

EL TEATRO EVANGELIZADOR FRANCISCANO EN NUEVA ESPAÑA

por Francisco Javier ORDIZ VAZQUEZ (Universidad de León)

INTRODUCCION

Desde el momento en que Hernán Cortés y sus soldados desembarcan en las costas de Veracruz se inicia un período trascendental y apasionante en el proceso que supone el nacimiento de las colonias españolas en el Nuevo Mundo. El conquistador, favorecido por el grave error de los aztecas que veían en él la encarnación del mítico Quetzalcóatl que venía a restaurar su reino perdido, se adentrará hasta el corazón del Imperio de Moctezuma que poco después verá su final tras un largo asedio. En 1521 cae rendido Tenochtitlán y empieza la historia del México colonial. Numerosas crónicas de la época, obra tanto de vencedores como de vencidos, han legado a la posteridad la noticia épica de una conquista que exige de inmediato una ardua labor de consolidación en la que ocupa un lugar de primer orden la implantación de la religión cristiana en el pueblo recién dominado. Se abre de este modo una segunda etapa en el proceso de asentamiento de España en el Nuevo Mundo, que tendrá como objetivo la «conquista espiritual», de cuyo proceso, objetivos y esperanzas también nos han dejado constancia algunos de sus más directos protagonistas ¹.

No cabe duda de que la labor más importante realizada en este terreno en los primeros años del México colonial corre a cargo de la orden franciscana. Los franciscanos, llegados cinco años después de la caída de Tenochtitlán, van a abordar de inmediato una empresa evangelizadora que se halla estrechamente conectada con los fundamentos milenaristas de su pensamiento. Como han puesto de relieve investigadores como J. Phelam o G. Baudot, la verdadera intención de la orden seráfica residía en su intento de crear una sociedad indocristiana, alejada por completo de la posible «contaminación» de la cultura española, que diera forma a ese «paraíso de Cristo en la tierra» profetizado por Joaquín de Fiore en el siglo XII ². Esta comunidad estaría controlada en todos sus aspectos por la Orden y habría de estar presidida por

(1) Esta definición procede del excelente libro de Robert Ricard *La conquista espiritual de México*. (México, Jus y Polis, 1947).

(2) Ver PHELAM, John L.: *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo* (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972) Y BAUDOT, Georges: *Utopía e Historia en México* (Madrid, Espasa Calpe, 1983).

un nuevo Mesías, que gobernaría en paz durante un milenio, antes del definitivo Apocalipsis.

Las raíces milenaristas del pensamiento franciscano constituyen la piedra angular sobre la que gira toda su actuación en los primeros años de la colonia de Nueva España. La labor de investigación etnográfica emprendida por Olmos, Motolinía o Mendieta, tiene como finalidad primordial el conocimiento profundo de la cultura autóctona como paso previo para crear las bases del nuevo orden. También a esta intención responde la fundación de escuelas y colegios para los indígenas, como el de Santa Cruz de Tlatelolco, y la prohibición de emplear en estas tareas educativas la lengua castellana.

Los frailes seráficos van a aprovechar numerosos contenidos procedentes de la cultura indígena en su labor de evangelización, que adaptarán al pensamiento cristiano en una extraña tarea de síntesis cultural. En este proceso va a ocupar un lugar de primer orden el rescate de ciertas formas rituales de la tradición autóctona que, unidas al recuerdo de los temas y formas teatrales de la Europa medieval, darán origen a un género único en la Historia: el llamado teatro misionero o evangelizador, que se concibe en principio como una forma de transmisión directa, en lengua náhuatl, de las verdades fundamentales de la religión cristiana para un público que no estaba preparado para los discursos teóricos y moralizantes. Se trata de la primera vez en que un género como el teatro es empleado como instrumento para la evangelización de un pueblo, y de uno de los más interesantes testimonios que hoy día poseemos del comienzo de la síntesis cultural en Hispanoamérica.

Para ofrecer una imagen lo más completa posible de este curioso fenómeno dentro de las limitaciones lógicas de este trabajo, será preciso como tarea prioritaria rastrear los componentes culturales en que se fundamenta el teatro misionero y que se localizan en dos tradiciones bien distintas: la indígena precortesiana y la española medieval³.

EL SUSTRATO INDIGENA

Uno de los problemas que más se han debatido en el estudio de la cultura del México antiguo es el de dilucidar si hubo o no manifestaciones teatrales en la sociedad náhuatl. Los cronistas de la época, tanto soldados como misioneros, nos ofrecen numerosos datos al respecto. La primera noticia que poseemos parte del propio conquistador Cortés, que en la plaza de Tlatelolco observa

...uno como teatro (...) fecho de cal y canto cuadrado de altura de dos estados y

(3) Discrepo en este punto de las apreciaciones de Othon Arróniz quien sostiene que se debe limitar considerablemente el papel jugado por la tradición autóctona en la creación de esta forma teatral y afirma que «los franciscanos creadores del teatro de evangelización parten, por así decirlo, de la nada». (*Teatro de evangelización en Nueva España*. México, UNAM, 1979, p. 11).

medio (...) el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales, pudieran ver lo que se hacía⁴.

Fray Diego Durán, años más tarde, nos ofrece una completa descripción del carácter de estos «juegos» y «representaciones» a que alude el conquistador. Por las noticias del dominico sabemos de la existencia de un tipo de manifestaciones teatrales en el México antiguo, que él mismo denomina «entremeses», y que conllevaban una cierta complejidad escénica:

...había en medio deste patio un pequeño teatro de treinta pies en quadro muy enalado en cual enramavan y adereçavan para aquel día con toda la pulçia possible cercandolo de arcos hechos de toda diversidad de rossas y rica plumeria colgando a trechos muchos y diferentes pajaros y conejos y otras cosas festibales y a la vista apacibles donde despues de haver comido (...) salian los representantes donde el primero que salia era un entremes de un buboso fingiendose estar muy lastimado (...) lo qual no se representava sin misterio porque yba fundado en que a este ydolo Quetzalcoatl tenían por abogado de las bubas y del mal de los ojos y del romadiço y tosse donde en los mesmos estremeses mesclaban palabras deprecitibas a este ydolo pidiendo salud⁵...

De las palabras de Durán deducimos que se trataba de expresiones festivas relacionadas estrechamente con una celebración religiosa y profundamente entroncadas con la simbología de un dios determinado. En ellas ocupaban un lugar destacado el canto, el baile y la música, así como una cuidada y multi-color escenografía, en la que abundaban las flores, las plumas y los ropajes vistosos. En su descripción de las fiestas en honor de Tláloc, el fraile pone asimismo de relieve la importancia que tenía la Naturaleza en estas representaciones:

Todos estos juegos y fiestas se hacían en un bosque que se hacía en el patio del templo delante de ymagen del ydolo tlaloc en medio del qual bosque yncavan un arbol altissimo el mas alto que en el monte podian hallar⁶...

También en su relato queda constancia de la costumbre de los actores de disfrazarse para representar la escena:

Puesto alli todos los mancebos que dixese bestian y adereçaban de caçadores con sus arcos y flechas en las manos y todos puestos en escuadron con gran alarido y grita arremetian acia el macilento biejo que representava al ydolo y disparavan mucha cantidad de flechas enbiandolas a lo alto por no ofender al ydolo⁷.

(4) CORTES, Hernán: *Cartas de Relación*. México, Porrúa, 1979, p. 157.

(5) DURAN, Fray Diego: *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*. México, Editorial Innovación, 1980, pp. 122-123.

(6) *Ibid.*, p. 140.

(7) *Ibid.*, p. 129.

Los datos que ofrece Durán no dejan lugar a dudas acerca de la existencia de un tipo de expresión dramática en la antigua cultura náhuatl. En estas ceremonias que el dominico explica con todo detalle encontramos implícitos los elementos más importantes que definen el hecho teatral: la presencia de actores que en un escenario asumen un papel determinado, de un argumento o tema a representar y la preocupación por una adecuada escenografía. Sin embargo, el concepto «profano» que hoy día tenemos de este género, dista mucho de ser el mismo que tenían los antiguos nahuas: para ellos se trataba de reactualizar el mito por medio del ritual como forma de sumergirse en el «tiempo sagrado» de los dioses y así implorar su ayuda o invocar su fuerza. Se trata de expresiones fuertemente ligadas a un contexto religioso que presumiblemente habrían dado lugar con el tiempo a un teatro profano en un proceso similar al que originó la formación del género dramático en la Europa occidental. Son ceremonias rituales, en las que no existen espectadores, puesto que todo el mundo participa y «vive» el rito⁸, y en las que ocupa un lugar destacado el canto o recitación que los actores representan en escena. Estos textos han sido analizados por José María Garibay, a quien debemos el estudio más importante y documentado de los distintos testimonios literarios que se nos han conservado de la antigua cultura⁹, Garibay, aparte de poner de relieve el entronque profundamente religioso de las expresiones culturales nahuas, señala algunas notas peculiares de la forma de los cantos antiguos. Alude así a la presencia frecuente en estos textos de la construcción paralelística, consistente en la repetición de palabras o frases que refuerzan una idea¹⁰. Asimismo resalta la aparición constante de determinadas metáforas para dirigirse a la divinidad o sugerir la idea de belleza o perfección, como es el caso de las piedras preciosas —en particular el jade— el oro o las plumas de quetzal. Estas connotaciones se pueden deducir del siguiente poema, donde el autor trata el tema universal de la brevedad de la vida:

Aun el jade se rompe,
aun el oro se quiebra,
aun el plumaje de quetzal se rasga...

(8) Mircea Eliade ha estudiado el sentido profundo de estas fiestas y ceremonias en las sociedades primitivas y ha señalado que en ellas se celebra el rito por toda la comunidad en un sentido trascendente: el acto ritual en honor de un dios rompe el tiempo de la duración profana y da lugar a un «tiempo sagrado», en el que los participantes se sienten contemporáneos de la divinidad: «Cualquiera que sea la complejidad de una fiesta religiosa se trata siempre de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar *ab origine* y que se hace presente ritualmente. Los participantes se hacen contemporáneos del acontecimiento mítico. En otros términos: 'salen' de un tiempo histórico —es decir, el tiempo constituido por la suma de acontecimientos profanos, personales e interpersonales— y enlazan con el tiempo primordial, que siempre es el mismo, que pertenece a la Eternidad». (ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Guadarrama, 1967, p. 79).

(9) Ver sobre todo su gran obra, dividida en dos volúmenes, *Historia de la literatura náhuatl*. México, Porrúa, 1971 (2.^a ed.).

(10) *Ibid.*, p. 65.

¡No se vive para siempre en la tierra:
sólo aquí un breve instante perduramos ¹¹!

En resumen, a juzgar por los datos señalados creo que se puede afirmar sin caer en riesgo excesivo que en el México antiguo existió un tipo de expresión para-teatral con un cierto grado de evolución, que se basaba en la recitación de cantos escenificados dedicados a un dios particular. Esta será la semilla autóctona sobre la que germinará el teatro misionero.

- Sin embargo, la paternidad directa del género no vendrá de la civilización prehispánica, sino de la cultura que los evangelizadores van a importar del otro lado del Atlántico.

TEATRO MEDIEVAL PENINSULAR

El teatro nace en la Europa occidental como forma de expresión religiosa. Los textos hoy conservados —escasísimos en la zona castellana hasta finales de la Edad Media— nos hablan de unas piezas cantadas y dramatizadas como parte de la Misa, que constituirían un primer estrato en el desarrollo posterior del género. Este tipo de drama litúrgico va evolucionando con el tiempo, y hacia el final del Medievo sus temas se pueden agrupar en torno a dos grandes ciclos: el de la Navidad, que incluiría aspectos como la adoración de los Reyes, de los pastores o los Santos Inocentes, y el ciclo de Pascua, donde se escenifican argumentos como la Pasión, la Crucifixión o la Resurrección. Un paso más en la evolución del primitivo drama litúrgico lo constituye el drama alegórico, antecedente a su vez del auto sacramental. También a fines de la época medieval comienza a ser frecuente la representación de *misterios*, o autos basados en la Historia Sagrada que ya no se integran necesariamente en la Misa.

En general, las obras primitivas son piezas de un gran simplismo en la caracterización de los personajes y en el planteamiento de las situaciones, puesto que su intención es la de llegar directamente a un pueblo inculto para recalcar las verdades de la Fe. Como indica Ronald E. Surtz es frecuente la recurrencia a moldes maniqueos que implican siempre la necesaria derrota del mal:

El conflicto fundamental entre las fuerzas del bien y del mal, entre Cristo y Satanás, que subyace en todo el teatro medieval, puede suscitar sentimientos de incertidumbre o de tensión, pero la certeza de la gracia divina, la salvación del pecador, la derrota del diablo se da por descontado ¹².

Otras referencias nos hablan de la presencia del canto polifónico como elemento frecuente en estos autos, y la progresiva complicación del aparato

(11) *Ibid.*, p. 103.

(12) SURTZ, R.E.: «El teatro en la Edad Media». En VVAA: *Historia del teatro en España*, vol. I. Madrid, Taurus, 1983, p. 64.

escenográfico, en el que poco a poco se van introduciendo determinados «efectos especiales» tales como trampillas, elevación de los actores o estallido de pólvora.

A pesar de que no se ha podido demostrar de forma inequívoca la existencia de una relación directa entre los dramas y representaciones peninsulares medievales y las obras evangelizadoras en náhuatl, lo cierto es que hay varios elementos que los emparentan, desde la propia intención que preside su elaboración hasta la coincidencia de temas. Este hecho empuja a pensar que los frailes misioneros debieron de tener un conocimiento más o menos amplio de la tradición teatral peninsular, muchas de cuyas piezas o de cuyos asuntos aún se mantenían frescos en su memoria en el momento de su llegada e instalación en el Nuevo Mundo¹³. Este recuerdo se erigirá en la materia prima de la que se obtendrán buena parte de los componentes de esta manifestación dramática.

EL TEATRO EVANGELIZADOR COMO TEATRO DE SINTESIS

A partir de los elementos que aportan dos tradiciones y dos culturas tan diferentes como la medieval española y la náhuatl, se va a forjar el teatro misionero franciscano, que se constituye por tanto en la primera muestra auténtica de una expresión literaria hispano-americana que, en su desarrollo, como indica Rudolf Grossmann, estará marcada en buena parte por la síntesis y el mestizaje cultural¹⁴.

El teatro evangelizador se convierte en una práctica habitual en las labores de la orden seráfica desde una época muy temprana. Las primeras referencias datan del año 1533 y el mayor número de noticias y de textos conservados pertenecen a los años 1538 y 1539, en los que cabe cifrar el momento de mayor auge y desarrollo de esta forma dramática. En la labor de confección de estas piezas intervienen varios factores: en un primer momento, los frailes parecen inspirarse en los temas del teatro medieval —especialmente en el ciclo de Pascua— para crear autos en lengua mexicana en los que rescatan determinadas fórmulas y moldes expresivos de la antigua cultura náhuatl. Esta síntesis inicial se hace mucho más acusada con el tiempo, puesto que los pro-

(13) Fernando Horcasitas ofrece una amplia lista de títulos de obras representadas en Nueva España, que pone en evidencia notables coincidencias temáticas con el teatro medieval peninsular (*El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, pp. 79-80). Entre los autores que han intentado rastrear la raíz española de algunas obras del teatro franciscano se puede señalar a Hermenegildo Corbató, quien en su obra *Misterios y Autos del teatro misionero durante el siglo XVI y sus relaciones con los de Valencia* (Anejo n.º 1 de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, CSIC, 1949) halla el origen de ciertos autos mexicanos en otros similares localizados en la región levantina.

(14) GROSSMANN, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Madrid, Revista de Occidente, 1972. Es de gran interés para este punto el capítulo segundo, titulado «La síntesis como factor literario» (pp. 42-51).

pios indígenas serán de inmediato los encargados de la adaptación y de la puesta en escena de dichos textos, en cuya representación van a poner en juego toda la escenografía y la majestuosidad de las ceremonias autóctonas precortesianas.

La mezcla cultural que supone el teatro misionero a todos los niveles se percibe a simple vista en la mayoría de las piezas conservadas, y se hace particularmente patente en aspectos como el sincretismo que se produce con frecuencia entre la idea del Dios cristiano y las formas nahuas de referirse a la divinidad. Es el caso que encontramos en *La adoración de los Reyes*, obra de la que conservamos una copia del siglo XVIII, donde las fórmulas prehispánicas de invocación al dios supremo aparecen en boca de los Reyes Magos en su camino a Belén y en el momento de su encuentro con el niño. Así se expresa p. ej. el rey Melchor al contemplar de nuevo la estrella perdida:

¡Regretemos! Nos la ha presentado, la ha hecho aparecer el Tloque Nahuaque, el Ipalnemohuani, El Que Está Cerca y Junto, Aquel por Quien se Vive. Ya se alza, ya se detiene nuestra guía milagrosa que vino derecha hacia acá. Se ha levantado y detenido sobre una choza y ha bajado a ella ¹⁵.

También resulta habitual el mantenimiento de las formas de expresión literaria de la antigua cultura, que se manifiesta en recursos como el paralelismo:

Aquí comienza, aquí principia la vida de los tres señores reyes, de cómo fueron a saludar al amado, glorioso y divino Niño ¹⁶.

o en la presencia de determinadas imágenes y símbolos de vieja raigambre cultural:

¡Oh jade precioso, pluma de quetzal, turquesa, pulsera! En verdad ya has venido a sentarte aquí ¡Te ha puesto aquí tu amado padre Dios ¹⁷...

Sin embargo, la presencia más fuerte de la cultura indígena se va a dejar sentir en la puesta en escena. La música de flautas y tambores, los adornos de flores y los decorados multicolores, recuerdan muy de cerca las formas de representación prehispánicas descritas por los primeros cronistas. Fray Toribio Motolinía, en su relación de las fiestas de Tlaxcala del año 1538 da cuenta de la magnificencia que revistió el montaje del *Auto de Adán y Eva*:

Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva; que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro. En los árboles mucha diversidad de aves, desde búho y otras

(15) *La adoración de los Reyes*, en HORCASITAS; *Ob. cit.*, p. 271.

(16) *Ibid.*, p. 257.

(17) *Ibid.*, p. 273.

aves de rapiña (...). Había cuatro ríos o fuentes que salían del Paraíso, con sus rútuos (...) y el árbol de la vida en medio del Paraíso, y cerca de él el árbol de la ciencia del bien y del mal, con mucha y muy hermosa fruta contrahecha de oro y pluma. Estaban en la redonda del Paraíso tres peñoles grandes, y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte y fértil y fresca montaña (...). Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos¹⁸.

Todos los elementos que entran en juego en la presentación que nos hace el franciscano de este auto, desde la variada y vistosa gama de colores hasta la creación de escenarios naturales, eran parte importante del drama ritual prehispánico.

En las piezas evangelizadoras en náhuatl también encontramos reflejos de los elementos formales que configuraban el teatro medieval español. Aparte de la coincidencia temática ya reseñada, es relativamente frecuente la inclusión de un canto coral latino que generalmente refuerza los momentos de mayor tensión dramática¹⁹. También de filiación europea es el empleo de determinados «efectos especiales» que ya empezaban a ser muy comunes en el teatro occidental²⁰.

Con todos estos materiales, los franciscanos crearon un teatro que pretendía aglutinar a la comunidad indígena en torno a los valores de la fe cristiana. Los frailes seráficos supieron aprovechar y utilizar la tradición del «teatro vivido» o de participación de la antigua cultura para que todo el mundo se sintiera identificado de una u otra manera con lo que sucedía en escena. Prueba de ello es que en la mayoría de los casos la obra comenzaba, terminaba o incluía una Misa real, o, como sucede en *La toma de Jerusalén*, un bautizo auténtico, en esta circunstancia a los indios que habían desempeñado el papel de turcos. Se trata, en palabras de Garibay, de una auténtica «educación audiovisual», en la que también ocupa un lugar relevante el recurso al miedo como forma de disuadir a los indios de continuar en sus viejas prácticas de culto. El ejemplo más claro quizás lo encontremos de nuevo en *El Juicio Final*, donde se pone en escena el cruel castigo a que es sometida la pecadora Lucía por no haber aceptado el sacramento del matrimonio tras la dura condena del confesor que le niega la absolución:

Ahora que ya no quisiste casarte en la tierra, en tu corazón sabes que últimamente te casarás en el infierno, pues mereces que te toquen los suplicios infernales²¹.

(18) MOTOLINIA, Fray Toribio: *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid, Castalia, 1985, pp. 200–201.

(19) Así lo hallamos, entre otros casos, en *El sacrificio de Isaac*, donde se oye el canto en el momento en que se va a producir la inmolación o en *El Juicio Final* que lo incluye acompañando la llegada de Cristo.

(20) V. gr. la aparición de Abraham en medio del estallido de cohetes al comienzo del cuadro III de *El sacrificio de Isaac*. Y sobre todo la lograda escenografía de *El Juicio Final*, donde el sonido atronador de la pólvora acompaña al momento del Apocalipsis.

(21) Auto de *El Juicio Final* en HORCASITAS; *Ob. cit.*, p. 577.

En esta línea se podría incluir la abundante presencia de temas apocalípticos, que, además de servir de ejemplo directo del castigo que habrían de sufrir los que no se ajustaran a las directrices de la nueva doctrina, podría considerarse como un reflejo claro de las ocultas esperanzas milenarias de la orden.²²

DECADENCIA Y FINAL DEL TEATRO EVANGELIZADOR

A mediados del siglo XVI comienza la lenta agonía del teatro misionero franciscano, que se prolongará hasta finales de siglo. Se pueden aducir numerosas circunstancias para explicar el descenso de esta actividad dramática, el cual se engloba dentro del contexto general de la pérdida de poder e influencias de la orden franciscana en el concierto colonial. Ya desde el mandato arzobispal de Fray Juan de Zumárraga se habían levantado algunas voces que criticaban la presencia en las labores doctrinales de elementos autóctonos indígenas. A partir de este momento se va a generar un núcleo de oposición a la actividad franciscana, en el cual no van a ser ajenas las envidias surgidas contra la Orden por su relevante puesto en la organización social y religiosa de la colonia. Será el sucesor de Zumárraga, el dominico Alonso de Montúfar, quien llegue a prohibir definitivamente las representaciones de teatro misionero. El gran teatro que en 1538 y 1539 había llenado de colorido las calles de Tlaxcala va a recibir así un golpe mortal y su vida se va a ver reducida a algunas manifestaciones en lugares apartados, alejadas ya de la grandiosidad del anterior espectáculo de masas. A este cúmulo de desconfianzas y censuras, se han de añadir otros factores que van a impedir la revitalización del género: conforme nos vamos acercando al siglo XVII las condiciones sociales con que se encontraron los primeros franciscanos se van transformando radicalmente; en pocos años se produce una brutal disminución de la comunidad náhuatl, diezmada principalmente por las epidemias, a lo cual se une la pérdida de influencia de las clases privilegiadas indígenas y un progresivo resentimiento de las nuevas generaciones de indios hacia los colonizadores. Se trata de factores que determinan el final del teatro de evangelización en Nueva España, que coincide con los últimos trabajos de los cronistas etnógrafos. Georges Baudot propone una sugerente hipótesis para intentar explicar la realidad que subyacía bajo ese acoso oficial a la labor etnográfica misionera. Para el investigador francés tales prohibiciones nacen de un hecho determinante: la rebelión de Martín Cortés, hijo del conquistador, en 1566, que pretendía desligar a la colonia de España y que fue rápidamente sofocada. La posible relación entre los fines milenaristas franciscanos y la mencionada re-

(22) Aparte de las múltiples versiones del tema del Juicio Final que se representaron en diversos lugares de México, se pueden mencionar otras obras directa o indirectamente relacionadas con el tema del milenio y el Apocalipsis como *La lucha entre San Miguel y Lucifer*, *La conquista de Rodas* o *La conquista de Jerusalén*.

vuelta, aunque no se halla probada, parece haber originado esta ola de censuras. El reino milenarista franciscano parecía efectivamente encontrar en Cortés o en su hijo al jefe ideal para gobernar la ideal comunidad indocristiana²³. El Consejo de Indias y la Corona tomaron constancia del peligro que supondría una masa indígena controlada y fácilmente dirigida, que se hallaba respaldada asimismo por una tradición propia que podía generar nacionalismos. Por este hecho se decidió cortar la labor de investigación etnográfica, se censuraron las obras realizadas, se prohibió el teatro de evangelización y, en definitiva, se dio al traste con el gran sueño franciscano²⁴. Como señala Fernando Horcasitas:

El teatro primitivo en náhuatl, popular, religioso y de tipo medieval, moría a fines del siglo XVI como parte del derrumbe de una sociedad indohispana que no tuvo oportunidad de madurar²⁵.

Sus restos se transformaron en algunos casos en piezas que el pueblo adaptó a su gusto y que con el tiempo han pasado a formar parte del acervo folclórico del país mexicano.

CONCLUSION

El llamado teatro misionero o evangelizador florece en Nueva España en un periodo relativamente breve (principalmente la tercera década del siglo XVI) como parte de la labor educadora de la orden franciscana. La ideología milenarista de los frailes se va a proyectar en el rescate de viejas formas autóctonas que, unidas al recuerdo del teatro medieval europeo, darán lugar a un género único por tratarse de una de las pocas muestras primitivas de la síntesis cultural hispanoamericana. La intención primordial de estas piezas era introducir a los indios en las verdades de la fe, pero tampoco fue ajena al desarrollo del género la pretensión de los franciscanos de ejercer un dominio exclusivo sobre la masa indígena con el fin de sentar las bases para el nacimiento de esa nueva sociedad directamente tutelada por la Orden. Se trató de una manifestación efímera, obligada a desaparecer por las circunstancias, pero que en la actualidad tiene el interés de erigirse como uno de los testimonios más relevantes del contacto entre dos culturas en el proceso de colonización de América.

Francisco Javier ORDIZ VAZQUEZ
Universidad de León

(23) En este sentido son perfectamente conocidas las relaciones basadas en la admiración mutua, que siempre mantuvieron el conquistador y la orden franciscana.

(24) Ver BAUDOT, Georges: *Ob.cit.*, pp. 471-502.

(25) HORCASITAS, Fernando: *Ob.cit.*, p. 163.