

APUNTES SOBRE LA *COMEDIA FAMOSA DE LA SAGRADA APARICIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE*<sup>\*</sup>

SOME NOTES ON THE *COMEDIA FAMOSA DE LA SAGRADA APARICIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE*

**Rey Fernando VERA GARCÍA**

Instituto de Investigaciones Filológicas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: rfernandoverag@filos.unam.mx

**Resumen**

El presente trabajo tiene el cometido de ofrecer información básica, pero original y pertinente, de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*. Debido a que ha carecido de estudios suficientes, urge dar cuenta de su autor, título, probable género teatral al que perteneció, los personajes y su espacio de representación. En primera instancia, se abordarán algunos elementos generales sobre las características de la obra, particularmente su versificación. Inmediatamente después, se dilucidará sobre su posible espacio escénico, a saber, una casa de comedias de la Ciudad de México. Después de esto, se ahondará sobre el género al que perteneció la obra. Sobre este particular hemos propuesto que la *Comedia famosa* pertenece a lo que se denomina actualmente *pastorela*, que en su época fue teatro para festejar el Adviento y las Apariciones y no propiamente teatro devocional ni ritual. Luego de esto, nos detendremos en su título. En este apartado argumentamos que carecemos de elementos suficientes para proponer un nombre distinto del que tiene actualmente. En seguida, se presentarán argumentos para tratar de filiar el texto con algún ilustrado cercano al círculo de intelectuales próximos a Lorenzo Boturini. Llamando la atención particularmente sobre la figura de Mariano Fernández de Echevarría y Veytia. Para

**Abstract**

This paper offers basic but original information on the play *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*. Since the text lacks sufficient critical studies, it is urgent to provide an account of its author, title, possible theatrical genre, characters, and representation space. First, we address some of the general characteristics of the play, particularly its versification. Afterward, we explore the most likely representation space: a comedy house in Mexico City. Then, we analyze the genre to which the play may have belonged. We propose that the *Comedia famosa* belongs to what is known as *pastorela*, which, at that time, was performed to celebrate Advent and Apparitions and was not entirely devotional or ritualistic. After this, we dwell on the play's title. In this section, we argue that there are insufficient elements to propose a name different from the one it has today. Next, we will present arguments to link the text with some illustrious person close to Lorenzo Boturini's circle of intellectuals, calling particular attention to the figure of Mariano Fernández de Echevarría y Veytia. Finally, we make a brief but precise analysis of the role of Idolatry, proposing that the author was inspired not by the topic of the good savage but by the goddesses described in the *Codex of Teotenantzin*.

<sup>\*</sup> El presente trabajo es un avance de la Edición Crítica que de la obra me encuentro realizando. Agradezco profundamente al doctor Juan Carlos Torres López y a la maestra Daniela Pineda por la valiosa información prestada para la realización de este trabajo.



terminar, se hará un análisis sucinto, pero preciso sobre la figura de la Idolatría, proponiendo como modelo para su creación no el tópico del buen salvaje, sino las diosas descritas en el *Códice de Teotenantzin*.

**Palabras clave:** *Virgen de Guadalupe* || *Teatro mexicano* || *Teatro virreinal* || *Pastorelas mexicanas* || *Teatro pastoril mexicano*

**Keywords:** *Virgin of Guadalupe* || *Mexican Theater* || *Viceroyalty Theater* || *Christmas plays, Mexican* || *Pastoral drama, Mexican*

## La obra

El manuscrito de esta pieza se encuentra celosamente resguardado en la Biblioteca Lorenzo Boturini de la Insigne Basílica de Guadalupe. El texto goza actualmente de dos versiones modernas, hechas ambas por Cristina Fiallega, cuya edición no tiene variantes (Fiallega, 2012; Fiallega, 2015) y que, por sus cualidades literarias, es una obra representativa del mejor teatro dieciochesco de Nueva España. El autor y la fecha de composición son datos desconocidos hasta ahora; no obstante, se puede presumir con cierta certeza que se trata de una obra de la segunda mitad del siglo XVIII (*ca.* 1780), propia de la corriente postcalderoniana o imitativa del teatro áureo; su autor pudo haber tenido algún tipo de filiación jesuita o, al menos, haber conocido los papeles de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Por su estructura, —a saber, loa, cantos y bailes, coros, diálogos de demonios, de pastores, lucha de san Miguel contra el Demonio, ofrecimiento de villancicos y revelación del misterio— debió haber sido concebida como una pastorela y escenificarse, si es que tuvo algún montaje, en una casa de comedias o en un teatro particular con motivo de alguna celebración, quizá algún festejo por el día de la Inmaculada y para asistentes distinguidos, instruidos y conocedores del tema (Romero Salinas, 2005: 1).

En lo que respecta al autor, la obra se ha tratado de relacionar, por curiosidad, con el destacado Lorenzo Boturini, de cuyo museo el manuscrito pudo haber formado parte junto con otras piezas teatrales sobre el tema de las apariciones del Tepeyac. Esta conjetura se ha basado en el conocimiento que el autor de la obra debió haber tenido, pues en ella se da cuenta brevemente de la historia chichimeca, además de asuntos

teológicos y literarios. En la época, dentro del círculo de promotores de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe, pocos debieron ser los autores con dichos conocimientos y entre ellos destaca Lorenzo Boturini. Se trató de comprobar esto, a través de una revisión caligráfica del texto, pero el experimento no arrojó nada concluyente, pues el manuscrito conservado es una copia realizada por algún amanuense con letra propia del siglo XVIII (Fiallega, 2012: 108-109). En la historia del Museo Histórico Indiano de Boturini, no podemos dejar de mencionar que don José Antonio Pichardo tuvo acceso al mismo y que de allí copió varios códices y un coloquio titulado *Coloquio de la aparición de la Virgen de Guadalupe*. ¿Fue Pichardo el copista o el autor de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*? No habría forma de saberlo. Pero es importante dejar constancia de la existencia de este humanista del siglo XVIII y su vínculo con los papeles de Boturini y el teatro guadalupano (Bejarano Almada, 2021: 51).

No cabe duda alguna de que el manuscrito es una copia, pues, además de la generalidad de la letra, se tiene la rúbrica del copista y, al interior de la obra, marcas que nos hacen creer que se hizo mediante un dictado, pues algunas estrofas contienen pares de versos a renglón seguido. He seguido esta idea del dictado, pues la escritura del manuscrito hace suponer que, según escuchaba, el copista iba apuntando los versos, lo que lo llevó a cometer errores además del mencionado de escribir a renglón seguido pares distintos de versos, como testar pasajes dados por buenos que posteriormente volvieron a escribirse sobre el mismo renglón, ir añadiendo conjunciones al vuelo, etcétera. Pero, tan pronto lo anterior es subsanado, la obra posee una versificación precisa y comprometida. Si bien para el siglo XVIII había diversas formas estróficas que oscilaban entre arte mayor y menor —como el caso de las distintas formas de la lira, tiranas, seguidillas, etcétera—, lo cierto es que esta pieza no es regular al respecto, pues, si tomásemos el manuscrito tal como está, supondría la existencia de estrofas con versos atípicos y extremadamente irregulares, difícilmente registrados los manuales de métrica castellana. Pese a esto, el esfuerzo en la manufactura del verso es soberbio. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje correspondiente al primer diálogo del Demonio:<sup>1</sup>

1 Las citas de la *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* que se consignan en este trabajo corresponden a la edición crítica que preparo de la misma, por lo que no cito la fuente, toda vez que se entiende que es un trabajo en preparación. Para ver la obra, puede consultarse Fiallega (2012).

Versos	Sílabas
So- <b>ber</b> -bia-ex-ha-la- <b>ción</b>	7
<b>bru</b> -toa-ni- <b>ma</b> -do-que-de-lae- <b>té</b> -rea	11
re- <b>gión</b> -pre-ci-pi- <b>ta</b> -do	7
<b>sur</b> -cas-con- <b>an</b> -sia- <b>su</b> -ma	7
ya-rom- <b>pien</b> -do-del- <b>mar</b>	7
<b>sen</b> -das-dees- <b>pu</b> -ma	6
ya-cor- <b>tan</b> -do-vio- <b>len</b> -to	7
las-pre-su- <b>ro</b> -sas- <b>rá</b> -fa-gas-del- <b>vien</b> -to	11
<b>has</b> -taa-rro- <b>jar</b> -te- <b>cie</b> -go	7
A-re-fre- <b>nar</b> -tus- <b>có</b> -le-ra se nel- <b>fue</b> -go	12
por- <b>ser</b> -en-tu-ca- <b>rre</b> -ra	7
sa-la- <b>man</b> -draho-rro- <b>ro</b> -sa-de-sues- <b>fe</b> -ra	11
a- <b>mai</b> -nael- <b>vue</b> -loal- <b>ti</b> -vo	7
que-si- <b>fue</b> -de-tu- <b>có</b> -le-rael-mo- <b>ti</b> -vo	11
el- <b>mis</b> -mo-quea-mi- <b>pe</b> -cho	8
dein-te-re- <b>san</b> -tes-fa- <b>ti</b> -gas- <b>trae</b> -de- <b>she</b> -cho	12
ya- <b>pa</b> -ra-los-de- <b>saho</b> -gos-de-mi- <b>sa</b> -ña	11
en- <b>tra</b> -mos-en-la- <b>trá</b> -gi-ca-cam- <b>pa</b> -ña	11

Tal como está, es claro que se trata de una silva, forma estrófica habitual en las comedias de los siglos XVII y XVIII, cuya intención era aparentar grandilocuencia del personaje (Quelas, 1975: 164-166). Los primeros siete versos no necesariamente corresponderían a la silva, pero podrían ser otra estrofa, por ejemplo, una copla. Téngase en cuenta que esta pieza contaba con música, por lo que esta polimetría estaría en función de la ejecución de una partitura, desgraciadamente, hoy perdida.

### Su espacio de representación

Sobre el espacio de representación, no tenemos ninguna certeza. No sabemos si, en efecto, fue representada o simplemente escrita con motivos recreativos. El apelativo *famosa* supondría, por lo menos, una representación en teatro público,

según las convenciones de la época; además, su aparato escénico requeriría de una complicada maquinaria teatral disponible en pocos recintos, quizá sólo en el Coliseo Nuevo de México. No obstante, por el modelo de la obra, mismo que describiremos más abajo, lo de ser una *comedia famosa* también pudo ser un recurso retórico para que se entendiera que venía de alguna tradición previa; aunque también cabe la posibilidad de que la pieza fuese representada dentro de alguna casa de comedias de las provincias del virreinato. De cualquier manera, convendría detenerse en el espacio y el tiempo de su virtual representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el Coliseo Nuevo de México tuvo el monopolio de los espectáculos en el territorio virreinal, tal como sucedía en los coliseos de Madrid. Esta ordenanza surgió con motivo de las reformas urbanísticas, pero también debido a la creciente competencia que, en materia de espectáculos, estaba ocurriendo en la Ciudad de México. Este hecho, antes de darnos pie a creer que efectivamente todos los espectáculos sucedían dentro del Coliseo, nos permite demostrar lo contrario. En la Ciudad de México hubo diversas casas de comedias y, hacia finales del siglo XVIII, se inauguró oficialmente el Teatro de los Gallos. A pesar de la prohibición que obligaba a cualquier compañía de teatro a representar fuera de las ciudades, por lo menos a una distancia de cinco leguas a la redonda, lo cierto es que algunas de ellas se las ingeniaban para ingresar, rentar el patio de alguna vecindad y sistemáticamente dar función cada año, esto durante las pascuas ([Permisos], s.f.: 494-498). En la misma Ciudad de México, muy cerca de la zona administrativa, hubo muchísimas calles donde se abrieron casas de comedias; sirva de ejemplo la siguiente lista a la cual, sin embargo, habría que añadir la calle del Reloj, de Seminario, del Colegio de las Niñas, Espíritu Santo, de Banegas, de la Iglesia de San Felipe Neri y la calle de Jesús Nazareno y su plazuela del mismo nombre (hoy Plaza Primo de Verdad):

1. Calle de Arsinas
2. Plazuela de Juan Carbonero
3. Calle de Quesadas
4. Barrio de San Juan
5. Barrio de la Palma

6. Puente Paredo
7. Barrio Necatitlán
8. Calle de la Santísima
9. Calle de Arsinas
10. Barrio de la Palma
11. Plazuela del Placer
12. Calle de San Camilo
13. Calle de Corchero
14. Calle de Manito
15. Calle de San Juan
16. Plazuela de la Palma
17. Plazuela de Juan Carbonero
18. Calle de Cocheros
19. Calle del Rosario
20. Barrio del Hornillo
21. Calle de las moscas
22. Calle del obraje
23. Puente de Peredo
24. Puente de Tezontle

(Vásquez Meléndez, 2003: 202)

Previo a la anterior lista, he querido resaltar la Plazuela de Jesús Nazareno, cuyo nombre proviene de la parroquia y la calle del mismo nombre, debido a que, en ella, la Colegiata de Guadalupe poseía, desde 1751, una vecindad conocida como “La casa de las comedias” o “La casa de comedias” ([Acta A], s.f.). Es muy probable que el nombre hubiera servido, en efecto, como espacio para la representación de teatro. La zona misma en la que se ubicaba la vecindad estaba llena de recintos de ese tipo, además de pulquerías.

Si bien una casa de comedias podía operar todo el año, su temporada de mayor auge era durante las pascuas y dentro de ellas, particularmente las de invierno. En las casas de comedias se daban, sobre todo, pastorelas o coloquios, es decir, piezas de teatro musical con motivo de la celebración de alguna fecha del calendario litúrgico, tiempo en el que se representaban teatro de ocasión con motivos religiosos. Ahora bien, aunque una pastorela podía ser de casi cualquier tema, lo cierto es que aquellas sobre santos, la visita de María a su prima, el Pecado Original, la vida de la Virgen o el Nacimiento eran las más frecuentes. ([Permisos], s.f.: 494-498). Durante el ciclo de Adviento, las fiestas de la Ciudad de México comenzaban con la celebración a la Inmaculada, el 8 de diciembre; después, seguía la Sagrada Aparición de la Virgen del Tepeyac, el día 12; Navidad; Epifanía; e incluso Candelaria. Durante ese tiempo, las casas de comedias representaban diversas pastorelas con tema religioso de ocasión, donde precisamente esos temas tenían razón de ser.

Por el tipo de aparato escénico que demanda, se ha llegado a afirmar que la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* se representó en el Coliseo Nuevo de México (Gutiérrez Padilla, 2022). No obstante la información con la que contamos actualmente sobre la producción escénica novohispana, no podemos determinar con seguridad si el espacio de representación de la *Comedia famosa* fue en efecto el Coliseo Nuevo (Recchia, 1993; Ramos Smith, 1994, 1998, 2010, 2011, 2013). Si bien es cierto que existe la noticia de haberse representado en el Coliseo desde 1774 hasta 1776 una obra sobre las Apariciones del Tepeyac, no es posible confirmar si es la comedia que tratamos aquí. Según consta en una cédula, un juez de teatro de apellido Herrera reporta al conde Bucareli haber encontrado algunas cosas censurables en la comedia de santos sobre la Aparición de la Virgen:

Luego que entré de juez en turno expuse a vuestra excelencia, en una larga representación, todos los [desórdenes] que me dictaron mi humor y conciencia, habiéndose cometido alguno de ellos en la representación en [sic] la comedia de la aparición de nuestra señora de Guadalupe según me dijo entonces el señor fiscal. Se ha repetido [la comedia] este año sin embargo que yo mandé que no se volviese a representar comedia de santos hasta nueva orden de vuestra excelencia a quien se lo participé al instante. ([Manuscrito], s.f.: f135)

La redacción del juez no es clara, pero lo que resta del documento parece indicar que, en estricto sentido, no hubo nada censurable en la comedia, sino en el comportamiento de algunos asistentes, quienes, quizá motivados por la obra misma, pero sin recato alguno, se colaron al vestidor de las cómicas para hablarles y cortejarlas. La anterior es la única mención que me ha sido posible encontrar sobre la representación de comedias con tema guadalupano dentro del Coliseo Nuevo de México. Esta particularidad me ha orillado a creer que los espacios de representación de las comedias de tema guadalupano hayan sido la calle y las casas de comedia, precisamente por la popularidad del acontecimiento; esto es, conjeturo que en cierta medida la rápida proliferación del culto a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac pudo haberse debido a los cómicos de la legua, a los títeres y, en última instancia, a las pastorelas dentro de las casas de comedias.

Ejemplo de lo anterior es la denuncia contra fray Alonso de León, morador del Convento de San Francisco de Cuernavaca y gran aficionado al teatro, a quien se le acusó de haber prestado a unos cómicos de la legua una museta, roquete y silla de manos utilizadas para llevar el Viático, con el fin de que uno de los artistas pudiera representar el papel del obispo Juan de Zumárraga en la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe* y para que una cómica de nombre Tomasa Rascona pudiera trasladarse de una casa a otra en la que había funciones de comedias ([Acta B], s.f.: ff. 1-3; Ramos Smith, 1998: 143-180). Existe otra denuncia, proveniente de la Villa de Chihuahua, que arroja luz sobre haber sido las calles y casas de comedias los espacios para las comedias guadalupanas. Una compañía de animadores llegó a la Villa de Chihuahua en 1794 con un repertorio de comedias de santos y de la aparición de la Virgen en el Tepeyac. Según el expediente inquisitorial ([Acta C], s.f.: ff. 37-399; González Casanova, 1986: 52-53), los animadores representaron obras sobre la vida de santa Genoveva, san Alejo, santa María Egipcíaca, san Agustín y las cuatro Apariciones de nuestra señora de Guadalupe. Los cómicos llevaban consigo licencia para trabajar, misma que debió haber sido expedida en la Ciudad de México un año antes, según era costumbre.

Por razones administrativas, las compañías itinerantes debían pasar algún tiempo en el Coliseo de México, donde se veían obligados a entregar a beneficio del teatro público cualquier nuevo entretenimiento aprendido o desarrollado durante sus viajes, además de entregar a las cómicas y cómicos más destacados de la *troupe* para que la ciudad no estuviese a la zaga con respecto de las villas. El cumplimiento



de esta exigencia era condición para la entrega de licencias. Aunque esta norma era incumplida la más de las veces, también solía acatarse quizá por la sola razón de que los beneficios económicos de la legua subsanaban la pérdida de espectáculos o de actores. Lo anterior viene a colación porque la relación entre el Coliseo de México y el monopolio de los espectáculos, y las compañías itinerantes era estrecha y fructífera para ambos. Cómicos del Coliseo huían a la legua y las compañías itinerantes llevaban las novedades de las plazas a los coliseos (Ramos Smith, 2013).

El caso particular de la compañía de titiriteros que actuó en Chihuahua en 1794 nos permite creer que el mito de las apariciones de la Guadalupe tuvo buena presencia entre los espectáculos de calle y que, en gran medida, pudo haber contribuido a la aceptación del mito entre la gente del pueblo llano. En particular, este espectáculo de 1794 fue todo un éxito y por eso mismo despertó la sospecha de las autoridades, a quienes se les hizo “duro” que mezclaran “lo divino con lo profano” ([Acta C], s.f.: ff. 37-399; González Casanova, 1986: 52-53). Para 1817, continuaban aún compañías de la legua representando con muñecos, incluyendo en el espectáculo toda clase de bailes —algunos no tan decentes como hubiesen querido las autoridades, pero sumamente divertidos para el pueblo (González Casanova 1986: 53; Vera García, 2015). Dadas estas noticias, he llegado a conjeturar que la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* pudo haber tenido por espacio de representación una casa de comedias, antes que el Coliseo. Es difícil que haya servido este texto, por su complejidad para una puesta con marionetas, pero sin duda posee todos los elementos necesarios para darse en un recinto particular, tomando en cuenta que parece tratarse de una pastorela, como desarrollo líneas abajo, antes que una comedia de magia.

## El género

He propuesto que la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* no pertenece al género de las comedias de santos o magia, ni mucho menos al teatro de evangelización, sino que es una pastorela. Por un lado, resulta obvio que no trata la vida de ningún venerable y, por el otro, el teatro catequístico fue un fenómeno propio del siglo XVI. Si fuera el caso de que se tomara como comedia de santos o magia por el tema religioso y espectacular, el texto no comparte con este tipo de obras ni el enredo

amoroso, ni el restablecimiento del orden por intercesión mágica o de la piedad del venerable. Aunque puede verse un trazo parecido, además del sentido espectacular, la *Comedia famosa* parece ser una celebración a la Inmaculada, es decir, teatro especializado de temporada, en específico de las celebraciones dadas entre el 8 y el 12 de diciembre, Día de la Inmaculada Concepción de María y de las Apariciones del Tepeyac, respectivamente.

Parece existir un consenso de fincar un origen remoto de la pastorela mexicana y emparentarlo con el teatro de evangelización jesuita (Romero Salinas, 2005; Aracíl Varón, 2006); sin embargo, todo indica que, tal como la conocemos, la pastorela—esto es, teatro, baile y música para celebrar una festividad del calendario litúrgico— tuvo su origen en el siglo XVIII y se consolidó durante la época del México Independiente durante la cual se centró exclusivamente en el Nacimiento, amén de que jamás nunca hubo teatro de evangelización jesuita (Viveros, 2005: 14-27). Las pastorelas no pueden ser teatro de evangelización porque surgen del debilitamiento del teatro religioso y de la desacralización propia del Siglo de las Luces. Esto es, el tema religioso se convierte en un pretexto para dar forma a un espectáculo lleno de escenarios, bailes y músicas provenientes del pueblo (pastores, indios en el caso de la Nueva España) para divertimento de un público masivo y urbano. Cristina Roldán Fidalgo (2019) ha demostrado que la pastorela fue un pasaje breve que se daba dentro de las comedias de santos con motivo de la celebración de la Navidad. Con el paso del tiempo y, a partir de las reiteradas prohibiciones sobre la teatralización de temas sacros en los coliseos públicos, se fue relegando su aparición a los géneros breves, por cierto, los más gustados durante la Ilustración y con los que el público interactuó más.

Se puede especular con cierta seguridad que este teatro de ocasión arribó a México, capital del virreinato, vía la Carrera de Indias, pues uno de sus elementos más destacados, la seguidilla o aguinaldo, tuvo ese origen (García de León, 2002: 184-185). Así pues, no sería extraño pensar que de los géneros breves pasaron a las calles y llegaron a fincarse en territorio americano, en particular en la Ciudad de México y posteriormente en el Bajío (Muro Ríos, 1985; Híjar Ornelas, 2008). Si bien en un principio la pastorela tuvo como tema el Nacimiento, en México la palabra designó a una pieza de teatro musical de tema religioso puesta en tablas durante el ciclo de Adviento y Navidad con motivo de una fiesta del calendario litúrgico (Vera García, 2020).

De acuerdo con la tradición, la pastorela mexicana tiene por objeto, antes de cualquier otra cosa, representar la redención humana a través de la derrota infamante del demonio a manos del Arcángel San Miguel y la posterior revelación de un misterio teologal a los neófitos indios-pastores. No obstante, no era teatro de catequesis, sino de entretenimiento que incluía baile y música. Es preciso destacar que la característica fundamental de la pastorela mexicana es la lucha de Miguel contra el demonio, quien siempre perderá vergonzosamente, pues no podría ser de otra manera dado que está imposibilitado por el poder divino. Por cierto, la introducción del diablo en estos *coloquios* fue la marca de la pastorela de la Ciudad de México y del Bajío. Al final de la pastorela sucede la revelación del misterio, y durante toda la pieza o en algún momento de ésta, se introducen música y danzas (villancicos). La pastorela es ante todo teatro de celebración, por lo tanto, especializado y reducido a un tiempo preciso dentro del calendario litúrgico (Romero Salinas, 2005; Híjar Ornelas, 2008; Huet, 2011).

Joel Romero Salinas (2005) ha señalado que una pastorela debe cumplir con la siguiente estructura: loa o presentación, caminata con cantos y bailes, coros, diálogos de diablos, diálogos de pastores, petición de posada por José, diálogos entre pastores y demonios, lucha entre san Miguel y el Diablo, llegada a Belén, ofrecimiento de villancicos y despedida (1). Por su parte, Híjar Ornelas (2008) señala que la pastorela tradicional, proveniente de textos anónimos del siglo XVIII, respeta los elementos de la tragedia griega “sancionados por la Poética de Aristóteles: prólogo, episodio, éxodo, y coro, dividido en párodo y estásimo” (86).

Por mi parte, considero que la pastorela dieciochesca no es un género en sí mismo y que las características mencionadas arriba corresponden a ejemplos que los autores citados rescataron de la segunda mitad del siglo XIX, tiempo en el que textos anónimos dieciochescos se refundieron y se fijaron. A decir verdad, hoy día carecemos de un corpus suficiente de pastorelas dieciochescas representadas en las casas de comedias o en el Teatro de los Gallos. Además, a este panorama debe sumarse el hecho de que es muy probable que muchas de las características que podemos darle a una pastorela, correspondan a otro tipo de teatro al cual, por falta de información, he llamado *posadas*. Sobre este último tipo de manifestación teatral, sabemos muy poco, salvo que se daba dentro de las fiestas ofrecidas en casas, colegios, y conventos durante los nueve días previos a la Navidad. Por fortuna, he logrado encontrar tres títulos de posadas, a saber, *Entremés que sirvió en la quinta*

*posada*, *Loa para las posadas de Belén* y *El charro*, de Agustín de Castro. Es en este tipo de teatro en el que se efectúa la “caminata con cantos y bailes”, y la rogativa a la Sagrada Familia, además de la presentación del Nacimiento.

En cambio, las pastorelas novohispanas del siglo XVIII centraban su atención en la develación de un misterio y la lucha del bien y del mal. Esto lo sabemos por la *Pastorela en dos actos* de Joaquín Fernández de Lizardi, ilustre recreación de un tema vivo durante la vida del Pensador Mexicano. Hoy día, extraña que la bibliografía sobre la pastorela en México no cite testimonios de primera mano y que su trabajo se haya especializado en trazar la historia del género a partir de testimonios secundarios y no en la construcción de un corpus representativo que sustente dicha historia. Por desgracia, nuestro célebre cronista Enrique de Olavarría y Ferrari, en su monumental *Historia del Teatro en México*, no dejó indicado ni el título ni la procedencia de los diversos ejemplos de pastorelas que citó, amén de que tampoco les obsequió el valor que llegaron a tener dentro del contexto dramático dieciochesco. Por esto, merece una mención especial la *Pastorela de Amozóchil, delegación del municipio de Juchipila, Zac. (antes región norte del Reyno de la Nueva Galicia)*, documento anónimo, rescatado, y paleografiado por José Muro Ríos.

De la misma manera, ha sido un feliz acontecimiento haber encontrado recientemente en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, una pastorela manuscrita que no pide nada a ninguna otra y que se encuentra completa (salvo por la música), incluida la loa. El título de dicha obra es *La mayor dicha del hombre y confusión de Luzbel*, escrita en la Ciudad de Querétaro en 1819, seguramente derivación de alguna otra de periodo dieciochesco. En diversos sitios de los fondos documentales, se pueden localizar documentos que citan títulos de pastorelas pero que no las incluyen, por ejemplo, “Historia, Diversiones Populares” que se encuentra en el Archivo General de la Nación y “Diversiones públicas” ([Permisos], s.f: 494-498) que está en el Archivo Histórico de la Ciudad de México. De este último ramo, no puedo dejar pasar el desconcierto que sufre el investigador cuando, a pesar de que el documento (una censura) menciona que la pastorela está adjunta al expediente, ésta fue dolorosamente sustraída.

Esto es así porque, como tal parece más probable, surgieron por influjo de las pastorelas madrileñas y las tendencias escénicas, antes que del teatro catequístico. Las pastorelas peninsulares eran breves pasajes que se ofrecían, durante la temporada navideña, dentro de las comedias de magia o de santos en las que, a propósito del

Nacimiento, el venerable se trasladaba mágicamente a Belén a rendir culto al Niño. La acción iba acompañada de bailes y canciones propias de pastores (Roldán Fidalgo, 2019).<sup>2</sup> Sin embargo, en territorio mexicano, su forma cada vez se fue haciendo más compleja, agregando jornadas u otros elementos distintivos de la tierra (Ortiz Bullé Goyri, 2004). Formalmente, la pastorela podría pertenecer al género que decidiera su autor y tener los actos y jornadas que así demandara la historia, pero debe tener el conflicto del bien y del mal y la revelación del misterio.

En el caso de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, esto se da por partida doble: por un lado (el teológico) el Demonio es derrotado por san Miguel, mientras que en el lado humano, la Idolatría, es vencida por fray Toribio de Benavente. Lo anterior permite que los neófitos, representados por el evangelizado Juan Diego, puedan recibir los dones de la divinidad representada por la Virgen María. Así pues, la pieza que nos atañe es más una pastorela escrita a manera de las comedias postcalderonianas de la primera mitad del siglo XVIII, pero con todos los elementos propios del siglo ilustrado, a saber, una métrica popularizante y una visión racional sobre las apariciones.

## El título

Hasta ahora conocemos que la obra se titula *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*; sin embargo, en 2020, el profesor Iñaky (también Ignacio) Pérez Ibáñez propuso que el título correcto de esta obra debería ser *La Aurora en Occidente*, argumentando para ello lo siguiente:

En lo que se nos alcanza, es una obra anónima. Aunque en el folio 1r se recoge el título *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, me parece probable que no fuese el título original de la misma, sino que se llamase *la Aurora en el Occidente*, a imitación de *La Aurora en Copacabana*, de Calderón de la Barca. En la parte final de la obra aparece este

<sup>2</sup> Véase también a Maximiano Trapero (1982.)

título hasta en dos ocasiones [...] En ambos casos el copista utilizó una letra de tamaño considerablemente mayor que en el resto de los versos, especialmente en la segunda ocasión. (2023-2024)

Aunque el catedrático de la University of Rhode Island ha dejado asentado esto como una posibilidad, lo cierto es que, en su estudio, le da un tratamiento de algo consolidado, lo que ha dado por resultado que, en efecto, se crea que la comedia debería llevar ese título, sin considerar algunos detalles previos.<sup>3</sup> El trabajo del doctor Pérez Ibáñez (2020: 239) tuvo por objetivo, siguiendo a Cristina Fiallega (2012: 113), demostrar que la *Comedia famosa* sirvió como instrumento para la integración de los diferentes actores sociales de la Nueva España. Lo anterior lo obtuvo al contrastar la figura del indio del teatro áureo y la representación que se hizo de Juan Diego, lo que dio por resultado que los primeros fueron característicos del tópico del “buen salvaje”, mientras que el indio mexicano tuvo una visión positiva. Por mi parte, considero que dicha intención integradora no está dada de manera propagandística; es decir, la comedia no intentaba justificar nada que no fuera la aparición de la Virgen y la representación positiva del indio Juan Diego, sino que fue producto del liberalismo ilustrado de su autor. Por las mismas fechas de composición de la obra, dicha corriente ideológica había dado buenos ejemplos, entre ellos, *El negro sensible* de Francisco Comella.

Pero, en lo que respecta al título, la *Comedia famosa* no guarda demasiada relación con la obra calderoniana más allá de la mariofanía y que el copista haya resaltado el título bien pudo haberse debido a algún otro motivo como una piedad o una muestra de respeto al tema, pues, en el manuscrito, hay varios casos de letras y palabras resaltadas de la misma manera en que se resaltó *Aurora en el Occidente*. Lo único cierto es que no contamos con los elementos necesarios para afirmar que esta obra tuvo un nombre en particular; en cambio, sabemos que el apelativo *famoso* lo tuvieron varias comedias guadalupanas, una de ellas *El Iris de Nueva España* y otra, seguro modelo de la que aquí tratamos, *El portento mexicano*.

3 Esto sucedió así en la Conferencia Inaugural del Simposio sobre Teatro Guadalupano, dictada por el doctor Alberto Pérez Amador-Adam, del Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022, celebrado del 1 al 4 de noviembre de 2022 en la Ciudad y Universidad de Guanajuato.

## El autor

En cuanto a su autor, la conjetura de que pudo haber sido Boturini no carece de sustento si tomamos como punto de partida el conocimiento documental que debió haber tenido a la mano quien haya escrito la obra. En la comedia, el personaje del Demonio hace una extensa relación de los orígenes de los habitantes del Valle de México, aludiendo en un momento a su ascendencia chichimeca. A pesar de lo extenso, la cita me parece obligada:

Este fue el grande Xolotl  
que es en su idioma lo mismo  
que ojo vigilante, a vista  
de tanto descubrimiento  
el cual logrado extendió  
su dominio repartiendo  
la tierra toda, fundando  
de Tenayuca el imperio.

Donde por su industria  
se vio en breve tiempo  
de reinos tantos  
absoluto dueño.

A este siguió la Nación  
azteca de quien tuvieron  
para el logro del cultivo  
mas racionales preceptos.  
Levantando en un recinto  
villas, ciudades y pueblos.

De cuya erección las ruinas  
están haciendo recuerdo.

Díganlo a pesar del tiempo  
en su capital Texcuco  
viven padrones eternos



como dibujando  
 en sombras y lejos  
 los que hoy  
 se levantan  
 para mejor dueño.  
 (*Comedia*, s.f.: f2v-f3)

Para la época, dicha fuente no debió haber sido otra sino el *Códice Xolotl*, mejor dicho y con mayor seguridad, la traducción que hiciera don Fernando de Alva Ixtlixóchitl, cuyo título, puesto por don Carlos de Sigüenza y Góngora, fue *Historia de la Nación Chichimeca*. Lorenzo Boturini (1747) tuvo acceso a los papeles del texcocano; tan fue así que los empleó para escribir (¿copiar?) su *Idea de una Historia general de la América Septentrional*. Siguiendo la línea de poseedores de los papeles de don Fernando, tras su muerte, la biblioteca pasó a resguardo de don Carlos de Sigüenza, quien la legó en su momento al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. De ahí, Lorenzo Boturini se hizo de varios documentos hasta su destierro. Tras la confiscación de los bienes del italiano, el *Códice Xólotl* y, probablemente, su traducción al castellano estuvo bajo el resguardo de Mariano Veytia hasta 1779, año en que pasó a la Secretaría del Virreinato quien lo retuvo hasta 1830 (Dibble, 1980: 11-14; Brinckmann, 1978).

No puede comprobarse que Boturini haya sido el autor de la comedia; sin embargo, como se ve, la sospecha no carece de fundamento. En 1746, año en que se establece el patronazgo de la Virgen de Guadalupe sobre todo el territorio de la Nueva España, Boturini publicó, ya en el destierro, su *Idea de Una Nueva Historia general de la América Septentrional* en la que da cuenta del origen del pueblo del Valle de México y de la aparición de la Virgen. De haber sido el italiano el autor de la *Comedia famosa*, ésta debió haberse escrito antes de su destierro, efectuado en diciembre de 1743. Más allá de haber sido, probablemente, un tenedor del manuscrito, no tenemos recursos suficientes para filiar al célebre italiano con la *Comedia famosa* (Fiallega, 2012: 109; Tavira, 1994: 28-29). Si bien la copia manuscrita tiene una leyenda —justo antes de la rúbrica final del copista en que se lee “Esta comedia es digna de tenerse por los movimientos de amor a la Santísima Virgen que cuando se leen se sienten en el corazón” (*Comedia*, s.f.: f69v)— que podría sugerir que, en efecto, la copia formó parte del museo, lo cierto es que, en el inventario que el mismo Boturini hace en



1743, el italiano no da cuenta de ninguna comedia con características tan particulares como la que tratamos aquí y que hubiera, seguro, sido motivo de elogio por parte del noble italiano; tan sólo queda dicho que tuvo comedias, la mayoría escritas en lengua mexicana y alguna que otra traducida al castellano:

Ítem. Historia genuina de las mismas apariciones de la misma Sra. en lengua mexicana, del mismo asunto, loas y versos en mexicano, anexa a unas obras mercurinas que compuso en lengua mexicana José Antonio Pérez de la Puente, todas dignas de imprimirse por el primor con el cual el autor las expende (manifiesta) en el elegantísimo idioma mexicano, en fojas setenta y nueve.

Ítem. Otras dos comedias en lengua mexicana de las apariciones de dicha señora en otros dos cuadernillos de a cuarto en fojas treinta y cuatro.

Ítem. Una Comedia donde se rastrean noticias de la aparición de Nuestra Señora de Ocotlán. (Peñafiel, 1890: 66, 68)

Como ha dejado claro Cristina Fiallega (2012: 110), cualquiera quien haya sido el autor de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* debió haber sido un hombre ilustrado, conocedor de la historia antigua de México y de los hechos de las Apariciones del Tepeyac, así como de la fundación de la ciudad Puebla de los Ángeles, que es el tema secundario de la *Comedia famosa*, además de entendido en los menesteres concernientes a la teología y las Sagradas Escrituras. Hemos anotado líneas arriba que el autor necesitó tener acceso a información referente al origen texcocano en general y a la figura de Xolotl en particular. El Demonio dice:

Este fue el grande Xolotl  
que, es en su idioma, lo mismo  
que ojo vigilante, a vista  
de tanto descubrimiento  
el cual logrado, extendió  
su dominio repartiendo  
la tierra toda, fundando  
de Tenayuca el imperio.

Donde por su industria  
se vio en breve tiempo  
de reinos tan vastos  
absoluto dueño.

A este siguió la Nación  
Tulteca de quien tuvieron  
para el logro del cultivo  
mas racionales preceptos.

Levantando en un recinto  
villas, ciudades y pueblos.

De cuya erección las ruinas están haciendo recuerdo.  
(*Comedia*, s.f.: f2v-f3)

Sobre el nombre del caudillo chichimeca, sólo podemos llamar la atención de que ni Alva Ixtlixóchitl ni fray Juan de Torquemada ofrecen ninguna definición de la voz *Xolotl* como lo hace el mismo Boturini (1774) y que coincide exactamente con la que menciona el personaje del Demonio. El caballero italiano, al hacer un repaso de los “symbolos” usados por los pueblos de Anáhuac, señala que “Con el mismo arte dibujaban los nombres, que daban à fus Reyes, y à cada uno del Pueblo, afsi quando nacian, como quando executaban grandes Empreífas, y padecían eftraños trabajos. Al Capitan General de los Chichimecos, que vino à poblar la Nueva Efpaña, llamaron Xòlotl, Ojo, por la vigilancia, y prudencia, con que governò” (Boturini Benaduci, 1746: 78). El significado de la voz *Xolotl* que da el ilustre italiano parece ser incorrecta, aunque se aceptó como buena hasta bien entrado el siglo XIX, pues Manuel Payno (1884)<sup>4</sup> lo vuelve a consignar de este modo: “Xólol el Grande, que quiere decir ojo o persona muy vigilante, subió al trono en 1120” (392). En cambio, Manuel Orozco y Berra (1880) señala el equívoco, aludiendo que se ha estado confundiendo con el nombre del dios perro teotihuacano:

4 Según consignó Manuel Orozco y Berra (1878), en los comentarios a la edición de 1878 de *Crónica Mexicana* de Alvarado Tezozomoc, Manuel Payno obtuvo esta información de Brasseur de Bourbourg, *Histoire de nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale*.(186-188)

Nuestros autores de historia antigua están conformes en llamar Xolotl al primer rey chichimeca, el intérprete de la pintura le nombra Anacua. Nada tiene de extraño que aquellos antiguos guerreros se distingan por dos o más apellidos de manera que no presenta inconveniente alguno admitir que éste se denomine Amacui o Xolotl. No conocemos el verdadero sentido de esta segunda palabra. Pretenden algunos que significa ojo vigilante, traducción que no tiene fundamento; Xolotl es aquel dios animal de Teotihuacan que por medio de transformaciones resistió cuanto pudo hasta sucumbir ante el culto del sol y de la luna. (451)

He sostenido que la fuente histórica de la *Comedia famosa* debió provenir de la obra de Fernando de Alva Ixtlixóchitl la cual, con el paso del tiempo, se fue quedando entre un grupo reducido de intelectuales novohispanos. Esto no es más que una conjetura, pues el mismo manuscrito no nos permite, por ahora, conocer su origen, pero la conjetura no carece de razones: la primera, sobre la figura de Xólotl, la he anunciado líneas arriba y la segunda, sobre el interés de dar cuenta de la fundación de Puebla de los Ángeles. Pues bien, junto con Boturini, otro ilustre novohispano podría cumplir las condiciones necesarias para escribir esta comedia. Se trata del poblano Mariano Fernández de Echevarría y Veytia (Veytia en adelante), albacea y amigo del caballero Boturini, quien escribió una *Historia de la Puebla de los Ángeles* y un opúsculo titulado *Baluartes de México: Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de nuestra Señora que se veneran en la muy noble, leal e imperial ciudad de México*, cuyo primer capítulo versa sobre la Guadalupeana.

Existe un consenso entre la crítica de fijar el hipotexto de todo el teatro guadalupano en el *Nican Mopohua* de Antonio Valeriano,<sup>5</sup> texto escrito en náhuatl que apareció cuarenta años antes de que Luis Lasso de la Vega lo incluyera en su *Huei Tlamahuizoltica* de 1649 (Fiallega, 2012: 145-151). Aunque un año antes Miguel Sánchez diera a la imprenta su *Imagen de la Virgen Maria Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la Ciudad de México*, donde también daba

5 A esta conclusión se llegó también en el Simposio sobre teatro guadalupano, celebrado los días 3 y 4 de noviembre de 2022 en la Universidad de Guanajuato. Ahí, el doctor Pérez Amador-Adam ofreció una conferencia magistral en la que hacía un recorrido por los principales textos de la literatura guadalupana del virreinato. Todos los documentos partían de lo expuesto por Valeriano en el *Nican Mopohua*.

cuenta de las Apariciones del Tepeyac, lo cierto es que todo indica que el teólogo y predicador Sánchez usó el mismo texto de Valeriano (Wobeser, 2020: 143-155).<sup>6</sup> Sin embargo, parece dudoso que los restantes autores anónimos de teatro guadalupano, después de 1648, hayan recurrido al texto de Valeriano como primera fuente, tomando en cuenta, sobre todo, que no eran versados en lengua náhuatl. Es más seguro que hayan recurrido al *Nican Motecpana*, la versión parafrástica hecha por don Fernando Alva Ixtlixóchitl, o bien a otras obras dramáticas sobre el asunto. Esto es importante, pues sabemos que los papeles del célebre historiador texcocano llegaron a manos de Boturini y de ahí pasaron en 1750 a Veytia, quien fue su albacea hasta 1756 y que los empleó para sus propias obras históricas, pues según su método, les otorgaba confiabilidad a los autores de ascendencia indígena (Moreno Bonett, 2012: 499-503).

Ahora bien, existe una copia realizada en el siglo XVIII del *Coloquio de María Santísima de Guadalupe cuando se le apareció al dichoso Juan Diego 1596*, que ostenta en el título un año preciso de composición, mismo que puede ponerse en duda. Dicho coloquio sigue aún muy de cerca del modelo de un neixcuitilli, es decir, es un texto con evidentes intenciones didácticas, reconocidas ya por Apolonio Santos, quien la copiara en el siglo XIX (Valero de García Lascuráin, 2012: 60). No obstante, el modelo dramático de la *Comedia famosa* parece estar en un texto del siglo XVII, titulado actualmente *El portento mexicano* que, según noticias de Germán Viveros (2012: 73), estuvo escrita originalmente en náhuatl. Con bastante seguridad, podemos afirmar que la comedia que nos compete debe ser una adaptación o refundición de *El portento*. Lo que nos orilla a pensar esto es tan simple como contundente: dentro del teatro guadalupano del periodo con el cual contamos actualmente, ninguna otra pieza que no sean estas dos introduce a un gracioso de nombre Totopo; además de esta coincidencia, ambas piezas llevan el mote de famosas: en el caso de la del siglo XVII, su título completo versa *El portento mexicano. Comedia famosa y la primera en verso mexicano*; la dieciochesca se titula: *Comedia Famosa de la Sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*.

Si seguimos la convención del teatro de la época, que hayan sido famosas que-rría decir que fueron representadas previo a su impresión, en este caso, a su copiado,

<sup>6</sup> Estoy consciente de que la discusión sobre la autoría del Nican Mopohua es un asunto todavía debatible y en el que se deben considerar diversas posturas, pero me inclino a considerar por encima del resto de autores (Souza, Pool y Lockhart, 1998), las ideas de la doctora Lilian von Wobeser (2020) quien realizó la minuciosa lectura de dichas versiones y llegó, con sobrados argumentos, a otorgarle el crédito del Nican Mopohua al nahuatlato Antonio Valeriano.

además, por supuesto de que tenían cierta presencia dentro del ámbito teatral. Aunque, dicho de esta manera, la coincidencia carecería de importancia si no añadiéramos que *El portento mexicano* fue una de las tres piezas dramáticas que tuvo Boturini en su museo y que Veytia revisó posteriormente. Si bien queda pendiente confirmar que Mariano Fernández de Echeverría y Veytia haya escrito nuestra *Comedia Famosa*, no parece improbable que quien la haya escrito hubiese tenido conocimiento de *El portento*. Es verdad que ambos textos no guardan mayores semejanzas en cuanto a su narrativa, pero en su estilo son muy parecidas, pues ambas intentaron imitar un modelo clásico áureo.

*El portento* parece haber sido escrito por Joseph Antonio Pérez de la Fuente; sin embargo, las investigaciones recientes otorgan el beneficio de la autoría también a Bartolomé de Alva Ixtlixóchitl, párroco de Zumpango que tradujo al náhuatl *El gran teatro del mundo*, de Calderón; *La madre de la mejor*, de Lope de Vega; y *El animal profeta y dichoso parrcida* de Mira de Amescua. La visible intención que manifiesta *El portento* de haber sido escrito a la manera de las comedias áureas puede inclinar la balanza de la autoría a Bernardino Bernardo Ixtlixóchitl (Torres López, 2022), pero también podría sugerir que hubo varias versiones del mismo asunto. En lo que respecta a la de Joseph Antonio, su pieza formó parte de un opúsculo titulado *Relación Mercuriana de la Admirable Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, compuesta entre los años de 1709 y 1718 y que originalmente escribió en náhuatl y luego tradujo al castellano. La copia que de este documento resguarda la Biblioteca Nacional de París, por cierto, fue hecha por José Antonio Pichardo, y el manuscrito original se conservaba en el archivo de Del Paso y Troncoso, quien no se percató en su momento de ser el poseedor del original (Zugastti, 2018: 593-596).

Ninguna otra de las piezas de teatro guadalupano que se conservan hasta ahora menciona la genealogía del pueblo mexicana ni se detiene en rememorar la fundación de Puebla de los Ángeles, ocurrida según la leyenda el mismo año de las Apariciones. A ningún anónimo autor más parece importarle otro aspecto que no sea dar cuenta piadosamente de la mariofonía. Incluso *La comedia famosa El Iris de la Nueva España*, similar en estructura y complejidad a la que nos interesa, lo hace. En este sentido, podemos suponer que *La comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* es única y proyecta intereses particulares de su autor, como ideas propias de la Ilustración. Como buen texto dieciochesco sobre la Virgen de

Guadalupe, intentará devotamente explicar las Apariciones. Teniendo esto en cuenta, y asumiendo la personalidad de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, existen elementos para conjeturar que él haya sido el autor:

Hombre de su época, [...] dejó tras de sí un quehacer intelectual que lo sitúa como precursor de la Ilustración, a la altura de grandes humanistas novohispanos como Francisco Javier Clavijero, Joaquín Velázquez de León, José Ignacio Bartolache o José Antonio Alzate, y con una línea de pensamiento que lo incluye entre los iniciadores del modernismo en tierra americana. Devoto creyente de la virgen de Guadalupe y fiel defensor de su culto, vio en la tilma el símbolo justo para unir a los mexicanos. (Moreno Bonett, 2012: 497)

Conjeturamos que Veytia puede ser el autor de nuestra comedia porque era ferviente divulgador de la grandeza de Puebla de los Ángeles, tanto como promotor y como piadoso creyente de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Basta con recordar que escribió con rigor metodológico dos obras sobre esos temas: la primera de ellas *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, que dejará inconclusa, y *Baluartes de México. Descripción histórica de las Cuatro Milagrosas Imágenes de Nuestra Señora*, de 1778, en donde más de la mitad de la obra está dedicada a la Guadalupana. Por otra parte, a Veytia se le suele atribuir “Medio tomo de a folio de poesías castellanas de su propia mano”, por desgracia perdido, pero que, de haber pertenecido a él, nos indicaría que no carecía de talento poético. Si siguiéramos esta conjetura, la composición de la *Comedia famosa* debió haber sido entre 1750 —año en que Veytia regresó de Madrid y obtuvo el archivo de Boturini— y 1780 —el año de su muerte.

La narración que hace Veytia de la Aparición del Tepeyac está escrita con elegancia y sencillez, siguiendo de cerca lo escrito por Antonio Valeriano (sin conocerlo o tal vez teniendo presente a Lasso de la Vega), así como lo dicho por Miguel Sánchez, a quien, de hecho, cita como autoridad al respecto. El principal argumento de Veytia sobre la veracidad de las apariciones es la tradición fincada en la existencia de documentos que dan cuenta del hecho. A pesar de no existir testimonios escritos de primera mano, Veytia señala que aquello no es un impedimento, toda vez que la tradición es tomada como verdad:

Esta es puntualmente la tradición, seguida invariablemente por más de dos siglos, y si bien no ha quedado instrumento ninguno auténtico de aquel tiempo del prodigio, me parece imposible que dejase de haberlos en aquellos principios y no faltan del todo papeles que justifiquen sobradamente la verdad de la tradición. (Fernández de Echeverría y Veytia, 1820: 9)

He querido apuntar el apego que Veytia sentía por la tradición<sup>7</sup> por un par de elementos singulares de la *Comedia famosa*: el primero de ellos es la figura de la Idolatría y, el segundo, las flores que dan vida a la imagen de la Guadalupana. Sobre lo segundo, poco hay que apuntar, salvo que, durante los primeros treinta años del siglo XVII, la rosa fue símbolo y señal de María; sin embargo, hacia 1683 surge una disputa sobre el tipo de flores que Juan Diego arrancó del Tepeyac. Un orgullo patriota hacía coincidir la vegetación recogida en la tilma con múltiples flores propias de la región, dentro de las cuales se encontraban rosas de Alejandría (llamadas así por Miguel Sánchez) que pronto se conocieron como rosas de Castilla. La existencia de este tipo de rosas hizo reclamar la pertenencia de la Virgen del Tepeyac a España, lo que intelectuales como Francisco de Florencia desestimaron aludiendo que, si bien las flores eran como las de Castilla, eran más de las Indias por haberse dado en este territorio. Sin embargo, la tradición desde muy temprano asoció esta mariofanía con las rosas, tal como lo demostraría el famoso soneto de Luis de Sandoval Zapata, *A la transubstanciación admirable de las Rosas en la peregrina imagen de N. Señora de Guadalupe*. Así pues, a pesar de la opinión que destacados intelectuales novohispanos como José de Villarías o Francisco de Florencia dieran sobre la diversidad de flores, la tradición de las rosas estaba tan arraigada que el citado Villarías se sintió “obligado a añadir que esta diosa indígena se pintó particularmente con la sangre de las rosas.” (Osorio Romero, 1989: 26). Éste era el peso de la tradición sobre las flores del Tepeyac, mismo que el autor de la *Comedia famosa* pudo haber seguido:

<sup>7</sup> La metodología histórica de Veytia seguía el providencialismo, de suerte que no se sustraía de la historia sagrada, pero en cambio realizaba una crítica a los documentos empleados. El mismo Veytia señalaba que procuró examinar a la luz de un juicio crítico aquellos documentos que parecieran falsos o fabulosos y antes de desestimarlos, trató de comprender el origen de dichas ficciones. Así pues, Veytia confrontaba los escritos que sobre el tema tenía a la mano y como buen ilustrado trataba de otorgar una lectura racional a los hechos. Sobre el método de Veytia el lector encontrará mucho más oportuno el libro de Margarita Moreno Bonnet (1983: 19-35)



Paje 2º: Señor, el indio que trae  
las señas que V. señoría  
le pidió y aunque estorbarle  
hemos querido la entrada  
fueron las intancias tales  
que ellas y la admiración  
de ver prodigio tan grande  
como rosas de castilla  
y en este tiempo nos hacen  
entrar a darle el aviso.

Veytia, por su parte, en su *Baluartes de México* señala que, al subir Juan Diego el cerro del Tepeyac, en el sitio en que las tres primeras veces se le apareciera la Virgen, “halló poblado de multitud de rosas hermosísimas (que por no ser propias del país ni haberse visto en él hasta que se trajo la planta de España, se les dio el nombre que hoy conservan de rosas de Castilla) y habiendo cortado las que pudo abarcar en la capa, las trajo a la señora que le aguardaba al pie de un árbol” (Fernández de Echeverría y Veytia, 1820: 8).

Ahora bien, en la *Comedia famosa*, sucede algo interesante que vale mucho la pena dejar anotado debido a las implicaciones que podría despertar. Sucede que el personaje de Castaño, un indio que hubo tomado el hábito de san Francisco, completamente cristianizado y renegado de su gentilidad, al ver las flores que lleva Juan Diego, no dice que sean rosas de castilla, sino “rosas de las que ellos les llaman xochicempuale”, es decir cempoalxóchitl, con lo que se puede creer se trató de dejar en evidencia la pertenencia mexicana de la advocación mariana del Tepeyac.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A partir de aquí, las citas de la *Comedia Famosa* a la Sagrada Aparición son tomadas de la edición que actualmente estoy preparando. Cfr. Fiallega (2012)



## La figura de la Idolatría

En lo que respecta a la figura de la Idolatría, Iñaki Pérez Ibáñez (2021) ha concluido que se trata de una figura compleja, atípica en las comedias sobre la Conquista del Nuevo Mundo y producto de la mezcla de diversas convenciones dramáticas como la “representación del amerindio y del indio oriental con elementos propios de los personajes regios” (374), elementos en los que se basa el atractivo del personaje. Si bien es cierto que la Idolatría es un personaje complejo, su caracterización se aleja de las comedias áureas sobre el tema de la Conquista. El modelo de la Idolatría no parece haber sido los remotos salvajes del teatro español, pues, desde un principio, Idolatría sale a escena caracterizada con ciertos elementos propios de la tradición guadalupana del Tepeyac, mismos que en última instancia la relacionan con la Virgen misma: “Sale la Idolatría de india bizarra con manto azul de estrellas y corona de oro” (*Comedia*).

Es un hecho constatado que la figura de la Virgen de Guadalupe tuvo como modelo iconográfico la “mulier amicta sole”, específicamente *La Virgen en la Gloria*, grabado berlinés de 1420 que sirvió como punto de partida a Marcos Cipac, a quien se atribuye la imagen original de la Guadalupeana. Las diferencias que podrían existir entre el grabado tardomedieval y la del Tepeyac quizá dependan de las adaptaciones que Cipac hizo para adecuar la obra a la función para la que fue creada, a saber, la de “suplantar a la diosa Tonantzin-Cihuacóatl mediante la virgen María” (*Comedia*). Además de esto, debe tenerse en cuenta que la imagen de la Virgen de Guadalupe fue elaborada con una intención inmaculista, pues, aunque en la época la creencia en la Inmaculada Concepción de María aún era debatida, fue un dogma que los franciscanos promovieron entre los indígenas a evangelizar. Por ello, a las primeras vírgenes se les representaba sin el niño y siguiendo lo descrito en Apocalipsis (12: 1-17), a saber “una mujer vestida de sol y con la luna a sus pies” (Wobeser, 2020: 39-77).

La figura de la Idolatría, en la *Comedia famosa*, sigue muy de cerca lo anterior, pues conserva los elementos de las diosas del Tepeyac, mismos que estarán en la imagen de la Guadalupeana, una vez operado el prodigio, gracias a la suplantación, actividad habitual en el mundo cristiano. Así pues, la escueta descripción que se hace de Idolatría de ser una india bizarra con corona y manto azul con estrellas es tan sólo una simplificación de todos los elementos que las

diosas Tonantzin-Cihuacóatl portaban, elementos que eran reconocidos por los indígenas que rendían culto y que se describen puntualmente en la siguiente descripción del *Códice Teotenantzin*:

En un primer plano y como foco de su composición, trazó [el artista] dos tallas en bajo relieve que figuran a divinidades prehispánicas femeninas, las cuales aparentan haber estado al pie de uno de los cerros de la formación. La diosa de la derecha se distingue por un amacalli, el conocido tocado de papel, cuerda y varas que reproduce la fisionomía de un templo. Arriba y al centro se percibe un tonaméyotl o trapecio-rayo que simboliza el año, flaqueado éste por cuatro rosetas de papel plisado, dos de las cuales están adicionadas de borlas. Más abajo hay dos pares de cuerdas horizontales y paralelas que enmarcan un elemento oval también de cuerda y dos quincunces de chalchihuites. El rostro de la diosa está señalado con trazos sumarios y redondeados. A sus costados luce dos orejeras circulares y, abajo, un collar de dos hilos con 18 pendientes similares a plumas. Finalmente en la porción que correspondería a su quechquémitl y su falda, se observan diversos motivos geométricos irreconocibles. Por su parte, la diosa de la izquierda porta un extraño tocado enmarcado por una banda curva que se interrumpe al centro y que está dividida en secciones rectangulares. En medio se observa una retícula romboidal en la que están inscritos cuatro chalchihuites; dos cuerdas horizontales limitan dicha retícula. Esta diosa también tiene un rostro redondo y confinado por dos hileras de flecos de papel, un par de orejeras circulares y un collar de un hilo. Por último, sobre su quechquémitl y su falda se aprecia lo que pudiera ser una rodela con rapacejos. (López Luján y Noguez, 2011: 253)

El *Códice de Teotenantzin*, por cierto, estuvo en poder de Lorenzo Boturini, cuyos papeles, lo hemos venido diciendo, estuvieron a disposición de Veytia. El personaje de la Idolatría respondería con mayor precisión a este concepto de las diosas del cerro del Tepeyac antes que a las convenciones del teatro áureo, como el profesor Ibáñez ha sostenido.

## Conclusiones

En 2012, se publicó la monumental *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*, editada por la Universidad Veracruzana. El libro reunió a destacados académicos, todos ellos coordinados por Cristina Fiallega, para dar cuenta de un tipo de teatro que, nacido en el siglo XVI, tuvo su mayor efervescencia a finales del siglo XVIII y durante todo el periodo independiente. Sin temor a equivocarme, esta publicación marcó un precedente en el estudio de un tema importantísimo y aún pendiente en las letras mexicanas.

El ánimo de dar continuidad a este estudio, aportando nuevo conocimiento es lo que llevó al grupo *Leliteane*, en 2022, a organizar el Primer Simposio sobre Teatro Guadalupano en la Universidad de Guanajuato. En dicho evento, los miembros del equipo aportaron sus avances en la edición crítica de algunas piezas de tema guadalupano. Los nuevos hallazgos no sólo nutrieron las ideas previas sobre el tema, sino que abrieron nuevas sendas de investigación y numerosos problemas que merecen resolverse, problemas que tienen que ver con la autoría y la producción teatral de estos documentos. Lo anterior es lo que me animó a exponer ante la comunidad académica algunas conjeturas válidas sobre la *Comedia famosa*, mismas que formarán parte de la edición crítica que preparo. Ninguna de las ideas aquí plasmadas tiene una naturaleza preceptiva ni mucho menos concluyente; no obstante, estoy convencido que su enunciación permitiría continuar el trabajo y abrir el camino hacia conocimiento nuevo.

Estoy consciente que aspectos como la filiación de la *Comedia famosa* al grupo cercano de novohispanos parten de una premisa endeble, a saber, que los manuscritos y papeles resguardados en la biblioteca Boturini formaron alguna vez el museo del caballero italiano, según afirma la misma Basílica de Guadalupe. Sin embargo, por ahora es imposible conocer la historia precisa del texto. También, cabe la posibilidad de que nos encontremos no con un manuscrito dieciochesco, sino con un texto del siglo XVII, copiado a principios durante la primera mitad del siglo XIX. A favor de que sea una obra dieciochesca sólo tenemos la versificación de la obra y su semejanza con otra pieza aún en estudio, *El Iris de Nueva España*, cuya edición crítica prepara un alumno del doctor Miguel Zugasti. El infortunio, insalvable en estos momentos, que sufrieron los documentos del museo Boturini complica aún más el asunto.

La sospecha de ser Mariano Fernández de Echevarría y Veytia el autor no carece de ningún mérito, siempre y cuando pudiera comprobarse que, en efecto, utilizó varios de los textos del Museo Histórico Indiano, como, en efecto, parece haberlo hecho. Aun así, que Boturini haya sido el autor sigue siendo una posibilidad. Lo que no cabe duda es que alguien interesado en resaltar a la ciudad de Puebla fue el encargado de componer la *Comedia famosa* pues, más allá de la mariofanía, que es por demás el tema obligado, la obra resulta destacable por ese interés. Además, su relación con *El portento*, vía el personaje de Totopo, constriñe a nuestro manuscrito a ese grupo de novohispanos de los que formaba parte Veytia. Junto con este tema secundario y la mención inicial de la genealogía de los habitantes de Anáhuac, intenté tratar de dar luz sobre un texto destacable. Si lo logré, el lector sabrá decirlo.

Debe aceptarse con suficiente humildad que estamos aún lejos de poder hacer un panorama fiel del teatro novohispano. Más allá de un puñado de autores, lo cierto es que desconocemos buena parte de los géneros y temas recurrentes que entretenían al público dieciochesco. Hasta ahora, están pendientes asuntos como la tonadilla, el melólogo, las pastorelas y las posadas. De manera que, si el presente trabajo tuviera algún acierto, éste quizá sólo sea el de señalar la urgencia de intentar abrir los horizontes sobre el tema, aportar algo a la discusión aún incluso a través del equívoco.

## Referencias bibliográficas

- [ACTA A]. (CAJA 142, exp. 22, f.1), Archivo Histórico de la Insigne Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, México.
- [ACTA B]. (INQUISICIÓN, vol. 1475, exp. 9, ff. 1-3), Archivo Histórico de la Insigne Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, México.
- [ACTA C]. (INQUISICIÓN. VOL. 1991, s/e, ff. 37-399), Archivo General de la Nación. Ciudad de México, México.
- ARACÍL VARÓN, Beatriz. (2006). “Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México”. *América sin Nombre*, 8, 3-4. <https://doi.org/10.14198/AMESN2006.8.02>.

- BEJARANO ALMADA, María de Lourdes. (2021). “José Antonio Pichardo, un humanista del siglo XVIII”. *Inventio*, 13(30), 47–55. <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/181>.
- BRINCKMANN, Bärbel. (1978). “Coloquios de la Virgen de Guadalupe”. *Revista Española de Antropología Americana*, 8, 163-170. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA7878110163A>.
- BOTURINI BENADUCI, Lorenzo. (1747). *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*. Imprenta de Juan Zúñiga. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001248/1020001248.PDF>.
- COMEDIA FAMOSA DE LA SAGRADA APARICIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE. [Manuscrito]. (Ca. S. XVIII.), Biblioteca “Lorenzo Boturini”, Archivo Histórico de la Insigne Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, México.
- DIBBLE, Charles E. (1980). “Resumen Histórico del Códice Xolotl”. En *Códice Xolotl* (pp. 11-14). Charles E. Dibble (edición, estudio y apéndice). Universidad Nacional Autónoma de México.
- FIALLEGA, Cristina. (2012). “Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra señora de Guadalupe (siglo XVIII)”. En Cristina Fiallega (Coord.), *Historia del Teatro Guadalupano a través de sus textos* (pp. 107-249). Universidad Veracruzana.
- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. (1820). *Baluártes de México*. Imprenta de Alejandro Valdés.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: Historia y contrapunto*. Siglo XXI Editores.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. (1986). *La Literatura Perseguida en la crisis de la Colonia*. Secretaría de Educación Pública.
- GUTIÉRREZ PADILLA, Martha María. (2022). “Estudio de la *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”. *Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022*. Simposio Celebrado en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- HÍJAR ORNELAS, Tomás de. (2008). *Las pastorelas en Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el occidente de México*. Gobierno del Estado de Jalisco.
- HUET, Charlotte. (2011). “Miradas cruzadas entre dos manifestaciones teatrales navideñas: la pastorada leonesa y la pastorela mejicana”. *eHumanista: Journal of Iberian*

- Studies*, 17, 220-229. [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/8%20ehumanista17.huet.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/8%20ehumanista17.huet.pdf).
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo; NÓGUEZ, Xavier. (2011). “El *Códice de Teotenantzin* y las imágenes Prehispánicas de la Sierra de Guadalupe, México”. En Nathalie Ragot, Sylvie Peperstraete y Guilhem Olivier (Eds.), *La Quête du Serpent à Plumes. Hommage à Michel Graulich* (pp. 251-276). Brepols.
- [MANUSCRITO]. (Ms 1378), Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- MORENO BONETT, Margarita Evelia. (1983). *Nacionalismo Novohispano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORENO BONETT, Margarita Evelia. (2012). “Mariano Fernández de Echeverría y Veytia”. En Rosa Camelo y Patricia Escandón (Coords.), *Historiografía mexicana* (Vol. II: “La creación de una imagen propia”) (pp. 497-520). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURO RÍOS, José. (1985). “Las pastorelas en Occidente”. En *Pastorela de Amozochil* (pp. 7-30). Gobierno del Estado de Jalisco.
- OROZCO Y BERRA, Manuel. (1878). “V. Una nueva Escuela-Todavía los Franciscanos”. En Hernando Alvarado Tezozomoc (Ed.). *Crónica Mexicana* (pp. 183-188). Imprenta de Irineo Paz.
- OROZCO Y BERRA, Manuel. (1880). *Historia Antigua y de la Conquista de México* (Tomo I). Tipografía de Gonzálo A. Esteva.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. (2004). “Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVIII”. En Beatriz Aracil (Coord.), *Fiesta y Teatralidad de la Pastorela Mexicana* (pp. 13-22). Universidad Nacional Autónoma de México.
- OSORIO ROMERO, Ignacio. (1989). “Flores aparecieron en nuestra tierra”. En Ernesto de la Torre Villar (Col.), *En torno a la formación de la conciencia mexicana en la Nueva España* (Folios 3) (pp. 20-27). Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAYNO, Manuel. (1884). *Compendio para la historia de México para el uso de los establecimientos de instrucción pública de la República Mexicana* (8ª Edición). Imprenta de Francisco Díaz de León.
- PEÑAFIEL, Antonio. (1890). *Monumentos del Arte Mexicano Antiguo* (Tomo 3). A. Asher & Co.



- PÉREZ AMADOR-ADAM, Alberto. “Conferencia Inaugural”. *Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022*. Simposio Celebrado en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- PÉREZ-IBÁÑEZ, Ignacio. (2020). “La imagen del indio en *La Aurora en el Occidente: Famosa Comedia de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46(92), 221-241.
- PÉREZ-IBÁÑEZ, Iñaki. (2021). “La representación de la Idolatría en la comedia anónima: *La aurora en el Occidente*. Comedia Famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”. En Víctor Hugo Limpías Ortiz (Comp.), *Patrimonio religioso de Iberoamerica. Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVII-XXI)* (pp. 369-375). Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.
- [PERMISOS]. *DIVERSIONES PÚBLICAS*. (VOL. 797, *Documentos*, pp. 494-498). Archivo Histórico de la Ciudad de México. Ciudad de México, México.
- QUILIS, Antonio. (1975). *Métrica Española*. Ediciones Alcalá.
- RAMOS SMITH, Maya. (1994). *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal*. Grupo Editorial Gaceta.
- RAMOS SMITH, Maya. (1998). “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX”. En Maya Ramos Smith y Tito Vasconcelos (Drs.), *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos* (pp. 143-180). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RAMOS SMITH, Maya. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- RAMOS SMITH, Maya. (2011). *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. CITRU; INBA; CONACULTA; TOMA.
- RAMOS SMITH, Maya. (2013). *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal* (2a Edición). Escenología.
- RECCHIA, Giovanna. (1993). *Espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina. (2019). “Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII”. En Esther Borrgo y Javier Marín (Eds.), *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XVI-XIX)* (pp. 403-422). Edition Reichenberger.

- ROMERO SALINAS, Joel. (2005). *La pastorela y el Diablo en México. Estudio preliminar, origen y evolución*. Porrúa.
- TORRES LÓPEZ, Juan Carlos. (2022). “Las tradiciones indígenas en las obras de teatro nahuas *El portento mexicano* y *Coloquio de la aparición de la Virgen*”. En *Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022*. Simposio Celebrado en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- TRAPERO, Maximiano. (1982). *La Pastorada Leonesa: una pervivencia del teatro medieval*. Estudio Musical de Lothar Siemens Hernández. Sociedad Española de Musicología.
- VALERO DE GARCÍA LASCURÁIN, Ana Rita. (2012). “Coloquio de María Santísima de Guadalupe cuando se le apareció al dichoso Juan Diego (1596)”. En Cristina Fiallega (Coord.), *Historia del Teatro Guadalupano a través de sus textos* (pp. 49-62). Universidad Veracruzana.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel. (2003). *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910): Dos ensayos*. Escenología.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2015). *Perfil y muestra del teatro de muñeco*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México).
- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2020). *El teatro popular novohispano del siglo XVIII*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México).
- VIVEROS, Germán. (2005). *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIVEROS, Germán. (2012). “El portento mexicano (siglo XVIII)”. En Cristina Fiallega (Coord.), *Historia del Teatro Guadalupano a través de sus textos* (pp. 73-76). Universidad Veracruzana.
- WOBESER, Gisela von. (2020). *Orígenes del culto a nuestra señora de Guadalupe, 1521-1688*. Fondo de Cultura Económica.
- ZUGASTI, Miguel. (2018). “Loas, encomios, jácaras y otros textos autógrafos de Pérez de la Fuente en náhuatl y español. (A propósito también de la loa infantil de Sor Juana, que sigue perdida)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66(2), 555-625. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v66i2.3427>.