifestaciones teatrales en la Nueva España. Seminario de Cultura literaria Novohispana*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pp. 29-68.

ZUGASTI, M. Y GREER, M.R. (2019) “Develando al censor: censuras teatrales en la primera parte autógrafa de la Santa Juana (1613)”, de Tirso de Molina, *Talía, Revista de estudios teatrales*, Ediciones Complutense, 1, 27-66, ISSN-e: 2659-806X, <http://dx.doi.org/10.5209/TRET.63219>. [Consultado el 16 de mayo de 2020], p. 28.