

Dramaturgia de fray Juan de la Anunciación¹

GERMÁN VIVEROS

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

I. *El autor*

Siempre resulta necesario, o por lo menos conveniente, tener la mayor información posible acerca de un creador literario, para ubicarlo con precisión en su circunstancia histórica y así ayudarse a entender mejor su arte, sin que esto quiera decir que éste únicamente se comprenderá mediante el recabamiento de información histórico-biográfica pertinente. Los textos literarios son piedra fundamental para su justipreciación.

Desafortunadamente, en el caso del fraile carmelita Juan de la Anunciación las noticias que tenemos son escasas, pero auxilian bien en la configuración de un bosquejo biográfico.

Con base en la consulta de documentación original de la época —segundo tercio del siglo XVIII—, Dionisio Victoria Moreno hace saber que el fraile Juan de la Anunciación fuera de su orden se llamó Juan González Barrios.² Fue hijo del matrimonio cons-

¹ Con algunas adaptaciones, las páginas siguientes son parte de un estudio mayor, en vías de publicación, acerca de los *Coloquios* de este carmelita descalzo, tan poco conocido como su obra poética en general. El estudio aludido precederá a la edición y el comentario de los *Coloquios* conocidos del autor novohispano: *Coloquio del mejor Apolo de Delos*, *Coloquio de las tres Gracias* y *Coloquio de las flores*.

² La información biográfica fundamental la dio a conocer Dionisio Victoria Moreno (1974). En las páginas 201 a 204 del tomo 2, con base documental allí indicada, se halla el apunte biográfico que ha servido de base al mío. Las páginas 207 a 297 contienen una antología poética de fray Juan de la Anunciación.

tituido por los españoles peninsulares Juan González del Río y Antonia Barrios, originarios de Madrid, donde también nació, en 1691, el que más tarde, en México, se haría religioso carmelita descalzo. La fecha de arribo de la familia González Barrios al virreinato novohispano no es conocida. Por lo que aquí interesa, se sabe que, a los diecisiete años, Juan González Barrios ingresó como novicio, destinado al coro, en el Convento de Nuestra Señora de los Remedios, de carmelitas descalzos, en Puebla, el 29 de julio de 1708. Tal vez desde entonces él tenía el talento musical que en años posteriores evidenció en su creación literaria. Un año después, el 31 de julio de 1709, hizo su profesión en el mismo convento poblano y adoptó el nombre propio que sería suyo por el resto de su vida: Juan de la Anunciación.

Al parecer, residió en Puebla los seis meses posteriores a su profesión, para luego ser trasladado a la Ciudad de México, al Convento de El Carmen, en donde debía continuar su formación religiosa; en este centro de su orden permaneció aproximadamente un año. Sus cursos de Artes —lógica, física, metafísica— los inició hacia junio de 1711, en la casa que los carmelitas tenían en el barrio de Tacuba de la Ciudad de México; allí debió permanecer otros dos años, para después ser trasladado, en 1713 o 1714, al Colegio de Teología Escolástica del barrio de San Ángel, en donde radicó hasta 1717, según el propio fray Juan de la Anunciación lo escribió en su *Quaderno de varios versos*. Ese mismo año concluyó esa etapa de su formación religiosa, y allí mismo debió recibir el presbiterado, aunque de esto último no ha quedado constancia documental.

He aquí un sencillo esquema cronológico de la vida religiosa de Juan de la Anunciación: su adolescencia, o casi primera juventud, la pasó en Puebla, aproximadamente entre 1708 e inicios de 1710, cuando tenía alrededor de 17 a 19 años de edad. Posteriormente, entre 1710 y 1717 —siempre como miembro de su orden—, residió en diversas zonas de la Ciudad de México, desde los 19 hasta los 26 años de edad. Después, de 1718 a 1722, entre sus 27 y 31 años, se estableció en Valladolid —la actual Morelia—, para luego encaminarse a Toluca (de los 30 a los 32 años de edad). Su itinerario vital lo condujo a Querétaro hacia

1723, para finalmente pasar temporadas en ciudades guanajuatenses: Celaya y Salvatierra entre 1724 y 1727, cuando se hallaba entre los 32 y los 35 años de edad. Ocasionalmente, a los 39 años, estuvo en la ciudad poblana de Atlixco (1730).

Por lo anterior resulta claro que la formación intelectual y la acción de fray Juan de la Anunciación fueron plenamente religiosas, al menos durante sus primeros 39 años, de los que se tiene constancia en documentos y en su obra manuscrita. Esta circunstancia condujo a nuestro carmelita a un ejercicio literario consecuente, a veces ligeramente desviado de esa formación, pero que hizo posible matizar con originalidad su obra poética en conjunto y, en particular, sus *Coloquios*. Por otra parte, hay que decir que el ambiente social de Juan de la Anunciación, precisamente por el origen del fraile, debió ser el criollo novohispano de esencia barroca, que se manifiesta, tanto en sus diálogos dramatizados, como en el resto de su obra poética conocida, contenida en el manuscrito 1597 de la Biblioteca Nacional de México. Desgraciadamente falta información a partir del año de 1730 sobre su creación literaria, que bien pudo darse, pues no es fácil aceptar que una dotada sensibilidad poética como la de fray Juan de la Anunciación, haya permanecido silenciosa durante 34 años, hasta 1764, año en que se sabe que, por hidropesía, falleció el día 29 de marzo. Tenía 73 años cumplidos y 56 de vestir el hábito de los carmelitas descalzos. Su acta de defunción, además, de modo edificante recuerda que el fraile fue "religioso muy dócil, humilde, obediente y de una capacidad excelente", a lo que, hablando con objetividad a partir de su obra, podría añadirse que también fue un ser sensible, alegre y entusiasta.

Los restos mortales de fray Juan de la Anunciación fueron sepultados en el cementerio del Convento de El Carmen de la Ciudad de México.

II. *El teatro de fray Juan de la Anunciación*

Hablando en términos generales, cabe decir que el teatro español del seiscientos, particularmente la comedia, era un espectáculo

con fundamento teórico de raigambre clásica, pero en el que se habían puesto en práctica maneras modernas de hacer teatro, a fin de acercarlo al gusto popular, sin apartarse, desde luego, de la idea estética de los poetas dramáticos, quienes se interesaron algo más por escenificar situaciones de la religiosidad cristiana y hechos de la vida cotidiana con los que el espectador / lector podía identificarse de algún modo, y con eso su asiduidad al teatro ganaba en frecuencia. Esa peculiaridad de la comedia seiscientosca tenía su antecedente más remoto en el antiguo teatro romano. En la Nueva España adquirió impulso renovador, mediante su mejor adaptación y coherencia con su propia circunstancia social, cosa que lo hacía muy popular en un ambiente cuyas distracciones públicas más importantes eran el teatro y las corridas de toros.

Peculiaridades como las mencionadas caracterizaban al teatro de comedia que era representado en lugares públicos como el Coliseo de la Ciudad de México; pero no era ésta la misma situación que ofrecía el teatro de colegio, "género" dramático en el que, en sentido lato, son ubicables los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación. Aun así, esos coloquios todavía hoy en día son tan representables como cualquier obra escenificable. Acerca de este asunto se discurrirá más adelante, al hablar de su teatralidad o índole dramática (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 47-53).

El teatro popular novohispano de los siglos xvii y xviii no dejaba de tener tintes moralizantes, porque la autoridad virreinal quería que no sólo fuera materia dedicada al esparcimiento, sino también auxilio para la formación de conciencia social; esto hacía que los censores de teatro cuidaran que los autores no perdieran de vista esos objetivos, aunque muchas veces su labor únicamente se concretara a expurgar textos que les parecían contrarios a la moral pública o adversos a las instituciones gubernamentales.³

³ De finales del siglo xviii, una muestra de esta situación es la de la censura de que fue objeto la comedia *México rebelado*, o *México segunda vez conquistado*, que, por el juicio de su censor, cambió su título original y

Tanto el teatro peninsular español como el novohispano alcanzaron su más intenso grado de recitación en público —aunque tal vez no siempre de calidad histriónica— desde los inicios del seiscientos. Las representaciones dramáticas en Nueva España eran frecuentísimas y llevadas a cabo a partir de originales peninsulares o de piezas escritas en tierra americana, que luego eran montados sobre el escenario del Coliseo, en plazas públicas, en domicilios particulares o en locales de colegios (como en el caso de los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación), durante días preestablecidos por el calendario oficial del Virreinato, o bien durante las numerosas festividades públicas, como el arribo de un virrey o de un arzobispo, el nacimiento de un miembro de la familia real y, sobre todo, en la celebración del *Corpus Christi*, que, en el mundo hispánico, fue instituida con gran solemnidad desde el primer tercio del siglo xiv.⁴ Todo esto era hecho con fastuosidad y del modo más vistoso posible. En ocasiones el texto teatral era tan barroco, que presentaba aspectos con alguna imposibilidad escénica, originada, en parte, por el exceso de figuras alegóricas, o por una fantásica ubicación de la trama (Usigli 26-27); aquí, como en líneas anteriores, es pertinente hacer referencia a los *Coloquios* de nuestro fraile carmelita. Por otra parte, esa peculiaridad de alegoría excesiva y de irrealidad ha ocasionado que estudiosos insignes hayan afirmado que obras dramáticas novohispanas, en sentido estricto, sólo las hubo durante la segunda mitad del siglo xvii, gracias a Juan Ortiz de Torres, Jerónimo Becerra, Antonio Medina, Alfonso Ramírez o Agustín Salazar (Usigli 41-45).

En todo caso, e independientemente de la pobreza o riqueza del teatro novohispano del seiscientos —a semejanza del peninsular—, aquél puede ser caracterizado, en general, por la apacibilidad y a veces sinrazón de sus temas, en los que la índole sagra-

sufrió modificaciones en su texto. Esta obra es hoy parcialmente conocida, debido al proceso crítico que se le aplicó (Biblioteca Nacional de México ms. 1410).

⁴ Muestra minúscula de lo nutrida que era la programación teatral de cada mes en el Coliseo de la Ciudad de México, la ofrece Irving Albert Leonard (1951).

da prevalece sobre la humana y se manifiesta con monólogos prolongados, en los que sobresale lo fabuloso y alegórico, que también aventaja a lo concreto, objetivo, natural, espontáneo y obediente a preceptivas, que en ocasiones se halla en expresiones teatrales dieciochescas, en oposición a lo que exaltaba el seiscientos (Hazard 193, 197).

Esta situación mixta perduró por décadas, desde el inicio del siglo xvii y casi hasta mediados del xviii (Arrom 49-50), a lo largo de toda la América española, aunque diferenciada ésta por circunstancias particulares de índole racial, lingüística o cultural (Leonard 1986 58).

Sea lo que haya sido, el teatro novohispano del seiscientos gozaba de la preferencia popular, tanto en su forma escénica como en la destinada a la lectura, sobre todo entre criollos y aristócratas que de alguna manera querían hacerse notar. Con esto, la poesía dramática del barroco novohispano renunciaba a trascender como tal, para convertirse a veces en obra de circunstancias vinculada con festejos de esencia religiosa, a tal grado, que en ocasiones el hecho teatral casi se confunde con la ceremonia cortesana de que era parte (Orozco Díaz 26). Esto ocurre a ratos con los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación, como el del *Mejor Apolo de Delos*. Este modo de poesía dramática era, ante todo, espectáculo y diversión, montado con liberalidad e indiferencia hacia rígidas preceptivas literarias; adicionalmente, este tipo de piezas representables procuraba lograr variedad de intrigas y de efectos complejos, que deleitaran al espectador / lector con sus rasgos placenteros, sobre todo si éstos servían para concluir la representación. Así, el público asiduo al espectáculo escénico se veía atraído por ilusiones representables, en las que también gustaba de ver a los actores como tales, y verse a sí mismo como espectador que fuera parte del espectáculo. Las escenificaciones se convertían, en buena medida, en actos sociales, que cumplían la finalidad de distraer, divertir y —muchas veces— de exaltar (Orozco Díaz 56). Tal cosa sucede en los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación, que a cabalidad satisfacían esos propósitos; por añadidura, hacían del teatro una de las maneras más plenas de entretenimiento y también de comunica-

ción. Algunos monólogos —igual que los *apartes*— denotaban un modo de pensar en voz alta, que revelaba la intimidad de los personajes, con lo cual también se lograba mayor atención del espectador al escenario. Aquí conviene recordar que el teatro barroco, en general, aspiraba a conseguir la más estrecha comunicación entre la escenificación y su público y que a aquélla la quería fastuosa, sensitiva y capaz de impresionar a sus espectadores, mediante una hábil y audaz combinación de lo sensual con lo intelectual; a ello contribuía mucho la presencia de partes líricas (Orozco Díaz 66-74), en las que muy diestro resultó fray Juan de la Anunciación, como lo hacen ver los finales de sus tres *Coloquios*.

Es posible decir, entonces, que el teatro barroco en lengua española presenta una serie de peculiaridades, entre las que destacan los elementos religiosos y los satíricos, mezclados con sucesos sobrenaturales o fantásticos, no pocas veces procedentes de nubes o surgidos de manos de ángeles, todos ellos descritos con gusto barroco, es decir, minucioso, aunque no siempre caracterizados por la presencia de ideas, que el espectador / lector podría esperar como inherentes a los hechos representados; esta última circunstancia en ocasiones podía incluso derivar en descripciones o escenificaciones algo ilógicas. A la vez, este hecho era capaz de producir un mayor divertimento escénico, en alguna medida comparable al de otros espectáculos públicos muy solicitados (peleas de gallos o corridas de toros), con el consiguiente carácter “disoluto”, que pronto era censurado por el gobierno virreinal, a través de los jueces teatrales.

Frente a esta realidad se hallaba otra, igualmente barroca, constituida por festines o saraos llamados *mascaradas* en los que se escenificaban temas diversos —muchas veces de índole religiosa—, a través de alegorías o de abstracciones (Leonard 1986 *passim*); a esta especie teatral de alguna forma se asemejan las piezas dramáticas de Juan de la Anunciación, como el *Coloquio de las tres Gracias*. El teatro de nuestro fraile carmelita, empero, más se aproximaba al llamado “teatro de colegio” español, por su idiosincrasia monástica, de ascendencia medieval, al modo de los *misterios* —representación dramática religiosa—, en

los que el argumento se basaba en algún pasaje de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, o de la Virgen María.

Desde el siglo xvi, el teatro de colegio era un tipo de poesía dramática en el que se mezclaban lo erudito y lo popular; así, no era extraño presenciar piezas en las que se daban elementos del drama senecano, de obras plautinas o terencianas, combinados con entremeses, villancicos o danzas. Además, en esa modalidad de la dramaturgia eran frecuentes las apariciones de seres míticos en medio de alegorías, figuras morales y aspectos de religiosidad. Por la importancia de tales elementos, las obras acabaron por derivar en auténticos dramas teológicos, que también expresaban la voz de una conciencia o los móviles de una conducta humana, y en los que, por otra parte, canto, música y danza desempeñaban una función espectacular importante. Desde sus inicios, el teatro de colegio tuvo índole mixta, al coexistir en él lo clásico y lo vulgar, haciendo así que el resultado dramático agradara, tanto a un público culto, como a uno ordinario. En esas piezas podían intervenir, haciendo contraste, santos, demonios, príncipes, magistrados, pastores o pícaros; un propósito de esto era lograr una escenificación muy semejante o igual a su circunstancia, con lo cual el autor conseguía más fácilmente interesar a su público.

En el primer teatro de colegio coincidían las tres grandes tendencias que habrían de caracterizar al teatro nacional español: la popular religiosa, la profana semiculta y la humanística renacentista; de éstas, sólo la última perduró en el teatro de colegio, por razón de su índole erudita, artificiosa y, sobre todo, sugerente o moralizadora, todo lo cual, por otra parte, armonizaba con la concepción teatral del barroco. Las dos primeras, a su vez, desde el siglo xvi trascendieron el ámbito universitario y el de colegios religiosos, acaso por hallarse más próximas al gusto y los intereses de un público más amplio y heterogéneo (García Soriano *passim*).

El teatro español de colegio, que en sus inicios tuvo cabida en establecimientos de enseñanza en general, pronto asumió carácter casi institucional en los colegios jesuíticos, tanto de España como del extranjero, aunque primordialmente destinado a sus es-

tudiantes —por su capacidad formativa— y al público culto de su época. Por esta razón, no sólo el escenario teatral era el de los colegios mismos, sino también sus festividades, en especial las que tenían asignada una fecha más o menos fija, como eran, por ejemplo, las del inicio o conclusión de cursos académicos, las de arribo a una ciudad de algún personaje eclesiástico, o bien otras más señaladas, como la del santo tutelar de cada colegio o la del día dedicado a la Epifanía y, la más importante para la Iglesia Católica, la festividad del *Corpus*, durante la cual, entre otros festejos, se daban las representaciones dramáticas con temas alegóricos, bíblicos o teológicos (García Soriano 14: 257-259). Esta clase de celebraciones eclesiásticas contribuyó notablemente a darle una cierta forma y tono escénicos al teatro de colegio en el ámbito hispánico; una teatralidad que, por su culturanismo y matices religiosos, difería de modo importante de aquella que era ofrecida en establecimientos públicos, privados y laicos, en donde lo más importante era el entretenimiento. Un hecho que aclararía aún más esta situación sería la comparación entre un *Coloquio* de fray Juan de la Anunciación y cualquiera de las piezas dramáticas escenificadas en el viejo Coliseo de la Ciudad de México, que formaban parte de su repertorio.

Es pertinente hacer notar, por otra parte, que la finalidad esencial del teatro de colegio en el mundo hispánico era su carácter doctrinal e instructivo, con tendencia filosófica y satírico-moral, que además gustaba de apoyarse en abstracciones alegóricas, para lograr su representación escénica ante un público especial, que, por su mayor o menor grado de instrucción, distaba mucho del hombre común. Éste prefería para su divertimento el teatro del Coliseo, las corridas de toros o las peleas de gallos. Además, la costumbre de las representaciones dramáticas en los colegios jesuíticos se extendió a instituciones de monjas, en donde las doncellas recibían algún tipo de instrucción: un hecho que también evidencia, al menos parcialmente, el objetivo docente que asumió el teatro de colegio.

Los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación son comparables, en más de un sentido, al teatro del que se viene hablando; en efecto, fueron escenificados en establecimientos colegiales y

con motivo de algún homenaje a personajes eclesiásticos, como lo indican los manuscritos mismos. El *de las tres Gracias*, por ejemplo, dice precisamente que fue representado en honor de fray Jerónimo de la Madre de Dios, prior en Querétaro, el día de San Jerónimo (30 de septiembre) del año 1720; algo semejante ocurrió con el del *Mejor Apolo de Delos*, que fue dedicado a don Mateo Méndez Vasconcelos, quien hacia el primer tercio del siglo XVIII era lector de filosofía en Valladolid, "su patria".

La idiosincrasia de las piezas de nuestro carmelita —como fácilmente podrá constatarlo el espectador / lector— es de tipo religioso, al tiempo que culterano, popular y humanístico; el léxico y su modo de exteriorización corresponden al barroco novohispano; en fin, hasta aquí puede decirse que todo es adecuado al teatro de colegio, que, desde el siglo XVI, se representaba en España. Pero el de fray Juan de la Anunciación aventajó en mucho a aquél, en el sentido de que ofrecía las peculiaridades del representado en colegios sumadas a otros modos de expresión notablemente espectaculares o teatrales de los que, en general, carecía ése, como son los finales musicados y cantados, un poco al estilo de las piezas musicadas de Calderón de la Barca. Dado que la esencia dramática de la obra del carmelita es lo que hace diferencia básica entre él y otros autores de textos 'de colegio', convendrá precisar en qué consiste la representabilidad escénica de una situación y de un fingimiento imaginados por el autor de nuestros *Coloquios*, una representabilidad que trasciende —más o menos religiosamente— el mero hecho del ejercicio retórico, intelectual o festivo, que en general caracterizaba al teatro de colegio. Acaso es ésta la perspectiva desde la que podría hallarse el mayor aspecto de originalidad dramática de fray Juan de la Anunciación, a la que, en no escasa medida, podría añadirse la de su versificación, por la variedad magnífica de ésta.

Desde luego, aquí nos preguntaremos por los rasgos 'teatrales' o 'espectaculares', que, en sí mismos, contienen los *Coloquios* del carmelita, aparte de los que pueden ser incluidos por el que eventualmente dirija la representación. Para definir la teatralidad de estos *Coloquios*, será necesario que éstos sean considerados en su circunstancia propia, en la que aquélla era entendida sola-

mente como clásica o tradicional escenificación pública de una pieza literaria, en la que eran imitadas, parafraseadas o tergiversadas situaciones, ideas o personas, con propósito de celebración o de entretenimiento, sobre todo, pero sin excluir otros —a veces con enfático matiz cultural—, como podían ser los religiosos, éticos o didácticos (Luzán 528). No obstante, incluso desde nuestro contemporáneo punto de vista, los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación resultan 'teatrales' o 'espectaculares', pues en ellos se advierten claros elementos dramáticos, hoy considerados imprescindibles. Es el caso de la presencia sobre el escenario de seres humanos que unas veces lo son, pero otras son símbolos; además, se ofrecen en una dimensión doble: la del espacio / tiempo, en la que han de darse las relaciones físicas y de comunicación entre las personas en juego sobre la escena; ahora bien, ese espacio / tiempo incluye, tanto el figurado por el poeta, como el que éste es capaz de generar en la mente del espectador / lector.

Según criterio teatral de hoy en día, la acción dramática imita o finge una realidad concreta u objetiva, o bien una idea, noción o abstracción, que tienen la capacidad de sugerir algo al espectador / lector, e incluso de agitarlo o conmoverlo en algún grado y sentido (Ubersfeld *passim*).

Con naturaleza más formal que de otra índole, las acotaciones en el texto teatral también contribuyen a darle este carácter; así, expresiones como "canta la música", "salen Júpiter y Vulcano", "dentro", "siéntase", "descúbrese un monte muy ameno", etcétera, constituyen recursos léxicos que ayudan a crear una ficción escenificable (Oliva y Torres 192-193).

Considerado lo anterior, parece consecuente decir que la idea de poesía dramática, tanto la que se tenía en los siglos xvii y xviii españoles, como tal vez la general aceptada hoy en día, es adecuada o correspondiente con la que puso en ejecución fray Juan de la Anunciación en sus *Coloquios*; éstos, desde su perspectiva barroca, son básicamente 'espectaculares', no obstante su escasa y sencilla composición, acaso debida al modelo popular barroco asumido por el autor, en el que, a modo de contrapeso, no deja de haber partes conceptuosas que en muchas ocasiones

rompen la linealidad de un modo expresivo. Esta peculiaridad dual, por otra parte, tiene el efecto de hacer atractivos e interesantes los *Coloquios*, para públicos letrados y para aquellos desprovistos de complejidad alguna, con lo que la fuerza creadora de esas piezas dramáticas asume carácter más común y esencial a todos los individuos. Así, los primeros podrían hallar, en el espectáculo del carmelita, temas, formas, léxico y versificación sugerentes, que ofrecían la posibilidad de satisfacer intereses del intelecto; los segundos podrían identificarse con personajes del escenario (piénsese en los graciosos, por ejemplo), al tiempo que, en la música, el canto y el baile teatrales hallaban distracción y divertimento, que cumplían, como en la Antigüedad, una provechosa depuración de los sentimientos, mediante la risa ingenua, y no siempre a través de pensamientos densos, con elaborada forma de expresión literaria.

Los *Coloquios* de fray Juan de la Anunciación, a final de cuentas, son diálogos simbolistas dramatizados, con matices de controversia teologal y finalidad religiosa, moral y festiva, puesto que eran escenificaciones que formaban parte de una celebración hecha con motivo de un acontecimiento de índole religiosa. Constituyen también conversaciones en que se finge un debate, mezclado con algo de farsa pastoril y de temas míticos o bíblicos, en los que las alegorías se combinan con escenas cómicas, más propias de un entremés (García Soriano 14: 620-621). En este sentido, los *Coloquios* tienen mucho en común con el teatro colegial, como ya se ha dicho.

La obra teatral que aquí es motivo de estudio fue escrita para ser representada ante un público reducido en número, que casi podía ser el de una parroquia y que, por añadidura, tenía la posibilidad de lograr el lucimiento y popularidad de su autor, al punto de que éste probablemente habría publicado su obra. A este respecto conviene tener presente que fray Juan de la Anunciación parece haber querido esto último, pues el tomo en el que se conservan manuscritos sus *Coloquios* y el resto de su creación literaria conocida quizá fue integrado por él mismo, si no con fines de publicación, sí, al menos, de conservación de la totalidad de su obra. Cabe recordar aquí —como ya antes quedó dicho— que

fray Juan de la Anunciación sobrepasó lo que tal vez fue su primer propósito teatral, y, así, creó piezas dramáticas con claro sentido público y espectacular, y no de mera experiencia colegial.

Con sus diálogos dramatizados, fray Juan de la Anunciación da idea de que él mismo disfrutaba el espectáculo y el ambiente social —lúdico y cultural—, que, con motivo de una celebración de tipo religioso, él había propiciado; por otra parte, el fraile carmelita hacía que esa celebración fuera dedicada a algún personaje cercano a su interés o afecto, con lo cual sus *Coloquios* también asumieron el carácter de una especie de fantasía biográfica, algo muy propio de la teatralidad del barroco (Maravall 206).

Por otro lado, por su léxico, por su mezcla de lo popular, culterano y teológico —incluido su latinismo—, los *Coloquios* se enriquecieron y casi resultaron precursores del modernismo (Reyes 98-99). El mismo efecto tuvo su barroca variedad métrica y estrófica, que dio energía y vivacidad a la expresión poética en su conjunto, a pesar de los convencionalismos métricos ya conocidos y aceptados por el público letrado de su época (Oliva y Torres 203). Esta heterogeneidad de los *Coloquios* los convierte en un modo de transición dramática, que va de lo religioso a lo profano y popular, como es el caso de las participaciones de los graciosos, que además, en el caso de nuestros *Coloquios*, cumplieron la función de establecer relación directa, mediante su amenidad y comicidad, entre los espectadores y lo escénico, con lo cual también contribuían a desvanecer la frontera entre la ficción dramática y la realidad correspondiente.

III. Los temas

Los textos de nuestros *Coloquios* presentan una forma dramática, que, por lo mismo, contiene elementos que le dan carácter literario; éstos son básicos y sencillos y por eso fácilmente perceptibles, aun para el lector superficial. Los temas, por ejemplo, para ser determinados no requieren de concienzudos cuestionamien-

tos, pues fray Juan de la Anunciación los expresa con plena claridad; así, en el *Coloquio del mejor Apolo de Delos*, la dedicatoria misma del diálogo menciona que se trata de una pieza laudatoria del vicario Mateo Méndez Vasconcelos; además, en dos pasajes del texto reitera su propósito, convertido en tema:

Y por fin en él se ven,
 juntas y unidas en uno,
 cuantos dones, cuantas gracias
 la natura y gracia supo,
 con su universal potencia,
 comunicar a hombre puro;
 éste, para que ignorancia
 no le quede aquí a ninguno,
 es un don Mateo Méndez
 [...]
 y aqueste el que con ventajas
 es del coloquio el asunto,
 como lo verá el que atento
 estuviere a lo que arguyo
 (vv. 1003-1011, 1017-1020).

El propio Apolo se encarga, hacia el final del *Coloquio* (vv. 1107-1114), de ratificar cuál ha sido el tema de esta pieza.

Hablando de temas, situación equiparable a la del *Coloquio del mejor Apolo de Delos* se da en el caso del *Coloquio de las tres Gracias*, pues ésta fue una pieza compuesta para homenajear al prior del colegio carmelita de Querétaro, Jerónimo de la Madre de Dios (vv. 1376-1416, 1662-1681) con motivo de un cumpleaños suyo (vv. 1548, 1691-1692); ahora bien, el motivo temático y festivo de este *Coloquio* (vv. 25-32, 1739-1740) se caracteriza particularmente por su tendencia y exaltación teológicas (vv. 1392-1403), que posiblemente se expliquen por el ejercicio docente o la mera especialización del festejado; el hecho es que este diálogo dramatizado abunda en erudición y prolongados razonamientos filosóficos y silogísticos (vv. 979 ss, 1084 ss, por ejemplo), que el autor mismo califica de barrocos (v. 1015).

Por su parte, en el *Coloquio de las flores* se advierte que no

hay un tema en el estricto sentido literario (vv. 351-372), sino más bien un festejo dramatizado (vv. 30, 42, 65-68, 1025-1028, etcétera), con motivo de alguna conmemoración en el Colegio de Teología Moral de la ciudad de Toluca. No se presenta, entonces, un tema a partir del cual su autor haya querido exponer una idea predeterminada. Con el motivo de esta pieza, fray Juan de la Anunciación quiso hacer un placentero juego del intelecto, del que hacen parte importante erudición y artificio, sobre todo con la versificación, en la que el carmelita luce su información y talentosa sensibilidad ejecutora (vv. 753-850). Aquí viene al caso decir que este tipo de escenificación no era acontecimiento infrecuente en el ámbito del barroco novohispano.

Al momento de juzgar los temas de estos *Coloquios*, será pertinente considerar unas palabras de Troncón, en el *Coloquio de las flores*, quien, al responder a Clavel, que ha preguntado "¿cuál ha de ser el asunto?" (v. 351) de la loa que el gracioso ha pedido componer (vv. 348-350), éste contesta:

Qué asunto ni qué asuntea;
 eso de coger asunto
 es bueno para comedia,
 que siempre cuadra, aunque dure
 siete semanas y media.
 Esto ha de ser cosa poca,
 y, siendo poca, muy buena (vv. 352-358).

Con lo anterior, por boca de Troncón, el autor pareciera decir que la determinación de un tema teatral es algo que no le importa mucho, cuando su objetivo dramático se reduce a mero festejo escénico; esto explicaría planteamientos temáticos directos, inmediatos y sin complicación. Confirmación de lo dicho se ofrece en este mismo coloquio (v. 379), al insistir Rosa en la necesidad de un tema ("Pues sin tema no se puede"), a lo que Troncón responde que aquél puede ser cualquiera, que a cualquiera se le ocurra, pues para él lo importante es la escenificación de un festejo (vv. 380-393), brindado por amor y no por la soberbia (v. 402), que tiene fundamento en ideas, proposiciones y consecuencias bien conocidas por el auditorio (vv. 368-370, 397-400).

IV. *Los personajes*

Para plantear sus 'temas' teatrales, fray Juan de la Anunciación se sirvió de entes de ficción que fueron concebidos únicamente como medios para que aquéllos fueran expuestos; es decir, en los seres escénicos, su creador no quiso proponer una personalidad individual, ni mucho menos los móviles profundos que explicarían su comportamiento y el desarrollo de su carácter. Es claro que en la mente del carmelita sólo hubo la voluntad de exaltar a una persona, y, para lograr esto, utilizó entes míticos o simbólicos, que asumieron índole dramática.

El *Coloquio del mejor Apolo de Delos* presenta a esta divinidad como el protagonista del diálogo, quien, según el autor, podía ser comparado con Mateo Méndez Vasconcelos, el destinatario de la pieza (vv. 1127-1130); por esta razón, Apolo se muestra ampliamente definido (vv. 472-733), como hijo sumiso a su padre Júpiter, a quien no desea importunar; por esto resulta un ser digno, que merece expresar, además de su propia historia (vv. 896-900, 1045-1052), el elogio de Mateo Méndez (vv. 897-1016). Admeto aparece como el primer personaje secundario, cuya entera acción se da sólo para apoyar la definición del protagonista; se convierte en intercesor de Apolo ante Júpiter (vv. 777-782, 811-848, 937-942, 955-962), a fin de conseguir su perdón. Júpiter, por su parte, no obstante su autoridad suprema y cordial (vv. 37-42), se ofrece a la vista como otro personaje secundario, de menor jerarquía escénica que Admeto, precisamente por no coadyuvar tanto a la definición del protagonista Apolo; incluso la figura de Júpiter se ve algo aminorada, tal vez por la trivialidad con que se desempeña en este asunto. Vulcano asume categoría de personaje incidental, por justificar su presencia únicamente como señor y dueño de los cíclopes a quienes mató Apolo, el que aquí pide misericordia para su hazaña. Vulcano, además, se identifica como un hermano menor de Júpiter, al que le reconoce superioridad en todo sentido (vv. 27-36, 111-112), pero al que no por ello se siente incapaz de aconsejar (vv. 93-102).

Hay, en este mismo *Coloquio*, otros dos personajes: los músicos y Tabaco; los primeros son meramente fortuitos o casuales,

pues no hacen otra cosa que anunciar melodiosamente el tema o la voluntad laudatoria del autor (vv. 9-12, 783-801). Tabaco no es "personaje" en el sentido absoluto y dramático de este vocablo, ya que en él no se da con plenitud la definición de una idiosincrasia individual, ni mucho menos los motivos de su acción, sino que este gracioso está puesto en la trama del *Coloquio* sólo para introducir gracejos y elementos ridículos, que aligeren la posible pesadez del texto, si éste se hubiera concretado al exclusivo elogio de un personaje del ámbito eclesiástico novohispano. Con su gracia, Tabaco, por otra parte, consigue, en medida significativa, traspasar el objetivo fundamental de una pieza dramática 'de colegio', para volverla representable fuera de un ámbito escolástico; además, Tabaco también actúa para introducir innovaciones teatrales en su medio y en su época, como era el hecho de apostrofar a los espectadores, con lo cual conseguía de éstos mayor atención y algo de simpatía hacia el autor y la escenificación (vv. 387-388, 767-772).

En el *Coloquio de las tres Gracias*, la situación de los personajes es algo distinta a la del *Coloquio del mejor Apolo de De los*, pues, exceptuando el gracioso Tropezón, constituyen símbolos, identificados por el autor como tales, ya desde el elenco; así, tanto Aglaya como Eufrosina y Talía son personificaciones de una idea o conocimiento, con lo cual queda eliminada la posibilidad de figurar a un personaje, en el sentido más ordinario de este vocablo, y con el que de algún modo pudieran identificarse los espectadores / lectores. Se trata, entonces, de discurrir, por medio de una lid y combate intelectuales y escénicos (vv. 146-148, 309-313, etc.), acerca de aspectos precisos de tres ciencias: Dios y sus atributos (teología), bondad y maldad (moral), esencia y propiedades de lo natural (filosofía); todo esto expuesto a través de tres entes de ficción: Aglaya, Eufrosina y Talía, respectivamente, cuyos nombres quedan explicados por los ocasionales y amenizadores músicos (vv. 781-796), pero que también se explican por su propia ascendencia onomástica griega (vv. 829-833, 985-991, 1189-1200); así, Aglaya es 'la resplandeciente'; Eufrosina, 'alma bella', y Talía, 'la floreciente'. A este respecto, es pertinente decir, marginalmente, que este recurso para nombrar a los personajes es de clara tradición barroca.

Además de explicar sus nombres —al tiempo que hacen del mito clásico una tradición cristiana—, las mismas Gracias describen poéticamente y con brevedad la ciencia que cada una de ellas representa (vv. 841-870, 1025-1076, 1207-1236), con lo cual el espectador / lector queda advertido, no sólo de su simbología, sino que también, a través de ésta, conoce los límites dramáticos de su comportamiento escénico como personajes alegóricos. Por lo dicho, queda claro que los personajes simbólicos están bien descritos, desde su peculiar perspectiva.

Otro de los personajes del *Coloquio* es Tropezón, un gracioso que cumple cabalmente con su objeto festivo, al modo de aquel que participa en el *Coloquio del mejor Apolo de Delos*. Por su parte, los músicos que cantan (vv. 131-138, 781-796, 959-962, 1156-1159, 1271-1274, 1519, 1583, 1589, 1683, 1690) ni siquiera en el elenco son considerados personajes, hecho que denota su escasa significación como figuras actuantes en este diálogo dramatizado; así, su papel es el de una especie de interludio.

En el *Coloquio de las flores* aparecen tres personajes simbólicos: Clavel, el supremo y sabio monarca (vv. 501-510, 537-540, 545), acaso una figuración de Jesucristo; Rosa, consorte del anterior (vv. 587-592) y, por esto, equiparable a Clavel, incluso en jerarquía (vv. 590-594); tal vez ella simbolice aquí a la Iglesia Católica; finalmente, Amapola, que aquí representa el martirio, la penitencia y la cruz de los cristianos (vv. 677-678). Estas tres flores tienen su propia nobleza (vv. 61-63), y probablemente aluden a las virtudes del alma y, con su perfume, a la perfección espiritual que era dable hallar —según el carmelita— en el Colegio de Teología Moral de la ciudad de Toluca, institución enaltecida en este *Coloquio*. Las alegorías personificadas en éste carecen, entonces, de trazos dramáticos suficientes que las conviertan en figuras de carne y hueso, semejantes a seres humanos cabales; más bien son ideas que han asumido corporeidad, mediante sencillos recursos técnicos, que tal vez no sea difícil imaginar.

Troncón, el viejo gracioso de ingenio festivo y populachero, como los otros de su especie en los diálogos dramatizados del carmelita, es un personaje que, más que definirse por sus acciones, es el recurso cómico concebido por el poeta para conseguir

el objeto festivo que se había propuesto; no obstante, a la personalidad de Troncón le han sido añadidos dos rasgos que le dan otra dimensión escénica; el primero atañe a su lenguaje coloquial y muchas veces vulgar, que identifica al hombre rústico (vv. 99-100), de baja condición social. Uno de los méritos artísticos de este *Coloquio* habrá que buscarlo en la manera como fray Juan de la Anunciación delinea a este gracioso, valiéndose exclusivamente de su lenguaje. El segundo rasgo novedoso en la personalidad de Troncón lo constituye el hecho de que sus intervenciones, además de ser útiles para hacer reír, ayudan a coordinar las acciones de los otros personajes, con lo cual él también se vuelve medio de cohesión escénica, que, por otra parte, impide que el festejo dramatizado resulte caótico o mera suma disparatada de anécdotas y tópicos insignificantes.

Los músicos del *Coloquio de las flores* anuncian el asunto de éste (vv. 1-16), a veces son apoyo de lo dicho por otro interlocutor (vv. 641-644), pero, sobre todo, amenizan la acción teatral en su conjunto (vv. 883-902).

V. La estructura

Las piezas teatrales de fray Juan de la Anunciación también pueden ser consideradas desde la hipotética o probable perspectiva de su estructura. Si ésta es entendida como la organización o modo de hallarse dispuestos formalmente nuestros *Coloquios*, hay que decir que escasamente presentan una estructura dramática en sentido estricto y actual, pues carecen de división de actos o jornadas y de escenas, exceptuando el caso de la indicación "Jornada segunda" del *Coloquio de las tres Gracias*, ubicada entre los versos 721-722; no obstante, aquélla carece de la correlativa "jornada primera", que tal vez podría señalarse antes del inicio del *Coloquio*, es decir, precediendo a la acotación que dice: "(Canta la música y sale Tropezón tropezando, a echar la loa)". En todo caso, este hecho más bien constituye un intento fallido de estructuración externa, a la que en ningún momento se mostró conscientemente proclive el fraile carmelita, al menos por lo que

se refiere a sus *Coloquios*. Más función estructuradora cumplen las ocasionales y naturales acotaciones que contienen los textos. En realidad, los *Coloquios* no evidencian preocupación de su autor por establecer una ordenación armónica de sus partes; actitud parecida había asumido fray Juan de la Anunciación respecto a los temas. Hay que tener en cuenta la índole dialogada de estas obras suyas, en las que el poeta procuraba más reproducir la 'lógicidad' de una conversación entre entes de ficción, tanto cultos como populares. Así, la 'estructura' de los *Coloquios* está construida sobre una sencilla base de composición de escenas y 'cuadros' dialogados. No hacen falta complicadas disquisiciones para descubrir la estructura, sino únicamente atender a la continuidad de las conversaciones, incluyendo sus matices repetitivos, sus desvíos y movimientos naturales. En este sentido, el apelativo *coloquio* corresponde muy bien con la esencia dramática de los textos de fray Juan de la Anunciación.

Por otra parte, cuando al diálogo escénico llega a faltarle una pieza de trabazón —como a veces ocurre en el *Coloquio de las flores*—, ésta queda dada por algún otro elemento formal, como es el caso del gracioso, que tiende sutiles lazos de coherencia que vinculan todo e incluso impiden la deliberada integración de una estructura dramática, en el sentido estricto de la palabra, y que, por lo mismo, podría resultar aparente. No hay, pues, criterio estructurador propiamente teatral, ni evolución de una técnica correspondiente; nada de esto podría presentarse en diálogos dramatizados de pocos interlocutores, que tal vez eran mero soporte de una mayor diversión palaciega. No resultaba conveniente mayor organización ni movimiento teatrales, aunque, eso sí, un vistoso y atractivo aparato escénico, que, sumado a la riqueza léxica y métrica, al gracejo y a la musicalidad, concede a los *Coloquios* entretenida dignidad dramática, en más de un sentido equiparable a la que acaso podría tener remotísima e inconsciente precedencia en los *momos* españoles del siglo xv (Lázaro Carreter 46-47).

Las acciones y los 'cuadros' escénicos convergen —relacionándose— en dirección a la presentación de un tema festivo, sin tiempo escénico. Los hechos se unen mediante un propósito de

dialogada celebración conjunta, matizada por la comicidad y la música. Este modo de composición dramática, evasor de criterios formales y precisos, no es original de fray Juan de la Anunciación, ni extraño en su tiempo; ya Calderón de la Barca —para citar ejemplo de autor bien conocido y representado en México— solía rehuir, a veces, aspectos de la composición dramática, como el de las tres unidades (Calderón 33).

No obstante la ausencia de un claro y firme criterio ordenador y distribuidor de las partes de los *Coloquios*, éstos presentan la cohesión general propia de un diálogo escénico.

VI. *El estilo*

Nuestros tres *Coloquios* presentan el lenguaje personal de su autor, que va más allá del mero propósito comunicativo y que, por lo mismo, hace un estilo. Hay una actitud lingüística conscientemente elegida por el fraile, para —según él— lograr mejor sus propósitos 'temáticos' y los que conciernen a sus personajes. Por esto es posible decir que en el carmelita hay voluntad de ofrecer un estilo, que se manifiesta de diversas maneras; con su riqueza métrica, por ejemplo, que no sólo gusta de la variación, sino también del lucimiento por sí mismo, como se da en el *Coloquio de las flores*, en donde a las claras se advierte que el propósito de transmisión de ideas está abierta y plenamente supeditado a una intención formal barroca, que allí juega con los versos, para dar cabida a un soneto (vv. 761-774), a una octava (vv. 787-797), a una décima parcialmente malograda (vv. 802-811) y a una canción (vv. 834-850).

Hay, empero, otros hábitos lingüísticos que caracterizan el lenguaje de fray Juan de la Anunciación; entre los sobresalientes, se cuenta una especie de desbordamiento expresivo, sobre todo cuando el poeta quiere describir a dos de los personajes que son objeto de su exaltación: Mateo Méndez Vasconcelos, en el *Coloquio del mejor Apolo de Delos* (vv. 987-1118), y Jerónimo de la Madre de Dios, en el *Coloquio de las tres Gracias* (vv. 1-100); sin embargo, no son éstos los únicos desbordamientos expresi-

vos, pues los graciosos de nuestro carmelita se muestran proclives a ellos. Tropezón, por ejemplo, cuando en el *Coloquio de las tres Gracias* se planta a hacer predicciones que él llama "astro-lógicas", habla con exceso (vv. 233-276); el mismo personaje sufre de verborrea al explicar el origen de su nombre (vv. 452-642). En general, esto ocurre en casi todos los parlamentos de los graciosos (*Coloquio de las flores*, vv. 57-98, 119-276, por ejemplo).

Por otra parte, el lenguaje mayoritariamente usado en los *Coloquios* es de evidente índole silogística, como el poeta mismo lo define por boca de Tabaco, el gracioso del *Coloquio del mejor Apolo de Delos* (vv. 945-948), al decir ése a Admeto que ha argüido bien al hacerlo como *baralipton*, es decir, en forma de un silogismo cuyas premisas son afirmativas y universales. Esta misma manera de expresión es la que prevalece en el *Coloquio de las tres Gracias* (vv. 797-884, 921-950, 979-1060, 1179-1266), pues tanto Aglaya y Eufrosina como Talfa entablan su competencia discursiva del mismo modo que lo definió Tabaco en el *Coloquio del mejor Apolo de Delos*. A su vez, el *Coloquio de las flores* (vv. 412-688) presenta, con el mismo tono, el meollo de la lid discursiva que ahí se da.

Las descripciones detalladas no son recursos del lenguaje desdénados por el carmelita; así lo hace ver la descripción de Apolo, en el *Coloquio* de su nombre (vv. 432-449), de un paisaje rural que lo conmueve; o bien aquel otro más extenso, en el mismo *Coloquio* (vv. 472-733), en donde Apolo, entre otros decires, habla de su origen, de sus atribuciones y de sus hazañas. En este *Coloquio* también tiene su lugar la afición barroca por la expresión solemne, que a veces tiende a la grandiosidad, como aquella de los primeros ciento doce versos de esa pieza dramática. No obstante, la vena popular y vulgar del lenguaje convive en este *Coloquio* con la grandilocuencia, incluso en pasajes próximos, pero siempre de modo acorde con el personaje que se sirve de ella (vv. 113-196, 380-384).

Hay, además, un hecho que sobresale, constituido por la perfecta armonía existente entre el concepto versificado y la música que se le asocia, especialmente al final de cada uno de los *Colo-*

quios: el del *Mejor Apolo de Delos* (vv. 1151-1259), el *de las tres Gracias* (vv. 1519-1690) y el *de las flores* (vv. 883-902). Esta manera fija y prolongada de concluir sus piezas les da cierto grado de igualdad formal, que, al mismo tiempo, hace parte importante del estilo del *carmelita*, quien, por añadidura, descubrió en ella un recurso fundamental para volver espectacularmente atractivos sus diálogos dramatizados. Esa combinación de lenguaje y música también da la impresión de una especie de zarzuela con matices calderonianos. Hay que decir, por otra parte, que los elementos líricos de los *Coloquios* no sólo caracterizan sus finales, pues igualmente se encuentran en los inicios, como ocurre en los versos 1-16 del *Coloquio de las flores*, en donde incluso se añade un minué.

A las peculiaridades estilísticas mencionadas es posible añadir otras, de entidad menor en el caso de estos *Coloquios*, pero también propias, tanto del lenguaje barroco en general, como en particular del de fray Juan de la Anunciación; es el caso de sus no tan raros latinismos y de sus numerosas muestras de erudición clásica grecolatina y bíblica, que aquí y allá menudean a lo largo de sus tres textos dramáticos.

Es evidente que, con el empleo de imágenes, con la ficción imaginativa y con la variedad métrica, el *carmelita* también expresó —como idiosincrasia lingüística— su propio gozo literario, entendido éste como necesidad expresiva suya, que tiene uniformidad en sí misma, al tiempo que también evidencia el estilo de una época.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARROM, JOSÉ JUAN. *Historia del teatro hispanoamericano: época colonial*. 2ª ed. México: De Andrea, 1967.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *Dos tragedias*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Nacional, 1978.
- GARCÍA SORIANO, JUSTO. "El teatro de colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras." *Boletín de la Real Academia Española* 14 (1927): 235-277; 15 (1928): 145-187, 396-446.

- HAZARD, PAUL. *El pensamiento europeo en el siglo xviii*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO. *Teatro medieval*. Ed. Fernando Lázaro Carreter. Valencia: Castalia, 1958.
- LEONARD, IRVING ALBERT. "La temporada teatral de 1792 en el nuevo Coliseo de México." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5 (1951): 394-410.
- —. *La época barroca en el México colonial*. México: FCE, 1986.
- LUZÁN, IGNACIO DE. *La poética*. Ed., pról. y glosario Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *Estudios de historia del pensamiento español*. Serie tercera: *El siglo del barroco*. 2ª ed. Madrid: Cultura Hispánica, 1984.
- OLIVA, CÉSAR y FRANCISCO TORRES. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- REYES, ALFONSO. *Letras de la Nueva España*. México: FCE, 1986.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO y ALBERTO PORQUERAS MAYO. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- UBERSFELD, ANNE. *Semiótica teatral*. Trad. y adap. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989.
- USIGLI, RODOLFO. *México en el teatro*. México: Imprenta Mundial, 1932.
- VICTORIA MORENO, DIONISIO. *El Convento de la Purísima Concepción de los carmelitas descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*. 2 vols. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979.