

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 14, Núm. 23**

abril-septiembre 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Lo convencional y lo singular en *¿No fui yo la luz más bella?* Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio

Isui Tovar\*

\* Universidad Autónoma de Puebla, México.  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3820-8655>  
*e-mail*: [isui.tovar@correo.buap.mx](mailto:isui.tovar@correo.buap.mx)

**Recibido:** 09 de septiembre de 2022

**Aceptado:** 22 de febrero de 2023

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2737>

## Lo convencional y lo singular en *¿No fui yo la luz más bella?* Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio

### *Resumen*

Se aborda la temática y otros aspectos de la pastorela novohispana *¿No fui yo la luz más bella?*, atribuida a la monja dominica María Anna Águeda de San Ignacio. A pesar de la ausencia del manuscrito original, es posible señalar cuáles de sus elementos se inscriben convencionalmente dentro de la tradición de la pastorela y cuáles son de un carácter singular, como la presencia de la figura de la Virgen María. Se hace una breve descripción del género y algunas reflexiones finales enfocadas en la autoría de la pastorela, a fin de preguntar: si aceptamos que sor María Anna Águeda fue la autora de la pastorela, ¿puede decirse que la monja dominica es precursora de dicho género teatral en la Nueva España?

*Palabras clave:* teatro novohispano; escritoras; monjas; Puebla; Nueva España.

## Conventionality and Singularity in *¿No fui yo la luz más bella?* A Nativity Play Attributed to María Anna Águeda de San Ignacio

### *Abstract*

The article discusses the Novohispanic *pastorela*, or Nativity play entitled *¿No fui yo la luz más bella?* (Was I not the most beautiful light?), attributed to the Dominican nun María Anna Águeda de San Ignacio. Despite the absence of the original manuscript, it's possible to identify what elements of the text can be conventionally placed within the *pastorela* genre, and what others are peculiar, such the character of the Virgin Mary. A brief description of the *pastorela* as a theatrical genre leads to the question: if sor María Anna Águeda is indeed the text's author, can she be considered the forerunner of Nativity plays in New Spain?

*Keywords:* Novohispanic theater; women writers; nuns; Puebla; New Spain.

---

## Lo convencional y lo singular en *¿No fui yo la luz más bella?* Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio

### Introducción

Debido a diferentes prohibiciones –algunas por parte del obispo Juan de Palafox y Mendoza,<sup>1</sup> otras del obispo Fabián y Fuero, así como del inquisidor Cristóbal de Fierro y Torres– cualquiera podría pensar que la expresión escénica y la dramaturgia no habrían proliferado durante los siglos virreinales en la Ciudad de los Ángeles, hoy Puebla. Sin embargo, entre el teatro jesuita y sus hacedores –Juan de Cigorondo, Matías de Bocanegra y otros–, la apertura de un corral de comedias,<sup>2</sup> las varias noticias que tenemos del Coliseo, así como las publicaciones –y estudios– de varias obras teatrales menores que se encontraron en archivos de conventos, se puede constatar que no fue así.<sup>3</sup> Pero, además

---

<sup>1</sup> Véase *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, dirigida por Maya Ramos Smith. En esta publicación se encuentra la transcripción de diferentes disposiciones eclesiásticas en torno a las prácticas escénicas de la Nueva España. Una de ellas es la que emitió el obispo Palafox en 1646: “El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la república” (439).

<sup>2</sup> Véase *Historia de los espectáculos en Puebla*, de Armando de María y Campos. En esta publicación se narra cómo, por “un fortuito incidente”, se tiene noticia del primer edificio teatral que tuvo la Ciudad de Puebla de los Ángeles a principios del siglo xvii. También Pérez Quitt, en *Historia del Teatro en Puebla*, habla de un corral de comedias que se encontró en la que actualmente es la calle 5 Oriente número 1.

<sup>3</sup> En este momento nos referimos al conjunto de entremeses, sainetes y coloquios que María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán publicaron en *No solo ayunos y oraciones*. Más adelante mencionaremos otras aportaciones que se han hecho respecto del teatro que se llevaba a cabo al interior de los conventos que no eran jesuitas.

de lo anterior, ¿podemos agregar un nombre más a la lista de la dramaturgia poblana de los años virreinales?

En *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*, el dramaturgo poblano Ricardo Pérez Quitt dedica un breve apartado a “Dos monjas dramaturgas”; ahí habla de sor Juana Inés de la Cruz –de sus villancicos, los cuales fueron representados en la catedral de Puebla– y de sor María Anna Águeda de San Ignacio. De esta última menciona lo siguiente: “En 1695 nace en Atlixco,<sup>4</sup> Puebla, María Aguilar, que más tarde se haría llamar Sor María Águeda<sup>5</sup> de San Ignacio, fundadora del convento de Santa Rosa. Escritora religiosa, poeta y dramaturga. Se le acreditan entre otras obras, la pastorela *¿No fui yo la luz más bella?*” (39).<sup>6</sup>

Pérez Quitt no se equivoca cuando se refiere a ella como una monja escritora, pues varios de sus textos fueron publicados de manera póstuma en el siglo XVII. José Toribio Medina, en su libro *La imprenta en la Puebla de los Ángeles* –un gran catálogo de las obras que salieron a la luz en dicha ciudad desde la primera mitad del siglo XVII y hasta principios del XIX– incluye a nuestra monja en más de una ocasión. En 1758 se publica, en la imprenta de Cristóbal Tadeo de Ortega, *Varias devociones*. En 1764, en el Colegio Real de San Ignacio, gracias a un “devoto eclesiástico” (377), se imprime *Meditaciones de la Sagrada pasión de gran provecho para las almas*. En 1791 se vuelve a imprimir –aunque el título tiene un orden distinto– *Devociones varias* en el Real Seminario Palafoxiano, gracias a varios “bienhechores” (570). No podemos olvidar que dentro de la biografía que escribe Bellido, *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna*, también hay textos completos de la pluma de nuestra dominica, como *Los misterios del santísimo Rosario* y *Medidas del alma con Christo*.

La obra –conocida– de sor María Anna no se puede leer en orden, no sabemos cuándo escribió qué. Hemos dado una disposición cronológica a las publicaciones, es decir, hemos seguido un orden editorial, mas no podemos aseverar que ese haya sido el orden escriturario o

---

<sup>4</sup> Cuando narra el nacimiento de sor María Anna, Bellido dice que sus padres “resolvieron salirse de la ciudad de Puebla de los Ángeles, retirándose a un rancho en la jurisdicción de Santiago *Thecali*” (9). La confusión sobre el lugar de nacimiento data, al parecer, del siglo XIX, pues Francisco Sosa, en *Biografías de mexicanos distinguidos*, dice que nuestra monja nació en Atlixco. Así como éste, otros datos quedan también en la conjetura; no sabemos en qué año exactamente sor María Anna profesó, así como no sabemos si fue o no a alguna “escuela de amigas”. También desconocemos si los datos que aporta el padre Bellido son todos exactos.

<sup>5</sup> Pérez Quitt llama a nuestra monja María Águeda, sin embargo, su nombre es María Anna Águeda.

<sup>6</sup> Nos gustaría presentar aquí cuáles son los argumentos que condujeron a Pérez Quitt a catalogar o colocar a sor María Anna como parte de la historia teatral de Puebla; pero, dado que él no ahonda en ello, no podemos estar seguros de cuáles fueron estos. Podemos inferir que, al ser conocida sor María Anna como escritora en pleno siglo XVII, Pérez Quitt no haya dudado de que nuestra monja pudo tener una producción escrituraria teatral. Pero, hay que insistir, se trata de meras inferencias.

de creación.<sup>7</sup> Tampoco hay forma precisa de enlistar toda su obra. Hay fragmentos o extractos que se repiten, que forman parte de un conjunto o de otro: *Leyes de amor divino* aparece tanto en *Varias devociones* de 1758 como en *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna* del mismo año, la biografía hecha por el padre Bellido. El *Oratorio espiritual* aparece al final de *Devociones varias*, pero también –al parecer– es publicado como texto independiente en 1774.<sup>8</sup>

Sobre sor María Anna hemos investigado y estructurado un boceto biográfico a partir de lo poco que sobre ella se ha escrito. Por falta de espacio y por tener un objetivo diferente, no hemos de verter aquí dicha investigación, quedémonos con lo siguiente para bosquejar el perfil de nuestra escritora: sor María Anna fue una monja criolla de la orden dominica; fue lectora –quizás esto resulta obvio– de San Agustín, de vidas de santos, de la Biblia; posiblemente, entendía latín –decimos esto porque en sus textos hay algunos fragmentos, pero ello no es sinónimo de que supiera propiamente latín<sup>9</sup>– y sus obras fueron publicadas de manera póstuma; fue la primera priora del convento de Santa Rosa; y, claro, fue una mujer que sabía escribir en pleno siglo XVII. Esto que sabemos de nuestra monja no es producto de la inferencia. A partir de sus obras y del grabado que acompaña a su biografía es que podemos aseverar todo lo anterior.

Hasta ahora no queda claro el lugar de nacimiento de sor María Anna; lo que sí, todos coinciden en la fecha: 3 de marzo de 1695. Es interesante que varios piensen en sor Juana cuando ven este año, como si sor María Anna llegara a relevarla, a continuar con lo que aquella había dejado. Es más, Jennifer L. Eich, la más conocedora de nuestra dominica, titula su libro *The other mexican muse*. Tal expectativa o relación impuesta con sor Juana puede resultar perjudicial, porque poco o nada se parece la escritura de estas dos monjas. La comparación, desde nuestra óptica, es prácticamente inviable.

La curiosidad por saber más sobre la pastorela surgió por simple desconocimiento y no porque la presencia de la dramaturgia dentro de un convento fuera inusual, pues como lo ha señalado Josefina Muriel, “incluyendo a los más austeros, todos los conventos gozaron del teatro” (*La tradición* 27). Hoy en día, gracias a las investigaciones de María Sten, Raquel Gutiérrez Estupiñán, Germán Viveros, Asunción Lavrín, Electa Arenal, Stacey Schlau y de

---

<sup>7</sup> Aunque el padre dominico Juan de Villasanchez, en *Justas y debidas honras...*, menciona y cita varias de las obras de sor María Anna, únicamente da noticia de cuándo, más o menos, fue escrita una de ellas: “escribió en su juventud un copioso Tratado de la Leche virginal de la Soberana Madre de Dios” (35). Esto es lo único que sabemos de los tiempos de escritura de nuestra monja.

<sup>8</sup> Aún no tenemos localizada esta obra, sólo tenemos el registro de su publicación.

<sup>9</sup> María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán, en *No solo ayunos y oraciones*, mencionan que muy probablemente las monjas novohispanas sabían “un poco de latín para comprender los rezos” y que “el estudio en profundidad del latín era patrimonio de los hombres” (15).

otros, estamos al tanto de la actividad teatral que sucedía en el mundo monacal del virreinato. Asimismo, tenemos la oportunidad de conocer algunas obras que se representaron dentro de los conventos. Sten y Gutiérrez Estupiñán presentan 18 piezas teatrales (diez entremeses, tres sainetes, tres coloquios, una loa y un texto sin marcas genéricas) recopiladas de archivos de las ciudades de México y Puebla. Asunción Lavrín, por su parte, en *Esposas de Cristo*, analiza “dos piezas teatrales cortas” (416), una que, al parecer, fue representada en el convento de las capuchinas de la Ciudad de México, y otra en el convento de Santa Teresa de la orden Carmelita, también en la capital novohispana. Germán Viveros, además de describir el teatro colegial jesuítico, dedica suficiente tinta al teatro hecho por los carmelitas: “en efecto, monjas y frailes del Carmen cultivaron el quehacer escénico como un modo de exaltación, de celebración e incluso de mero entretenimiento” (*Manifestaciones* 34). Hasta aquí sólo hemos mencionado algunos ejemplos, pero el panorama de los estudios teatrales conventuales del virreinato es más amplio. Gracias a la labor de estos expertos es que otros críticos han realizado aportaciones en torno a estas obras en particular y al teatro conventual virreinal novohispano en general.

Con todo este marco previo a nuestra investigación, el análisis de dicha pastorela parecía que no iba a conllevar más dificultad de la que habitualmente representa; parecía que las tareas a realizar serían las que todo estudiante o investigador que trabaja con textos virreinales reconoce: ubicar la obra –primero la transcripción moderna, luego el manuscrito o la edición príncipe–, analizar su materialidad, diseccionarla –en el nivel del enunciado–, contextualizarla, relacionarla con la obra conocida de la autora, entre otras acciones. Con lo que no contábamos era que la primera acción no se concretaría; es decir, que no podríamos consultar el manuscrito o la edición novohispana y que, al no tener dicho documento, nuestro trabajo tomaría un derrotero distinto.

## La búsqueda del manuscrito original

En 1995, el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos publicó la antología *Juguetería teatral*, la cual fue dirigida por Ricardo Pérez Quitt. Se trata de un conjunto de cuadernillos que abordan el género desde distintas perspectivas: dramaturgia, vestuario, actuación, etcétera. El último de los cuadernillos, el número 30, es el de la pastorela *¿No fui yo la luz más bella?* Estamos hablando, pues, de la transcripción moderna. Sin embargo, a ésta no la antecede algún estudio crítico o alguna advertencia sobre la modernización de su ortografía; sólo, en el cuadernillo número 1, María de la Luz Cendejas hace una presentación general de toda la colección, y un breve comentario de dicha obra: “ha permanecido por cerca de trescientos años inédita” (6).

Después de esto viene el vacío. La búsqueda en distintos archivos de fondo antiguo no generó ningún resultado deseado. Para localizar la obra de sor María Anna se visitaron los siguientes espacios: Biblioteca Lafragua, Biblioteca Palafoxiana, Archivo Municipal de Puebla, Archivo General del Estado de Puebla; se consultaron los catálogos en línea de la Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla, de la Biblioteca Nacional de México, de la Biblioteca Nacional de España, de la biblioteca virtual *Archive*. Se buscó entre las publicaciones de expertos en el tema: Asunción Lavrin,<sup>10</sup> Josefina Muriel,<sup>11</sup> Rosalva Loreto,<sup>12</sup> Alejandra Domínguez;<sup>13</sup> se consultó a la experta en sor María Anna Águeda, Jennifer L. Eich, doctora en Literatura y Lenguas Hispánicas.<sup>14</sup> Nadie menciona –o ha sabido– que sor María Anna sea la autora de ésta o de alguna obra de teatro. El último recurso era el antologador de *Juguetería teatral*, quien en correspondencia electrónica dijo que la obra se la proporcionó el difunto dramaturgo Tomás Espinosa,<sup>15</sup> integrante de Investigación Teatral del IMSS, departamento que desgraciadamente está extinto y del cual actualmente se sabe poco.

Durante la búsqueda de dicho manuscrito, o de su edición impresa novohispana, fueron surgiendo algunas conjeturas sobre la autoría. Como más adelante se verá, la vida y obra de nuestra monja concuerdan muy poco con el género de la pastorela y con la vida de un dramaturgo. Germán Viveros, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana

---

<sup>10</sup> Véase *Literatura conventual femenina*, en *Historia de la Literatura Mexicana 3*. Véase también *Esposas de Cristo*. En la lista de fuentes consultadas se encuentran los datos completos de estas publicaciones.

<sup>11</sup> Véase *Cultura femenina novohispana*. En la lista de fuentes consultadas se pueden ver los datos completos de esta publicación.

<sup>12</sup> Véase *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. El resto de los datos se encuentra en el listado de fuentes consultadas.

<sup>13</sup> Véase *Para una poética del claustro. En las obras de María Águeda de San Ignacio*. En esta publicación, Domínguez afirma que “sólo escribió cuatro obras: Leyes del amor divino, Maravillas del amor divino, Devociones y Ejercicios” (85).

<sup>14</sup> La doctora Eich nos proporcionó la bibliografía que ha compilado de sor María Anna Águeda; en ella hay 11 títulos enlistados, todos giran en torno a la teología, ninguno es teatral.

<sup>15</sup> De acuerdo con la *Enciclopedia de la Literatura en México*, los intereses de Tomás Espinosa, al parecer, no estaban enfocados precisamente en el estudio de textos virreinales; más bien, él destacó por ser cuentista, dramaturgo y crítico teatral. Por otro lado, Rascón Banda, en “El teatro impreso, recuerdos de Tomás Espinosa”, “dibuja” a un escritor moderno que “escribía con humor, con sarcasmo, con ironía fina” (137), pero no a un estudioso del teatro o de la literatura novohispana. Lo que queremos decir es que el perfil de Espinosa no coincide, según los registros, con el del crítico experto en materia virreinal; además, no hay publicaciones o investigaciones sobre temas virreinales bajo el nombre de Tomás Espinosa y, por tanto, nos vemos obligados a buscar el manuscrito o la edición novohispana de la pastorela.

de la Lengua, dice que “la organización de todos los aspectos concernientes a las representaciones iba por cuenta de las monjas, pero la autoría de las obras solía encargársele a un miembro de la Compañía de Jesús” (*Discurso* 12). También Sten y Gutiérrez Estupiñán ponen en duda la autoría de las obras teatrales que ellas han encontrado en archivos monacales (7). Además de ello, por la naturaleza y el nacimiento de la Pastorela como género, la cuestión de la autoría es un tema aún por reflexionar.

Sin manuscrito original o sin la edición novohispana no puede haber estudio crítico, así de simple. Pero sí se puede hacer un acercamiento a la temática de *¿No fui yo la luz más bella?*, para señalar cuáles de sus elementos son los que resultan convencionales, y se ajustan perfectamente en la tradición de la pastorela en la Nueva España, y cuáles le dan un carácter peculiar. Asimismo, se puede hacer una breve descripción del género y, como ya se dijo, algunas reflexiones sobre la autoría.

## Pastorela, características del género

El nacimiento de Jesucristo fue un tema llevado a la escena en repetidas ocasiones en el periodo novohispano, pero no siempre como pastorela o con el nombre de pastorela; hubo autos, églogas, villancicos, coloquios de pastores (Ortiz Bullé 13), los cuales podían contener algunos elementos de lo que hoy conocemos como pastorela, pero no lo fueron en rigor. La existencia de tantos términos puede radicar en la diversidad de raíces que el género tiene. En este texto, el propósito no es hacer una monografía sobre los orígenes de esta expresión popular del teatro; para ello, el lector interesado tendrá que adentrarse en las investigaciones que diversos expertos han realizado: Miguel Sabido, Joel Romero Salinas, Isabel Vázquez de Castro, Alejandro Ortiz-Bullé, Tomás de Híjar Ornelas, Josefina Muriel, Graciela Romandía, entre otros.

Todos estos investigadores han hecho aportaciones para esclarecer el sincretismo del género<sup>16</sup> y sus protagonistas.<sup>17</sup> Una yuxtaposición de las ideas de estos nos demuestra por

---

<sup>16</sup> Véase *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil, Óscar Armando García *et al.* En esta compilación de ensayos y obras teatrales se muestra que el género pudo tener diversas raíces. En general, no se decanta por una sola.

<sup>17</sup> Véase *La pastorela mexicana, origen y evolución*, de Joel Romero Salinas. Aquí se sostiene la tesis de que no fue la orden franciscana la precursora del género, sino la jesuita. Se hace un estudio cronológico y geográfico del teatro de ambas órdenes, entre otras acciones, para sostener el argumento. Esta postura más tarde sería corroborada por De Híjar Ornelas en *Las pastorelas de Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el Occidente de México*. No obstante, Paloma Albalá, en *Sobre*

lo menos un par de coincidencias: el género como tal no existió en el siglo XVI en el territorio novohispano, pues, aunque el teatro evangelizador estaba en boga, “no pudo haber pastorela... en ese tiempo no existía aún el oficio de pastor” (De Híjar 49) o quizá se podría decir que para la población indígena de ese siglo la figura del pastor pudo haber significado poco. Horcasitas, cuando se pregunta por los vestigios del teatro misionero entre las poblaciones indígenas modernas, afirma que:

No han sobrevivido ni se han transformado en folklore obras como ‘La caída de nuestros primeros padres’ [...] Las excepciones son el ciclo de la Pasión de Cristo, *las pastorelas que aún se siguen representando* en castellano en los pueblos y ante todo el ciclo de Santiagos, Moros y Cristianos [...] *Éstas, sin la menor duda, son transformaciones del teatro misionero* (185).<sup>18</sup>

Es decir que, de acuerdo con Horcasitas, en el XVI tenemos un teatro instaurado por los frailes, pero aún no como pastorelas. Por otra parte, los expertos también coinciden en que en el XVII es cuando el género va adquiriendo sus elementos, ya sea porque los escritores del Siglo de Oro aportaron mucho (Romero Salinas 23) o porque es en ese siglo “cuando se producen las manifestaciones culturales mestizas de México, tanto en las bellas artes, como en las expresiones populares” (De Híjar 50). Es en la segunda mitad del siglo XVII cuando el género se consolida (Ortiz Bullé 14). Maya Ramos afirma que “muchas de las formas populares [...] para la segunda mitad del XVII alcanzarían su mayor auge, como las pastorelas o coloquios navideños” (130). Romero Salinas, cuando habla del XVII, dice que, en ese momento, a dicha celebración popular todavía no se le denomina pastorela (24). De Híjar Ornelas señala que “fue hasta el siglo XVII cuando se fijó el lineamiento general de la construcción y escenificación de la pastorela” (86). La definición de pastorela no genera ningún tipo de discrepancia; probablemente, la de De Híjar Ornelas sea la más abarcadora:

Se trata de una representación escénica sacro-profana de carácter festivo, cuyo telón de fondo es el nacimiento de Cristo y el centro de su trama, el destino eterno del hombre, la unión entre lo humano y lo divino y la reñida lucha entre el bien y el mal. Perteneció al género de teatro popular y su estructura argumental se apoya en el pasaje del

---

*la pastorela, a propósito de una canción navideña*, señala que esta idea no es correcta, que más bien “la creación [de la pastorela] no es ni jesuita ni se lleva a cabo en América, sino que tenía ya un claro arraigo en España” (379).

<sup>18</sup> Las cursivas son nuestras.

evangelio de San Lucas 2, 1-20, según el cual en las inmediaciones de Belén, un ángel invita a un grupo de pastores para que visiten y adoren cerca de allí al Mesías recién nacido (23).

También se puede añadir que la pastorela está constituida de ciertos elementos: filosofía, expresión y tiempo (Romero 8). Y que, en su estructura, por lo general, podemos estudiar tema,<sup>19</sup> métrica, música o canto y personajes.

Como ya se mencionó en la definición de pastorela, el tema, aquello de lo cual se habla, es el recorrido o itinerario que los pastores tienen que hacer para poder llegar ante el dios recién nacido. Al parecer, no hay pastorela que no tenga esta temática; si se comparan pastorelas de los siglos XVII, XIX y XX, ya sean de la zona occidental de México<sup>20</sup> o de otras partes del país, se podrá observar que el motivo de los pastores será siempre el mismo, que las fuerzas benignas y malignas entrarán en juego y que al final el bien triunfa sobre el mal. Salvo que se trate de una obra que busque romper con el género –y quizás dejaría de ser pastorela–, las vicisitudes a las que se enfrentan los pastores estarán ahí. Lo que sí puede ser variable es lo que Tomachevski llama *trama* o disposición de la fábula. El orden de los sucesos no siempre es el mismo. La pastorela puede comenzar con un prólogo o algún canto, con el monólogo de Lucifer o con el diálogo de los pastores. A pesar de esas variaciones, la estructura aristotélica se mantiene (De Híjar 86). En la pastorela novohispana prevalece la musicalidad del verso. La estructura estrófica puede variar, pero la musicalidad no tanto. Cuando habla de la métrica en este tipo de teatro, De Híjar Ornelas comienza con la descripción del Romance y varias de sus formas (89).

Los personajes, salvo excepciones, son los pastores –casi siempre en parejas–, el diablo y el ángel o arcángel; sin olvidar a Jesús, María y José. Por supuesto que esto puede variar, pero como ya se dijo, serían las excepciones. Incluso en los nombres de los pastores vamos a encontrar una tendencia: Bato y Gila, Bras y Menga, Bartolo y Celfa, Feleno y Julia, etcétera (Ortiz 20). Estos personajes representan, por decirlo de alguna forma, los vicios o pecados capitales:<sup>21</sup> Bartolo suele ser la encarnación de la pereza, Bato<sup>22</sup> es la gula, Gila

<sup>19</sup> Se utilizó el concepto *Tema* para evitar confusiones. Según el autor que se cite, se puede hablar de trama, motivo, argumento, fábula, entre otros.

<sup>20</sup> Se menciona esta zona del país debido a la gran producción que ha tenido. Tanto Jalisco como Michoacán han sido, desde el XVI, escenario para representar el nacimiento de Jesucristo.

<sup>21</sup> Aunque también pueden tener una función satírica como lo tenían en el teatro latino (Vázquez de Castro 55).

<sup>22</sup> De Híjar Ornelas reflexiona sobre el término “bato” y su presencia en el caló mexicano; menciona que su uso es para referirse a un “individuo machista y despreciable: un bato gacho o bien un bato furrís” (94).

es la ira (Romero 11). Eso sí, aunque forman parte de la personalidad de los pastores, los pecados son exhortados o alentados por el demonio. Este último, a pesar de encarnar a la fuerza maligna, tiene un protagonismo mayor, sus diálogos pueden ser más largos, sus intervenciones son varias, su presencia y sus acciones son las que definen el rumbo de las peripecias de los pastores; sin embargo, siempre será derrotado. No importa qué tan astuto se plantee, llegará el arcángel Miguel –algunas veces Gabriel– y será vencido y enviado de regreso al infierno. La oposición de fuerzas, la lucha entre el bien y el mal, así como la batalla del hombre por trascender, es la *filosofía* que toda pastorela, según Romero Salinas, busca expresar. Este tipo de obra tendrá una forma versificada, cuyo lenguaje puede ser alegórico y al mismo tiempo soez. A eso se le conocerá como *expresión*. Finalmente, el *tiempo* –quizá sea mejor decir temporalidad– será la natividad.

Dicho esto, cabe aclarar que, a pesar de que exista una definición bastante completa y precisa, no se lee o se representa siempre la misma cosa o la misma historia. Isabel Vázquez de Castro nos ofrece un estudio de la pastorela cuya perspectiva deja ver que ésta, además de ser una forma de representar el nacimiento de Cristo, fue también “un instrumento de difusión ideológica no necesariamente cristiana” (53). Sobre este punto, en *¿No fui yo la luz más bella?*, se puede vislumbrar cierta intencionalidad que va más allá de la representación del nacimiento de Jesús. Pero para poder llegar a ver la peculiaridad de la obra, antes se revisará cómo su temática se inscribe en las generalidades del género.

### **Una mirada a la obra: la peculiar presencia de la virgen**

Analizar esta obra resulta más complicado de lo que parece. En primer lugar, sin manuscrito original o sin la edición novohispana, es difícil distinguir entre lo propio de la obra y lo propio de la transcripción moderna. Un análisis estilístico, métrico o poético sería ocioso porque no hay garantía alguna de que lo que estamos leyendo en la edición de 1995 sea lo que su autora –o autor– quiso decir o hacer; no hay seguridad de que las figuras retóricas, la métrica, la rima –bastante irregular en este caso–, las estructuras estróficas y la poética en general sean las de sor María Anna Águeda de San Ignacio. Por esa misma razón, el análisis sincrónico del lenguaje, aunque interesante, no es viable. En segundo lugar, tampoco se puede hacer un análisis desde la semiótica teatral, pues a pesar de que el texto está concebido para ser representado –tenemos acotaciones, indicaciones generales, diálogos, entre otros–, con lo que contamos es sólo con el texto. Entonces, ¿qué se puede estudiar?

Algo propio de la obra y que va más allá o que está previo a la transcripción es el tema o los temas de la pastorela. Por mucho que se haya modernizado la forma y la ortografía, aquello de

lo que habla permanece. Afortunadamente, es en este aspecto donde la obra es convencional y singular a la vez. Comencemos con lo convencional para llegar a lo peculiar.

En *¿No fui yo la luz más bella?*, se puede ver claramente que tanto los personajes como el tema primordial coinciden con los propios del género. El telón de fondo, como diría De Híjar Ornelas, es el nacimiento de Jesucristo y la constante batalla de fuerzas benignas y malignas. Los pastores, el arcángel Miguel y Luzbel son las figuras que encarnan los vicios, el bien y el mal, respectivamente. Batilio, Sinfón, Felisa, Cirenio, Lira, Filenia y Orlindo son los mortales que han sabido del nacimiento del Mesías y que en su andar se topan con Luzbel, quien exhorta el pecado o los vicios que representan: debido a una canasta con alimentos malditos, Sinfón se convierte en cerdo; Batilio,<sup>23</sup> en perro. No obstante, al final el bien triunfa sobre cualquier ardid instigado por Luzbel, y la obra finaliza con el nacimiento de Jesucristo. Esta obra teatral se ajusta bastante bien al modelo y a la temática de la pastorela.

Sin embargo, entre tantos elementos tradicionales hay algo que sobresale y llama la atención. A diferencia de otras pastorelas, aquí, además de Jesucristo, una figura importante para la salvación de la humanidad es María, o al menos eso se puede deducir de algunos diálogos:<sup>24</sup>

Sinfón:  
Como lo dicen,  
que los profetas dijeron,  
que ha de parir una virgen  
quedándose pura y...

Luzbel: (Aparte)  
¡Oh, infierno!  
Dame valor y constancia.

Sinfón:  
Y entonces ¡oh, qué contento!  
Se romperán las cadenas  
Que el diablo nos puso al cuello:  
Quebrantará la cabeza  
de Lucifer.

---

<sup>23</sup> En la página 7, se denomina a sí mismo glotón.

<sup>24</sup> Se conservan la puntuación y las acotaciones que aparecen en la edición de 1995, pero disponemos los diálogos en forma de verso octosílabo para una lectura cómoda. En la edición del INEA no aparecen así.

[...]

Sinfón:

*Pues sí, señor, el dragón  
ya nada tiene que hacer  
porque María mujer  
le ha de quebrantar (2).*<sup>25</sup>

Como se puede observar, los pastores aún no mencionan a un mesías varón o a una figura masculina; quien se encargará –hasta este momento– de “quebrantar” al maligno será María. Luzbel no indaga más, no pregunta sobre ningún niño; con esta información se da por satisfecho y sale de la escena. Más adelante, entre cantos, los pastores dicen:

Pastores:

Para redimir al hombre,  
hijo de Dios nació;  
*la virgen ha quebrantado  
la cabeza del dragón (7).*<sup>26</sup>

Aunque ya aparece el hombre salvador, se reitera la importancia de la figura de María para la humanidad. Y, más significativo aún, en el diálogo que tienen Luzbel y Miguel queda reafirmado el protagonismo de la madre de Jesús:

Miguel:

[...] el hombre peca, lo sé  
¿mas bien es la causa, dí?  
¿Quién le obligó a quebrantar  
la orden de Dios soberana?  
¿Quién de la fatal manzana  
astuto le hizo probar?

Luzbel: (con viveza)

*¡La mujer!*

---

<sup>25</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>26</sup> Las cursivas son nuestras.

Miguel:  
¡Mientes, dragón!  
*Tú fuiste quien la engañaste,*  
á quien ambos provocaste  
del cielo la maldición.  
*La mujer, pura, inocente*  
*por tí fué después maldita,*  
más el perdón solicita  
y Dios la salva clemente.

Luzbel:  
¡La mujer!, ¿no es virgen, mujer?

Miguel: (pisándole el cuello)  
Tu cuello al fin con mi planta  
Quebrantará tu osadía.

Luzbel:  
¿Y dónde está esa doncella  
que así causa mi agonía?  
¿Quién es? Dime su nombre.

Miguel:  
María, la más refulgente (*sic*) estrella (9).

La adoración hacia la Virgen no es un tema inusitado dentro del corpus virreinal. Tanto en la Metrópoli como en la Nueva España, esta tradición tuvo un fuerte arraigo cuyas raíces provenían, temporalmente, de muy lejos. El culto mariano, aunque rastreable hasta los primeros Padres de la Iglesia, queda sellado con los postulados del Concilio de Trento: “Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración” (López de Ayala 330). Pero, previo al XVI, la devoción hacia la madre de Jesús llegaba a las Indias. Muñoz Santos, para estudiar el arraigo de la Virgen y su imagen en Hispanoamérica, enlista las advocaciones que trajeron consigo los primeros navegantes españoles, desde Cristóbal Colón –quien traía una Virgen de los Milagros–, hasta Magallanes –quien “veló toda la noche el estandarte de Nuestra Señora de la Victoria” (*La devoción* 51)–, pasando, por supuesto, por Hernán Cortés y su Virgen de los Remedios. También, debido a la contro-

versia inmaculista suscitada entre órdenes, particularmente entre franciscanos y dominicos, debemos tener en cuenta que el culto hacia la madre de Jesús en la Nueva España gozó de gran amplitud y fue defendido en espacios de poder como la Universidad.<sup>27</sup> Y qué decir del culto guadalupano, el cual, además de unir criollos con indígenas, “proporcionó un fundamento espiritual autónomo para la iglesia mexicana” (Brading 27). No es, por tanto, inédito encontrar a la madre de Jesucristo en una representación teatral virreinal.<sup>28</sup>

No obstante, la aparición de María en las pastorelas, por lo general, se reduce a mera estatuilla; suele ser un personaje más en una especie de cuadro viviente con el que finalizan estas obras teatrales, donde –claro– el personaje principal es Jesucristo.<sup>29</sup> María no suele tener voz ni más acción que la de estar presente. En esta obra, María no tiene diálogo, pero es Miguel quien la hace partícipe de la salvación de la humanidad. Y no sólo eso, aquí María es la “más refulgente (*sic*) estrella” (9). Desde nuestro punto de vista, aunque el culto mariano haya formado parte de los marcos discursivos novohispanos, la presencia –y hasta cierto punto, protagonismo– de la Virgen no es común en el género de la pastorela. Además de ello, detrás de María hay otro personaje: Eva. A ella no se le nombra, pero se le alude: “¿quién de la fatal manzana astuto le hizo probar?” (*ibídem*).

La figura de Eva, desde el siglo II, se fue relacionando estrechamente con la figura de María o, para decirlo de manera más precisa, María fue vista como una nueva Eva: “lo que hacen los santos Padres, como Irineo o Justiniano, es establecer paralelismos entre el primer Adán y Cristo, y entre Eva y María” (Doménech 326). En la retórica visual novohispana se pueden encontrar varios ejemplos de dicha relación.<sup>30</sup> Mas el paralelismo que se esta-

---

<sup>27</sup> Como ejemplo de ello se puede citar el trabajo realizado por Soria Gutiérrez: “Lengua, ojos, y oídos de un sermón mariano en defensa de la Inmaculada Concepción”, un análisis puntual que demuestra, entre otras cosas, que había cierta unión “entre el Virreinato, la Iglesia y la Universidad” en torno a la defensa de “la pureza libre de culpa en el primer instante de la concepción de la Madre de Dios” (108).

<sup>28</sup> Ejemplo de ello es la *Loa en obsequio de Nuestra Señora de Guadalupe*; este texto se puede leer en la *Reseña Histórica de Teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari y en el capítulo que Josefina Muriel escribe para *La tradición de las pastorelas mexicanas*. Aunque, hay que señalar, se trata de una loa bastante posterior a los tiempos de sor María Anna, pues éste es un texto de 1815. No obstante, la adoración de la Virgen se puede leer en sermones, poemas, loas y, sobre todo, en pinturas del periodo virreinal, los cuales sí son del XVII y XVIII.

<sup>29</sup> Tal como lo afirma Robert Potter, podemos pensar que la sagrada familia en general suele tener una ‘relativa insignificancia’ en este tipo de dramas (143).

<sup>30</sup> “Esta capacidad de relacionar la Inmaculada con la superación de la caída de Eva y Adán [...] estaba presente en la obra de Gabriel de Ovalle en Zacatecas, o en la Inmaculada Combatiente de Ibarra en el Museo de América [...] En el Museo del Carmen de la ciudad de México todo ello se da cita en una composición de autor desconocido” (Doménech García 329). En otros párrafos de su investigación, este

bleció entre estas dos figuras femeninas no propició una transformación en el concepto de Eva, pues la figura de virgen desobediente sirvió como contraparte de María, quien acató los designios de Dios: si por una virgen la humanidad fue castigada, por la otra es que aspiraba al perdón.

La Eva de *¿No fui yo la luz más bella?*, en realidad, no concuerda del todo con el perfil de la virgen culpable; más bien aparece como una víctima de Luzbel, como la “mujer, pura, inocente” que después fue “maldita” (9) a base de ardides. Esta imagen de Eva como mujer burlada la hemos leído en la *Historia general*, de Sahagún: “Eva, la cual fue (*sic*) engañada de la culebra” (46). Sin embargo, al parecer, no es el perfil que más prolifere dentro de las letras novohispanas.

Es verdad que la obra no se trata ni de María ni de Eva ni de la mujer en general y, probablemente, el objetivo del texto no sea la reivindicación de la mujer; probablemente, su objetivo sea, como cualquier pastorela, la representación del nacimiento de Jesucristo. Sin embargo, no cabe duda de que la visión general que se presenta de la mujer en esta pastorela es constantemente positiva. Los personajes femeninos, por ejemplo, en esta obra prácticamente no encarnan ninguna especie de vicio o pecado. Felisa, una de las pastoras, esposa de Sinfón, es prudente, precavida; no come de la canasta maldita. Es más, ella infiere muy atinadamente que el canasto de comida que el extraño (Luzbel) les ha regalado “debe estar hechizado” (3); si la comparamos con los personajes masculinos, Felisa encarna un personaje más inteligente y menos débil ante la tentación.

Si yuxtaponemos, entonces, el peculiar protagonismo de la Virgen, la concepción positiva de Eva y el comportamiento pertinente de los personajes femeninos de la obra, no resulta difícil observar que hay cierta intencionalidad en el texto. Sí, es verdad que el culto mariano había forjado una fuerte adoración hacia la Virgen en la sociedad novohispana, pero también es necesario recordar que, durante siglos, el género femenino –excluyendo a las vírgenes del panteón cristiano– ha sido considerado como inferior y maldito: “la iglesia católica tenía una concepción de la mujer profundamente ligada a la teología medieval, que la veía como fuente de todos los males, como instrumento del diablo, y que justificaba su posición subordinada al hombre por su fragilidad, su inferioridad, su necesidad de ser guiada y controlada” (Pizzigoni 501).

Nos parece que en esta obra la mujer, más que mero instrumento –de la divinidad o de la maldad–, se presenta como componente significativo de la historia. Que María sea la primera que ha de quebrantar al dragón, que Eva haya sido la mujer engañada y que Felisa sea la pastora prudente y precavida, nos hace pensar que la intencionalidad que subyace

---

experto en Historia del arte también menciona la *Tota Pulchra*, de autor anónimo, y la *Virgen de la Sirena*, de Baltasar de Echave.

en el texto es aquella proclive a la idea de que la mujer no es precisamente un ente frágil o inferior o instigador del mal; al contrario, ella es protagonista, es fuerte, es sabia y, en ocasiones, víctima.

### Algunas reflexiones a modo de cierre

La temática de esta obra se alinea con la predilección que sor María Anna Águeda de San Ignacio tenía por Cristo y por María, sobre todo por María. En su producción escrituraria encontraremos diferentes devociones y meditaciones dedicadas a dichas dos figuras: *Modo fácil y provechoso de saludar y adorar los sacratísimos miembros de Jesuchristo, Leyes de Amor Divino que debe guardar la fiel y amante esposa de Christo, Devoción a la santísima Virgen María en honra de su purísima leche, Devoción en honra de la purísima leche con que fue alimentado el Niño Jesús*,<sup>31</sup> entre otros.

La figura de María es uno de los temas recurrentes en los textos de sor María Anna. La humanidad, vista desde los ojos de nuestra monja, está en gran deuda con la Virgen, pues es ella quien le dio vida a Cristo, “escogida singularmente para que de tus Purísimas entrañas naciera Jesuchristo” (Águeda de San Ignacio, *Varias* 71). Por supuesto, fue ella quien crió y alimentó al mesías, “o privilegio unico de MARIA, que nutra, y sustente con su misma sangre, convertida en candida Leche, à Dios Hombre, y el que como Dios todo lo sutenta, y cría, como Hombre es criado, y sustentado de MARIA (sic)” (Bellido 2). Y, por lo tanto, la comunidad católica puede encontrar en María la fortaleza y el consuelo para vivir la vida del siglo. En ese sentido, Jennifer L. Eich dice que nuestra autora “desafía el papel pasivo atribuido a las mujeres por la sociedad colonial y la iglesia católica romana, y exalta a la virgen María como un ejemplo principal de mujer cristiana, dinámica y poderosa” (*The Mystic Tradition* 20).<sup>32</sup>

Ahora bien, después de analizar las características del género teatral y de leer la vida y la obra de nuestra monja, surgen otras conjeturas. Nos parece que, a pesar de que esta pastorela pueda entrar en las preferencias temáticas de sor María Anna, es poco probable que nuestra monja sea la autora.

---

<sup>31</sup> Tanto *Modo fácil y provechoso de saludar y adorar los sacratísimos miembros de Jesuchristo*, como *Leyes de amor divino que debe guardar la fiel y amante esposa de Christo*, se pueden encontrar en la compilación que lleva por título *Varias devociones compuestas por la V. y M. R. M. Sor María Anna Águeda de San Ignacio, Sacadas de la Vida y obra de la misma* [...].

<sup>32</sup> “Defies the passive role ascribed to women by colonial society and the Roman Catholic church and extols the Virgin Mary as a primary example of a dynamic and powerful Christian woman” (20).

Joseph Bellido en *Vida y obra de la V. M. R. M. Sor María* nos presenta a una mujer austera, obediente, “simplecita” (23),<sup>33</sup> en extremo devota y, por supuesto, mística. Nos muestra que fue lectora de la Biblia, de San Ignacio de Loyola, de Kempis; una exégeta de primer orden. Nos narra lo exigente que fue consigo misma en todos los aspectos de su vida desde muy niña. Jennifer L. Eich la describe así:

La vida que revela Sor María Anna Águeda no es una vida mundana que siguió para alcanzar la perfección espiritual. En lugar de eso, optó por contar su historia en forma de exposición doctrinal y ejercicios espirituales que reflejaban su propio camino. Su razón para hacerlo fue revelar el modelo de una vida cristiana ejemplar: no la suya, sino la de la Virgen María, el estándar supremo para una vida mística (*The Mystic Tradition* 24).<sup>34</sup>

Estas palabras de Eich nos recuerdan lo que ya leíamos en los textos conocidos de sor María Anna. Su obra –vista en general– está enmarcada por el ascetismo, la penitencia, la entrega a la oración, la renuncia, el recogimiento y la devoción. Encontramos que se piensa mucho en la misa, en la forma en que las hermanas dominicas podrían –o deberían– proceder dentro del convento y, en general, es visible que, con su pluma, sor María Anna guía a la comunidad hacia la perfección de la cristiandad. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento tomado del *Oratorio espiritual*, que estaba dirigido a una de sus hermanas de profesión:

Este oratorio lo dispondrás en lo secreto de tu alma, y como se adornan los templos con colaterales, has de adornar tu alma con los misterios de la vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo y de su santísima Madre. El colateral de en medio lo dedicarás a la Santísima Trinidad, y el sagrario sea tu corazón. Las columnas trianguladas, que cercan el sagrario, fórmalas de las tres virtudes: fe, esperanza y caridad. Cerca este sagrario de siete lámparas que estén siempre ardiendo: la primera arderá a la beatísima Trinidad; la segunda, amor al divinísimo Sacramento; la tercera, amor especial al Espíritu Santo para que te haga ardiente amadora (*Devociones* 128).

---

<sup>33</sup> Sobre este término, “simplecilla”, que por cierto es el que utiliza Bellido repetidas veces en la biografía de sor María Anna, Josefina Muriel en *Cultura Femenina Novohispana*, dice que en nuestros días eso podría significar “retrasada mental” (434).

<sup>34</sup> La traducción es nuestra. El original dice así: “The life that Sor Maria Anna Agueda reveals is not the worldly one that she followed to achieve spiritual perfection. Instead, she chose to recount her story in the form of doctrinal exposition and spiritual exercises which reflected her own path. Her reason for doing so was to reveal the model of an exemplary Christian life: not her own, but that of the Virgin Mary, the supreme standard for a mystical life” (24).

El párrafo anterior contiene –desde nuestra perspectiva– el estilo, el tono y la temática que se encuentran en muchos de los textos de nuestra monja. Ello nos conduce a pensar que las características de su pluma poco concuerdan con las de un autor de pastorelas. Bellido afirma que, durante su estancia en el Magisterio de Novicias, sor María Anna escribió: “del siglo nada, nada. Palabras agudas o que muevan a la risa las omitiré” (*Vida de Sor María* 100). Esta aseveración que Bellido coloca en el discurso de nuestra monja parece concordar con su misticismo. Aunque, claro, también es justo recordar que los confesores y biógrafos de estas mujeres están inmersos en un discurso determinado por los dogmas y restricciones de la religión.

Por otro lado, cuesta un poco de trabajo asumir que sor María Anna haya sido una escritora insurrecta, que hubiera ido en contra de las reglas, y esto no es porque la temática soterrada sea la figura de la mujer, sino por las restricciones que había hacia el género dramático en su época, pues, aunque la censura en el teatro del xvii era, como lo dice Viveros, más “llevadera” que la del xviii, todo lo que estuviera relacionado con temática religiosa seguía siendo vigilado; en el último tercio del xvii no se permitía la representación de las comedias de santos ni obra alguna que tuviera conexión con “materia sagrada” (Viveros, *Teatro* LII).

Finalmente, si el género se consolidó, como bien dicen los expertos, a mediados o en la segunda mitad del xvii y nuestra monja nació en 1695 y murió en 1756, ¿significa que sor María Anna es una de las precursoras de la pastorela como género en la Nueva España? Y si fue así, ¿el género desde su nacimiento concebía a María como coprotagonista de la salvación de la humanidad? Sin manuscrito original o sin impreso novohispano es imposible hacer afirmaciones; es aventarse a la oscuridad sin linterna alguna. Hemos de quedarnos hasta aquí, en una especie de orilla de acantilado, ansiosos por saber más sobre la cultura escrita de la Puebla novohispana, sobre su teatro y, sobre todo, de sor María Anna Águeda de San Ignacio. La expectativa de encontrar el manuscrito original o una primera edición no está del todo perdida, pues es más que habitual que los manuscritos estén extraviados, mal puestos en algún cartapacio cuyo título no corresponde a la obra en cuestión o cuyo autor es otro. Es más que común que las “obritas”, aunque impresas, por considerarse menores no hayan obtenido la atención de la sociedad de aquella época o de los expertos de tiempos posteriores.<sup>35</sup> Sin embargo, a eso nos enfrentamos los estudiosos del periodo vi-reinal, a grandes expectativas y a grandes vacíos.

---

<sup>35</sup> Olavarría y Ferrari, en la introducción del capítulo x de su *Reseña Histórica*, para referirse a la colección de loas, entremeses, comedias de santos y pastorelas, que por mera causalidad llegó a sus manos, dice: “esa casualidad, no producirá, desgraciadamente, honra grande a las letras patrias, y quizá hubiérase perdido poco no sacando a la luz la colección; tan pobre así es el hallazgo” (88). Más adelante, antes de dar paso a la “Loa en obsequio de nuestra señora...”, dice: “podrían bastar las muestras presentadas para no dejar deseos de conocer otras” (94).

---

## Fuentes consultadas

- Águeda de San Ignacio, María Anna. *Devociones varias*. Codirección y edición, Clara Ramírez y Claudia Llanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, <https://www.iisue.unam.mx/publicaciones/>, consultado el 30 de enero de 2021.
- Águeda de San Ignacio, María Anna. *Varias devociones*, compuestas por la V. y M. R. M. Sor María Anna Águeda de San Ignacio. Priora y fundadora, que fue, del Sagrado Convento de Recoletas Dominicanas de Santa Rosa de Santa María de esta Ciudad, Sacadas de la Vida y Obras de la misma V.M. Puebla: Imprenta de Christoval Thadeo de Ortega y Bonilla, 1758, <https://hdl.handle.net/20.500.12371/6854>, consultado el 10 de mayo de 2019.
- Albalá, Paloma. “Sobre la pastorela: a propósito de una canción navideña española en las Islas Marianas”. *Revista de literatura*, vol. 64, núm. 128, 2002, 365-384 pp., doi.org/10.3989/revliteratura.2002.v64.i128.176, consultado el 19 de agosto de 2022.
- Bellido, Joseph. *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna Águeda de S. Ignacio Primera priora... del convento de las dominicas recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era, 1980.
- Cendejas, María de la Luz. “Presentación”. *Juguetería teatral*, antologado por Ricardo Pérez Quitt. México: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1995, 1-12 pp.
- De Híjar Ornelas, Tomás. *Las pastorelas de Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el Occidente de México*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2008.
- De María y Campos, Armando. *Historia de los espectáculos en Puebla*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1978.
- Doménech García, Sergi. *La imagen de la mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2013.
- Domínguez, Alejandra. *Para una poética del claustro en las obras de María Anna Águeda de San Ignacio*. México: Gobierno del Estado de Puebla, 1995.
- Eich, Jennifer L. “The mystic tradition and Mexico: Sor Maria Anna Agueda de San Ignacio”. *Letras femeninas*, vol. 22, núm. 1, 1996, pp. 19-32, <https://www.jstor.org/stable/23021170>, consultado el 15 de febrero de 2019.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*. 2<sup>da</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

- Lavrin, Asunción. "Literatura conventual femenina". *Historia de la literatura mexicana 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVII*, coordinado por Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina. México: Siglo XXI, 2011, 373-396 pp.
- López de Ayala, Ignacio. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio Lopez de Ayala. Con el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma publicada en 1564*. Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martin Indár, 1847, <https://archive.org/details/BRes111445>, consultado el 9 de febrero de 2023.
- Loreto, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVII*. México: El Colegio de México, 2000, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-vi-sor/los-conventos-femeninos-y-el-mundo-urbano-de-la-puebla-de-los-angeles-del-siglo-XVII--0/html/>, consultado el 10 de febrero de 2023.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Muñoz Santos, Ma. Evangelina. "La devoción e imagen de la Inmaculada Concepción en Hispanoamérica". *España y la evangelización de América y Filipinas (siglos XV-XVII)*, coordinado por F. Javier Campos. España: Estudios Superiores del Escorial, 2021, pp. 47-64, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8091743>, consultado el 9 de febrero de 2023.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Muriel, Josefina. *La tradición de las pastorelas mexicanas*. México: Un Olivo Ediciones, 1996.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)*. México: Porrúa, 1961.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVII". *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil, Óscar Armando García, Alejandro Ortiz, Catherine Raffi-Béraud y Norma Román Calvo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 13-22 pp.
- Ortiz Flores, Patricia. "Tomás Espinosa". *Enciclopedia de la Literatura en México*, Fundación para las Letras Mexicanas, 26 de junio de 2018, [www.elem.mx/autor/datos/328](http://www.elem.mx/autor/datos/328), consultado el 9 de febrero de 2023.
- Pérez Quitt, Ricardo, antologador. *Juguetería teatral*. México: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1995.
- Pérez Quitt, Ricardo. *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*. Puebla: Benemérita

- Universidad de Puebla, 1999.
- Pizzigoni, Caterina. "Como frágil y miserable: las mujeres nahuas del Valle de Toluca". *Historia de la vida cotidiana en México III. El siglo XVII: entre tradición y cambio*, coordinado por Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: Fondo de Cultura Económica y Colegio de México, 2005, 501-529 pp.
- Potter, Robert. "The Illegal Immigration of Medieval Drama to California". *Comparative Drama*, vol. 27, núm. 1, 1993, 140-168 pp., doi:10.1353/cdr.1993.0010, consultado el 23 de agosto de 2022.
- Ramos Smith, Maya. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "El teatro impreso, recuerdos de Tomás Espinosa". *Antología de teatro de Tomás Espinosa*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1994, 135-139 pp., <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4162/199439P134.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado el 8 de febrero de 2023.
- Romero Salinas, Joel. *La pastorela mexicana. Origen y evolución*. México: Federación Editorial Mexicana, 1984.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 2005.
- Soria Gutiérrez, Alejandra. "Lengua, ojos y oídos de un sermón mariano en defensa de la inmaculada concepción". *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, editado por Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer. Nueva York: IDEA/IGAS, 2012, 107-127 pp., <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29717>, consultado el 8 de febrero de 2023.
- Sosa, Francisco. *Biografías de mexicanos distinguidos*. México, 1884, [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com), consultado el 29 de enero de 2021.
- Sten, María y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Benemérita Universidad de Puebla, 2007.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- Vázquez de Castro, Isabel. "La pastorela y la evolución de su función moralizadora: de la sátira de algunos pecadillos a la denuncia de la corrupción social". *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil, Óscar Armando García, Alejandro Ortiz, Catherine Raffi-Béraud y Norma Román Calvo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 53-72 pp.
- Villasanchez, fray Juan de. "Justas y debidas honras, que hicieron, y hacen sus propias obras, a la M. R. M. María Anna Agueda de S. Ignacio. Primera Priora y Fundadora del Convento de Religiosas Dominicanas de Santa Rosa de Santa María de la Puebla de

los Ángeles”, *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna Águeda de S. Ignacio Primera priora... del convento de las dominicas recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.

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

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

Viveros, Germán. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Academia Mexicana de la Lengua, 2013.