



La pastorela de Fernández de Lizardi: el hallazgo de su primera edición y avatares bicentenarios

FELIPE REYES PALACIOS

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México
freyes@unam.mx

RESUMEN: El hallazgo que recientemente hemos hecho de su primera edición (1817), así como el de una segunda edición desconocida, seis años posterior (en realidad, una reimpresión), nos ha permitido trazar desde sus inicios la arquetípica historia de la *Pastorela en dos actos*, en su doble trayectoria editorial y teatral. Como muchos otros casos de un género a cual más popular, fue rebautizada a finales del siglo XIX con el título de *La pastorela* y fue quizá la más representada durante *La noche más venturosa*. Y así corrió a lo largo del siglo XX. Y de nuevo cambió de título y se volvió anónima en una población guanajuatense que la adoptó como propia. Así lo permitieron tanto su secular fondo ritual, como sus intenciones didácticas ilustradas.

ABSTRACT: Our recent discovery of the first edition (1817), as well as an unknown second edition six years later (actually a reprint), has allowed us to trace, from the beginning, the archetypal story of the *Pastorela en dos actos*, as both an editorial and theatrical work. Like many other examples of this extremely popular genre, it was renamed in the late 19th century with the title of the most represented pastorela at that time (*La noche más venturosa*). And so it continued throughout the 20th century. Then it changed its title again and became anonymous within the Guanajuato population who adopted it as their own. This was possible due to the secular ritual background as well as the illustrated didactic intentions of this pastorela.

PALABRAS CLAVE: pastorela, Fernández de Lizardi, teatro novohispano

KEY WORDS: pastorela, Fernandez de Lizardi, theater in New Spain

Caso arquetípico de un género dramático tan persistente como moldeable a nuevos contextos, la *Pastorela en dos actos*, firmada en sus primeras dos ediciones por el ya bien conocido entonces Pensador Mexicano, ha pasado por diversos avatares a lo largo de casi dos siglos, desde el cambio de título, hasta llegar a convertirse en obra anónima, de tan entrañable que le resultó a la población guanajuatense que la adoptó como propia. La documentación precisa de estos avatares, pues, se había convertido ya en asunto de absoluta necesidad, y es el caso que, desde el Centro de

Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos es posible contribuir a ella tanto por la acumulación de materiales de investigación, como por las facilidades tecnológicas de que disponemos hoy en día.

Para este propósito nos hemos valido, como base documental, de la colección de programas de pastorelas del siglo XIX, provenientes del archivo de don Armando de Maria y Campos, que están ahora bajo el resguardo de nuestro Centro. Confrontando esta colección con la información previamente recabada en fuentes bibliográficas confiables, así como con la que ahora ofrece la red informática,¹ obtendremos datos fehacientes para la historia del género y para la bibliografía de Fernández de Lizardi.

El problema de base para la identificación de la pastorela lizardiana había sido ya expuesto en 1965, año de la edición universitaria del *Teatro* de nuestro autor, y aun antes, en 1934, por don Francisco Monterde, en su *Bibliografía del teatro en México*, como veremos en seguida.

LA CUESTIÓN DE LA AUTORÍA Y EL TÍTULO EN LAS FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

En cuanto a este problema, Jacobo Chencinsky, en su nota inicial como responsable de la edición universitaria (Fernández de Lizardi 1965: 77), nos remite a la *Bibliografía* de Monterde, la cual incluye, textualmente, el siguiente registro:

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *La Noche más Venturosa*, por don J. F. de L. (El Pensador Mexicano.) Biblioteca cómico pastoril y dramática. México, Imprenta y Librería de Abadiano, 1895.-63p., +2 de la nota y tres de otro ofrecimiento, 15 cm.

Nota: El nombre de “La Noche más Venturosa” es indebido, porque pertenece a otra pieza de otro autor “La Noche más Venturosa o el Premio de la Inocencia.” (Véase Fernández Villa, Ignacio y Villa, Hermanos.)

Ha sido reimpressa varias veces.

¹ Invaluable nos resultó, en este aspecto, la asistencia que nos proporcionó la maestra Claudia Perches, responsable del área de consulta especializada en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas.



En este registro Monterde nos ofrece un dato que al cabo resultará muy importante, su mención del impresor Abadiano relativa a 1895. Acudimos en seguida a sus dos referencias cruzadas, la primera de las cuales reza:

FERNÁNDEZ VILLA, Ignacio, *La Noche más venturosa o premio de la Inocencia*. Opereta compuesta en 1818, reformada en 1842. México, Impresa por M. Quiroga. 1842.-79p., 21 cm.

Resulta así que el título *indebido* provenía, según esto, de una opereta compuesta cuando El Pensador Mexicano todavía vivía, la cual fue “reformada” en 1842 por quien se ostenta como su autor en la edición de ese año. La siguiente referencia nos informa de algunos datos más:

VILLA, Hermanos, *La Noche más Venturosa o el Premio de la Inocencia*. Pastorela en tres jornadas precedidas de un hermoso conciliábulo (sic). (Verso.) México, Imprenta Cosmopolita. S. f.-93p., 21.5 cm.

Poseemos ahora una copia de esta edición, que nos ha cedido generosamente la biblioteca de Arizona State University, por lo cual hemos podido constatar que, efectivamente, no es la versión lizardiana, y vemos que consta de tres jornadas (no de dos) “precedidas de un hermoso conciliábulo” entre Luzbel, Pecado y Astucia, tan extenso que prácticamente constituye un acto o jornada adicional. La portada indica que fue “arreglada por los hermanos Villa” y observamos más adelante que en su *dra-matis personae* se enlistan los tres arcángeles, personajes que no aparecen en otra versión representada en el siglo XIX, como lo veremos en los programas correspondientes. Esta edición carece de fecha, pero su tipografía hace ver claramente que ya es del siglo XX.

Chencinsky, pues, se limitó a repetir la advertencia de Monterde, reconociendo que “desconocemos la causa de la confusión, que ha sido persistente”. Y luego de referirse también a la que, según Luis González Obregón, pudo haber sido la primera edición, declara que su edición académica se basó en la de mayor antigüedad que era asequible en ese momento: “México, 1850. Imprenta del ciudadano Luis Abadiano y Valdés, calle primera de Santo Domingo, número 12”, un ejemplar de la cual, añadimos por nuestra cuenta, se halla depositado en la Biblioteca Nacional de México.



Todavía en el terreno de los libros confiables y prestigiosos, consultamos la *Reseña histórica del teatro en México*, de Olavarría y Ferrari, y encontramos siete escuetas menciones de *La noche más venturosa*, ninguna de las cuales va acompañada del nombre de su autor, y que abarcan de principios de 1844 (423) hasta fines de 1885 (1143), siendo notoriamente cercana la primera fecha a la de la versión “reformada” en 1842. En lo que corresponde al volumen de índices de esta fuente, es este el que en su sección de obras mencionadas registra el título alternativo que nos ocupa atribuyéndoselo a Ignacio Villa. Reparemos, sin embargo, en que los índices no fueron preparados por Olavarría y Ferrari, sino por los impresores de su obra (1961), quienes ya tuvieron a su disposición la *Bibliografía* de Monterde.

Hacemos notar, por último, que esta magna obra no menciona en absoluto la *Pastorela en dos actos* de Fernández de Lizardi, ni alude a él como autor del género. Por lo que resulta de la *Reseña*, El Pensador Mexicano no sería el popularísimo impulsador de la pastorela de que tan a menudo se habla.

Las referencias a su edición original, por otra parte, habían sido hasta ahora oscuras a cual más, particularmente la que ofrece Luis González Obregón (92) —uno de los primeros investigadores de nuestro autor—, quien después de registrar el título *Pastorela en dos actos*, por J. F. L., asienta: “Un cuaderno de 24 páginas, en 4º común, sin fecha ni lugar de impresión”. Ante esto, Chencinsky no podía menos que retomarla hipotéticamente con un “tal vez”.

Estos eran los datos con que contábamos hasta hace algunos meses, antes de navegar en la red informática. Cuando lo hicimos, he aquí que hallamos los de *una edición desconocida hasta entonces por los lizardistas*, datos que constan al pie de su última página: “Reimpresa en la Oficina de D. Mariano Ontiveros, año de 1823”. Al obtener sus primeras y últimas páginas, enviadas por la Fondren Library de Rice University (Houston, Texas), donde se halla depositado un ejemplar, verificamos que tiene 24 páginas (¡lo mismo que la de Abadiano de 1850!). Pero no era la primera edición, puesto que expresaba de manera inequívoca “[pastorela] reimpresa”.

Esto era ya un paso más delante de lo averiguado por Chencinsky, pero en lo relativo a su primera edición estábamos todavía en el terreno de la hipótesis, dudando de si la expresión señalada debía, o no, ser entendida literalmente.



EL HALLAZGO DE LA PRIMERA EDICIÓN Y UN PRIMER COTEJO

En el catálogo de la British Library culminó nuestra búsqueda. Ahí se encuentra un ejemplar de la que también al pie de su última página escribe con variantes: “Imprenta de D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros. Año de 1817”,² la cual resultó ser idéntica a la de 1823, siendo esta una reimpre-
sión, pues, en rigor, que utilizó las mismas planchas tipográficas, con la sola excepción de sus respectivos pies de imprenta y la referencia a una errata en la primera edición que ya aparece corregida en la segunda. Ambas están firmadas no con el nombre de su autor, sino por El Pensador Mexicano.

En cuanto a su importancia dentro del género, el hecho de que la segunda edición de la *Pastorela en dos actos* fuera realizada a tan solo seis años de la primera, parecería abonar a favor de su popularidad.

Pero luego tardaría casi treinta años en volver a ser publicada —hasta donde sabemos—, ahora por Luis Abadiano y Valdés, apellido el primero que volveremos a encontrar a fines de siglo. Sus datos coinciden del todo con el primer registro bibliográfico que ofrece Monterde en la entrada de la todavía *Pastorela en dos actos* (firmada esta vez “Por J. F. de L.”), no obstante lo cual aparece ahí la anotación: “S. p. i. n. f.” ¿Algún descuido o mutilación? Mutilación, o falta de algunos anexos, parecería indicar también la pomposa nota que ostenta la portada: “Lleva esta edición añadido *todo lo mejor* [las cursivas son mías] que para tan sagrado tiempo se ha encontrado”, acotación desmedida para el grabado que la adorna, el cual representa el portal de Belén.

Cotejando la primera y segunda ediciones con esta que sería la tercera —si es que no existió alguna intermedia—, advertimos, de entrada, las diferencias tipográficas que son de suponerse: cuán similar es el aspecto de aquellas a la primera edición de *El Periquillo Sarniento*, debida a Alejandro Valdés (1816), con sus tipos bastos, luego ya muy afinados a mediados de siglo. Pero en lo sustancial, lo relativo al texto, los cambios son escasos y menores, casi siempre de orden ortográfico, procurando su normalización. Aunque la tercera edición, por ejemplo, todavía escribe *muger* como las anteriores, ya asienta *dijera* con *j* y no con *x*. Endereza

² Aunque estos datos ya habían sido registrados en el tomo XIV de las *Obras* de Fernández de Lizardi (1997), el sistema que indica ahí los correspondientes repositorios bibliográficos no permitía, en este caso, identificar la ubicación precisa de la *pastorela* lizardiana.



también alguna peculiaridad prosódica del habla rústica, corrigiendo *orrémonos* por un *ahorrémonos* sospechoso en boca de un pastor (2). Pero fuera de casos similares, podemos afirmar que se trata de una edición que siguió fielmente a las anteriores. Por supuesto que el futuro editor de la *Pastorela*, ahora sí, tendrá que realizar la colación cabal de ambas versiones, pero los cambios menores que hemos hallado no descalifican la edición de Abadiano, en la cual se basó el texto presentado por el editor del *Teatro* lizardiano.³

Curiosamente, la trayectoria editorial de la pastorela lizardiana se interrumpía aquí de manera subrepticia, para reiniciarse a finales del siglo. Curiosa y coincidentemente porque, para dilucidar la cuestión del título, es justamente este periodo, el penúltimo cuarto del siglo XIX, el que abarca la colección de programas teatrales de que disponemos. Valioso y atractivo testimonio documental el de estos programas que, impresos en colorido papel de china, anunciaban en las calles las próximas representaciones.

LA COLECCIÓN DE PROGRAMAS TEATRALES DE ARMANDO DE MARIA Y CAMPOS

Limitada, en realidad, la colección que ahora resguarda el Centro de Estudios Literarios, exclusivamente a programas de pastorelas (del siglo XIX en su gran mayoría, aunque también los hay del siguiente), está integrada por 126 piezas que abarcan, de manera general, de 1857 a 1880; y que en lo particular incluyen tan solo los años 1857-1859, 1861, 1863-1864, 1872 y 1880, correspondiendo sus anuncios a 16 teatros de la ciudad de México.

Casi tres decenas de estos programas anuncian el título atribuido por Monterde a Ignacio Fernández Villa o los hermanos Villa, siendo entonces la obra más popular del género durante los 23 años referidos, junto a las de Mariano Osorno, autor de *La boda de Bato y Gila* o *La pata del Diablo*; *Los hijos de Bato y Bras* o *Travesuras del Diablo*; *Los pecados capitales* o *Infierno, mundo y gloria*, y *Día de tantas aventuras acabó con Noche Buena o sea El pescador Felizaro*. Cuando dichos programas

³ Con este hallazgo, ya hemos emprendido, por nuestra cuenta, una nueva edición crítica del texto que nos ocupa.



dan el crédito de autor del título que nos interesa (en menos de la mitad de los casos), se refieren a D. Ignacio Villa, D. Ignacio Fernández Villa o los Sres. Villa, imprecisos en sus datos casi siempre o continuando la inveterada costumbre empresarial de hacer caso omiso de los comediógrafos difuntos.

Aunque hubo excepciones que, al reconocer el crédito autoral, lo hicieron con los bombos y platillos de un homenaje muy conveniente a los propósitos empresariales, como la siguiente introducción estampada en un programa del último año incluido:

Esta magnífica composición que ha tanto tiempo ha sido representada en todos los teatros de la República, ya por compañías de distinguidos actores como la del inmortal don Juan de la Mata Ibarzábal, y la distinguida actriz doña María Cañete, acompañados del malogrado actor mexicano Merced Morales y otros, en el gran Teatro Nacional; así como por aficionados, pues que esta composición se presta para ello, la empresa la ha elegido para la tarde de este día, ya por ser anexa a la temporada, o bien como un recuerdo a nuestros hermanos hijos de México los SEÑORES VILLA, y cuya función guardará el siguiente programa [...] (Teatro de Guerrero, 18-01-1880).

En otro caso donde el crédito destaca la “música original del Sr. Villa”, y no su texto, la representación tendría visos de una reposición arqueológica, aunque muy vigente todavía para los intereses del empresario, quien aseguraba en letras mayúsculas que:

A la bondad de un amigo se debe la ADQUISICIÓN DE LA MÚSICA ORIGINAL, ES DECIR, LA MISMA ABSOLUTAMENTE CON QUE FUE ADORNADA POR SU AUTOR CUANDO LA PUSO EN EL EXTINGUIDO TEATRO DE LOS GALLOS, y que será montada en los propios términos que lo fue en aquella época, sin omitir sus buelos [*sic*], trasformaciones, escotillones y demás juguetes (Teatro de Hidalgo, 25-12-1863).

En cuanto a la relación entre los hermanos Villa y el título, pues, no hemos encontrado en esta colección ninguna confusión o alteración al respecto. Inclusive cuando no aparece el crédito correspondiente, el *dramatis personae* o la mención del “hermoso concilio” o “conciliábulo” hacen patente que se trata de la misma obra. El nombre o el seudónimo de Fernández de Lizardi, por el contrario, no aparecen en ninguno de

los programas revisados. En conclusión, ya estábamos en condiciones de afirmar entonces que, hasta 1880, la atribución de este título a El Pensador Mexicano no ocurrió en el ámbito profesional, donde bien se sabía cuál era el lugar de cada quien. Nos faltaba, no obstante, alguna confirmación de este resultado.

Cambios los hubo, sí, en el esquema de la obra y en su título mismo, que sufrió “contaminaciones” de otros. En la lista original de personajes, además de Bato y Bras entre los pastores, aparecían al principio, Silvio y Feliciano, y entre las pastoras, además de Gila, eran Arminda, Flora y Ardelia. Pero años más tarde aparecía por ahí Moisés, y luego los tres arcángeles, “san” Miguel, “san” Rafael y “san” Gabriel, haciéndonos pensar en modificaciones a la trama ideada por los hermanos Villa.

Los cambios en el título iban siendo cada vez más frecuentes, motivados, muy probablemente, por el propósito de ofrecerle al público alguna novedad dentro de un género de rigurosa temporada anual. La misma obra pasó a llamarse *La noche más venturosa en el portal de Belén* (1863), y luego *La noche más venturosa o La venida del Verbo* (1872). Un nuevo título reflejaba necesariamente cambios anecdóticos en *Las bodas de Hisardo y Flora o sea La noche más venturosa* (1880), y tres días después, en otro teatro, se veía *El premio de la inocencia* sin Hisardo y con los tres arcángeles; y al final del mismo mes el tal Hisardo se convertía en Lizardo.⁴ Nuestra crónica se detiene aquí de nuevo en forma subrepticia, porque en este año termina la colección del siglo XIX que hemos manejado.

A la vista de todas estas modificaciones no tendría que hablarse, necesariamente, de una falta de respeto hacia los autores con el “manoseo” de sus obras, sino tendríamos que reparar en los señalamientos al respecto de Miguel Sabido, investigador y creador especialista en el género, quien ha explicado el peculiar proceso de “creación colectiva” que es característico de la pastorela, tema al cual volveremos.

Pues bien, dejando aparte a los señores Villa,⁵ luego de revisar documentalmente la escena pastoril del penúltimo cuarto del siglo XIX, nuestra pesquisa regresaba al terreno de los textos impresos, donde la

⁴ Las designaciones genéricas también cambiaron, de la original “opereta” de 1818, a la de “pastorela”, “opereta pastoril” y “zarzuela pastoril”.

⁵ El registro de su cronología habrá de comenzar en 1818, con el dato del estreno de su obra, seguramente en el Coliseo de la ciudad de México, y continuar con las fechas del Teatro de los Gallos. Enrique de Olavarría y Ferrari da cuenta (187, 191) de la inau-



siguiente referencia (1895) era muy distante de la edición de mediados de siglo. El impresor ya no se identificaría con su nombre completo, sino escuetamente con el apellido de la familia, sin añadir siquiera una inicial complementaria. ¿El texto lizardiano había permanecido celoso o distraídamente guardado todo ese tiempo?

La diligencia de nuestros colaboradores nos proporcionó, de nueva cuenta, la respuesta, ya que hallaron una edición intermedia (México, Librería de F. Abadiano, 1877) en la biblioteca de la University of California en Los Ángeles (en el repositorio denominado UC Southern Regional Library Facility), de donde personalmente copiaron las secciones que nos importaban para su cabal identificación.* Era la primera ocasión en que aparecía como título *La noche más venturosa: pastorela en dos actos*, por J. F. de L.⁶

Toda esta etapa del texto se aclaraba entonces. F. Abadiano, presunto heredero del ciudadano Luis Abadiano y Valdés, fue quien decidió —mientras no se demuestre algo distinto— sobreponerle a la obra de Fernández de Lizardi un título que ya para entonces acumulaba varias décadas de popularidad. Imitaba en eso el proceder de la gente de teatro (por aquello de las libertades que se tomaban con los títulos), seguramente pensando en lo poco atractivo que era el título lizardiano en términos comerciales (más bien parecía un subtítulo o aclaración del título, tal como él lo colocó). Resulta, en conclusión, que los impresores Abadiano administraron el texto lizardiano como una propiedad familiar o de la firma, antes de que pasara a ser francamente patrimonio público.

Ello ocurriría en la primera década del siglo xx, ya que la primera edición que conocemos de esta nueva etapa (México, Librería de Gil y Torres, 1903) aclaraba —al tiempo que metía al juego a un impresor distinto— que se trataba en realidad de una segunda edición (del nuevo impresor). El caso es que a partir de esa década se suceden nuevas edi-

guración de éste en 1822 (habiendo sido antes palenque de gallos), de su ubicación precisa entre las calles de Moras y de Celaya, de su etapa de “relativo esplendor artístico” (hacia 1842, cuando *La noche más venturosa* fue reformada) y de su extinción a causa de un incendio (antes de 1863).

* Este material fue obtenido por la estudiante Liliana Sánchez Toledano, durante el periodo de investigación correspondiente a la primavera de 2011.

⁶ Ya aparecía ahí, al final, coincidiendo con la descripción de Monterde, el “otro ofrecimiento de los pastores, tomado de otro autor, y que si se quiere, puede agregarse a esta pastorela”, ofrecimiento cuya fuente no hemos identificado hasta el momento.



ciones, a cargo de diversos impresores, con el título cambiado. Gracias al archivo de Armando de María y Campos, hemos dado cuenta así, con los mayores visos de probabilidad, del dilema autoral *formal* que intrigó a los lizardistas durante tanto tiempo.

Pero muy aparte de lo “formal”, de lo que aparentemente se ciñe a la normatividad autoral en el campo de los editores y los empresarios del teatro comercial, la pastorela lizardiana ha debido tener, en otros ámbitos, mucha historia no registrada, cuyas evidencias van apareciendo de manera fortuita (caso de la versión guanajuatense a que hemos aludido), a causa de sus orígenes y raigambre populares, según deja ver la “Nota” final que El Pensador Mexicano añadió a su obra.

¿CARÁCTER POPULAR O PROPÓSITOS ILUSTRADOS
EN LA PASTORELA LIZARDIANA?

Bastante distancia es de notarse, ciertamente, entre el *Coloquio al nacimiento de Nuestro Señor* [...], escrito por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero en la primera mitad del siglo XVIII, y la pastorela de Fernández de Lizardi. Aquel es una pieza característica del teatro de colegio,⁷ compuesto por un religioso para ser representado por las niñas del plantel educativo de San Miguel de Belén en la ciudad de México, quienes al final involucraban en sus buenos deseos navideños a la comunidad que las atendía. Compostura y reflexiones devotas es entonces lo que predomina en este texto, como decir la Virgen ante Jesús recién nacido:

¿Qué es esto, Dios inmenso?
¿Cómo no desfallezco cuando pienso
que esa tu inmensidad y gloria rara
a la forma de niño se estrechara?
(vv. 341-344)

Inclusive el detalle anecdótico de sospechar un pastor que la Virgen lleva oculto, en el vientre, el cordero que se le ha extraviado, se resuelve de manera didáctica, con la revelación de que en realidad se trata del Cordero celestial.

⁷ Los códigos dramáticos donde estaba incluido, editados por Claudia Parodi, abarcan de 1725 a 1756 (x, n. 2). La designación de “coloquio” le viene precisamente de la tradición teatral jesuita de colegio.



Sin embargo, la comicidad franca ya se ha enseñoreado para entonces en esta antigua tradición teatral, hasta los límites de lo grotesco, inclusive. No solo con las eternas disputas entre Bato y Gila —bromista incansable el marido e inclinada a la melancolía la mujer—, sino también con la vieja abuela que, para empezar, los mete en paz todo el tiempo a bastonazos. Ella misma es objeto de las burlas de Bato, haciéndole notar este que no puede ir corriendo a adorar al Niño Dios, a causa de sus viejas piernas y su bordón —tres patas de palo, para él—, o previniéndole con malicia, cuando esta se acerca al pesebre:

¡Ay! Madre, no nos lo espante,
y mire cómo lo besa.
No en la tentación de bruja
caiga y le chupe las venas.
(436-440)

Aunque no aparezcan en este coloquio el Diablo y san Miguel —la figura tutelar del colegio, por cierto—, y su esquema no incluya todas las etapas características que la pastorela suele tener, ya se le puede contar entre las del género. No habrá tentaciones sucesivas para los pastores —obstáculos para la adoración y para las intenciones puras de los humanos—, pero el nacimiento mismo ha debido superar, primero, la oposición del pastor suspicaz, y luego, la dureza de corazón del ventero que no aloja a los peregrinos. Su sencillo esquema es propio de una obra breve del teatro de colegio, apta para ser desempeñada por las educandas.

Mucho más extensa, y desde luego más compleja por estar inicialmente destinada a un público adulto, es la *Pastorela en dos actos*. Tres veces más amplia que el *Coloquio*, incluye la mayor parte de las etapas y los elementos que el género iba aglutinando a principios del siglo XIX... excepto al personaje de san Miguel, que El Pensador Mexicano discriminó con toda deliberación, motivo por el cual interrumpiremos la siguiente explicación de Miguel Sabido en el momento en que el arcángel aparecería:

El esquema dramático [de las pastorelas] es, en la mayoría de los casos, el que sigue:

1. Entrada y colocación de los que van a representarla. Invocación a la metafísica y saludo a los presentes.

2. Planteamiento de los diversos pastores que habrán de tomar parte en ella. Puede tener una enorme cantidad de variantes pero siempre se señala la condición “humana” de los pastores.
3. Anuncio del nacimiento del niño Dios esa noche. La mayoría de las veces la “anunciación” la realiza un ángel; si bien en otras ocasiones se sabe por la intervención del ermitaño o por los propios pastores.
4. Decisión común de los pastores de dirigirse a Belén para adorar al niño. Esta decisión los integra como grupo.
5. Aparición de Luzbel que se entera del nacimiento del niño. Recita un monólogo de tipo metafísico en el que relata su caída del empíreo, y después jura solemnemente que no permitirá que los pastores lleguen a Belén. De hecho es una declaración formal de guerra.
6. Los múltiples incidentes que sufren los pastores en su accidentado viaje a Belén. En muchas ocasiones esos incidentes son causados directamente por Luzbel de modo intencional, mediante detenciones en las que intenta seducir de diversas maneras al grupo de pastores utilizando su capacidad de transformación y convirtiéndose en distintos personajes. Un antecedente muy claro lo encontramos en la antiquísima obra *El sacrificio de Isaac*, en la que la acotación dice que sale disfrazado de ángel o de viejito. Pero en algunas versiones, Luzbel es una causa remota de la detención de los pastores. De hecho, el viaje se convierte en una metáfora sobre el viaje de la vida y aquí interviene otra tradición mesoamericana: la peregrinación sagrada para llegar a integrarse al “dios abogado”.
7. En estos incidentes el ángel Miguel ayuda a los pastores a resolverlos [...] (2008: 44-45).

De acuerdo con la “Nota” que Fernández de Lizardi añadió al final, a continuación de su texto, su incursión en el género tenía propósitos correctivos, de reforma de esa práctica espectacular. Aparecerá Luzbel, mas no todos los secuaces que solían apoyarlo en su “declaración formal de guerra”, a veces hasta siete diablos. No habría tampoco una guerra formal contra Miguel o Gabriel, o cualquiera de los “santos ángeles”, combate que ya para entonces constituía el núcleo de la acción dramática. Un cuidado especial declara haber tenido en el aspecto dogmático, en el que otras pastorelas exhibían escandalosos yerros, hasta herejías torpísimas merecedoras de corrección (si no es que de la hoguera inquisitorial). ¿Con qué tipo de pastorelas está comparando la suya, ya que las de colegio podían no incluir ningún diablo, como fue el caso del *Coloquio* de Cabrera y Quintero?



Para Miguel Sabido la referencia era a las pastorelas de indios, que de acuerdo con su tesis (1993)⁸ mezclaron en este espectáculo la cosmovisión cristiana con la prehispánica nativa, como espacio idóneo de sincretismo, en donde las malas palabras (y otros indicios de “paganismo” como conjuros, etcétera) reflejaban el lado oscuro del evento. Como lo explica él en otro esquema (2008: 58): “Tercera y definitiva batalla: en combate furibundo se enfrentan las dos deidades complementarias y contradictorias. Vence san Miguel-Quetzalcóatl. Con todo, Luzbel-Tezcatlipoca queda lo suficientemente fuerte como para permitirle jurar que regresará a vengar sus agravios”.

Sin negar en absoluto la validez posible de esta formulación (cuestión que por lo demás rebasa el marco de nuestro trabajo), nos atenemos a lo que se afirma textualmente en la “Nota” final (tan importante que aquí la reproducimos en su integridad también al final). Ahí se refiere el Pensador no a las de indios, sino a una pastorela con sus puntos heréticos que se representó “públicamente delante de un lucido concurso”, esto es, de manera formal en un teatro y ante un público “decente” que pagó su entrada. No necesariamente el Coliseo, sino en otro local autorizado para ello, como el que documentó Germán Viveros en uno de sus estudios acerca del teatro novohispano dieciochesco:

Del mismo año de 1815, procede una noticia en el sentido de que, a una casa del ‘Parque de la Moneda’, que contaba con “licencia para ejecutar piezas teatrales” y comedias de muñecos, en febrero de ese año le fue denegada la petición de representar un “pequeño drama pastoril” (*Lucifer vencido*), el cual se hallaba “adornado con música y danza pastoril”, y que contaba también con una introducción de canto y con un sainete. El organizador del frustrado espectáculo fue un capitán de escuadrón, quien, para el caso, había preparado niños de 4 a 14 años. Ese local del Parque de la Moneda, por otra parte, tenía capacidad para aproximadamente 400 personas, hecho que muestra a las claras que el público asistente a estas sedes teatrales tal vez era tan numeroso como el que se entretenía en el Coliseo (xliv).

⁸ Para facilitarle al lector la confrontación de las referencias, de Sabido citamos por el número monográfico de la revista *Tramoya* dedicado a la pastorela (2008), donde fue recogida íntegramente la sección de su tesis correspondiente a este género. Remitimos no obstante a dicho trabajo de recepción universitaria, que por su volumen y el amplio objeto de que se ocupa —todo el “teatro ritual popular mexicano” que se conoce—, constituye una investigación doctoral, apoyada además en su propia experiencia como practicante del género, en su doble calidad de dramaturgo y director.



La omisión del arcángel Miguel, por parte de El Pensador Mexicano según puede inferirse de su “Nota”, se debió a sus convicciones de católico ilustrado, contrarias a los extremos espectaculares y a las supercherías pregonadas en las comedias de santos, por ejemplo, tan criticadas por los intelectuales peninsulares de la época, como Melchor Gaspar de Jovellanos. Evitaba, pues, con tal omisión, el “combate furibundo” usual en las pastorelas de su entorno, aunque debió conservar, sin embargo, la figura de Luzbel, tan popular e imprescindible en ellas. ¿Qué hace con el Diablo entonces? Lo “cristianiza”, haciéndolo el enunciador principal de los temas doctrinales y dotándolo de un “temor de Dios” tan intenso que se convierte en un Diablo francamente aprehensivo, el cual prefiere escapar, por voluntad propia, de manos de los pastores que lo han tomado por loco.

Pero el Diablo, como figura teatral en estas tierras, ya arrastraba para entonces mucha cola, además de las obscenidades de que se valía para desafiar a los arcángeles. Tales eran sus recursos mágicos y los sucesos escatológicos que con ellos provocaba, los cuales no pudieron ser evitados en esta pastorela, como atributos irrenunciables que son de los poderes infernales. Por más que su autor afirme lo contrario, ahí está la “travesura” ridícula y bastante “pesada” que Luzbel le hace a Bato dándole un opíparo y etílico banquete imaginario, al cabo del cual padece intensos dolores en el vientre y lo que vuelve del estómago es, según dice Gila: “¿Qué ha de ser? ¡Triste de mí! Sapos, culebras y escuerzos” (vv. 1152-1153). En dos palabras: “bascosidades” infernales (los editores, por cierto, han transcrito *vascoidades*). La tal *basca* se declara explícitamente en el verso 1132. Todo esto, efectivamente, nos remite a la cultura popular, escatológica en su doble acepción, ya sea que se quieran rastrear sus orígenes en la Edad Media europea o en el ritual indígena. Pero en cuanto al entorno propio de El Pensador, la semejanza inmediata que se nos presenta es con las llamadas “comedias de magia”, que era uno de los géneros espectaculares preferidos por el público mayoritario o “vulgo” del Coliseo,⁹ en las cuales los alimentos volaban alrededor de los hambrientos, por ejemplo. Semejanza esta que se impone a contrapelo de la

⁹ Germán Viveros da cuenta de la representación de obras como *El anillo de Giges y mágico rey de Lidia*, *Asombro de Salerno*, *Marta aparente*, *La linterna mágica*, *La máquina astronómica*, *El mágico catalán* y hasta una de un ingenio de esta corte, *La mágica mexicana* (xliv-xlv).



voluntad explícita de nuestro autor, quien en repetidas ocasiones expuso sus ideas acerca del teatro, de filiación neoclásica.¹⁰

De ahí que El Pensador, como exorcizando la vulgaridad de las pastorelas de su tiempo, apele a conceptos como *invención*, *reglas* y *buen gusto*, valores del clasicismo bien conocidos por la élite cultural novohispana, pero de muy escasa aplicación en el caso de este género. Para comenzar, si los neoclásicos no fueron capaces de reconocer la “invención” que exhibían los autos sacramentales de Calderón, ¿qué dirían de la pastorela novohispana? ¿O qué tienen que ver en este caso las “reglas” supuestamente nítidas que se explicaban entonces como la unidad de tiempo y la unidad de lugar? Todo lo más que se podía sostener, de manera muy general, era la consigna del “buen gusto”, que adolecía también de la misma ambigüedad, por lo visto.

Parte esencial de ese pregonado “buen gusto” residía en la incorporación de ideas ilustradas tendentes a la reforma de las costumbres, como es de verse en la pastorela lizardiana con las conductas de los pastores en tanto que cónyuges, conductas que, aparentemente, han pasado todas por una lente moralizadora. Ello se podría decir de Bato, por su afición a la gula, y del celoso Fileno, aunque no se comprenda por qué al primero también se le cargue la nota de avaro, siendo tan solo un pastor pobre. En el caso de Bras no se trata de una falta moral, sino de una excentricidad, la falsa erudición. ¿Y qué decir del sordo Bartolo, que padece la carencia física en que más se ha cebado la hilaridad de la comedia a lo largo del tiempo? Debilidades humanas, en general, porque como dice Sabido: “siempre se señala la condición ‘humana’ de los pastores”. Hasta allí no habría nada que se saliera de lo convencional y decente en el esquema pastoril.

Es en la relación entre Bato y Gila donde la escabrosidad moral se muestra de lleno, cuando él le insinúa maliciosamente la opción de la prostitución velada, a la que él accedería a cambio de la satisfacción de su estómago:

¡Miren qué tonta mujer,
que pide plata acuñada!
La gracia es no darte nada

¹⁰ Por ejemplo en *La Quijotita y su prima* (1818-1819), cuyo capítulo “En el que continúa la historia de Irene” está dedicado al asunto. Como la primera edición quedó trunca, el capítulo mencionado apareció hasta la segunda (México: Imprenta de Altamirano a cargo de Daniel Barquera, 1831), con el número X del tomo III.

y que me des de comer.
 Pero que haya yo de traerte
 lo que tú me des a mí,
 ¿qué gracia es? Entonces di,
 ¿qué tengo que agradecerte?
 El marido que bonita
 tiene, como yo, mujer,
 si él quiere, puede tener
 todo cuanto necesita.
 Yo no quiero tanto, a fe
 que soy honrado marido;
 con sólo estar bien comido
 palabra no te hablaré.
 Bien ves no soy importuno
 por más que decirlo intentes;
 que habrá maridos prudentes,
 pero como yo ninguno,
 pues como el vientre llenara
 y regalado viviera
 palabra no te dijera,
 aunque el diablo te llevara.

(vv: 61-84)

Un parlamento de crítica social —¡inserto en una obra religiosa!— que vale por un poema satírico, similar a los que dieron a conocer a Fernández de Lizardi como escritor. ¿Que en este momento y otros se evidencia el machismo de Bato? Por supuesto. Pero no por ello tratemos de convertir al Pensador en un precursor del feminismo en estos lares. Para prevenirnos de ello bastará con tener presentes los esquemas patriarcales que sustentan sus dos narraciones largas, *El Periquillo Sarniento* y, sobre todo, *La Quijotita y su prima*.

Séase lo que se quiera de la tal lucha de los sexos, es patente en este tipo de inserciones temáticas, que la pastorela se iba convirtiendo en un flexible molde receptor de las preocupaciones, las ideas y los gustos de las diversas épocas. En este caso, la dinámica era intertextual, un canje de un género a otro en un mismo escritor. Pero llegaría el tiempo, como lo demostraremos más adelante con la pastorela lizardiana misma, en que los sujetos colaboradores se multiplicarían, en una suerte de creación colectiva. La explicación es de Miguel Sabido, como promotor actual del género:



La *Pastorela* cada año es igual, aunque cada año es diferente, ya que cualquiera de sus partes puede contener información relevante al espectador (según los sucesos del año), canciones de actualidad, chistes políticos cotidianos, alusiones a la realidad de todos los días [...]. La *Pastorela* es como una olla alquímica donde se funden los rituales prehispánicos, las ceremonias católicas, las malas palabras, que en realidad son altisonantes, suenan alto para que sean escuchadas por el universo. La poesía, la música tradicional, los poemas de sor Juana, las rondas infantiles, las canciones actuales. En fin: todo. Todo aquello que forma parte de la actual cultura mexicana. Todo lo que los mexicanos hemos ido conservando como parte de nuestro ser esencial (1987: 7-8).

Se puede concluir, pues, que a Fernández de Lizardi, como escritor sensible a las tradiciones populares, los impulsos internos de la pastorela se le impusieron en buena medida al ensayar el género, a pesar de sus convicciones contrarias al fanatismo religioso. Y que los altos valores del “buen gusto” no tuvieron más remedio que adecuarse a un sistema dramático que les era ajeno, permitiéndole a él, en ciertos momentos, un ejercicio franco de crítica social, en consonancia con su proyecto reformador.

Era su segundo acercamiento al teatro, hasta donde se sabe fehacientemente, después de haber escrito unas “comedias para niños” en 1815, cuya solicitud para que se representasen en el Coliseo le fue denegada (Viveros: xlv). No se ha dado tampoco con ningún dato cierto de que esta pastorela se haya representado en vida suya. Pero es muy probable que haya tenido una vida secreta en las poblaciones rurales del interior del país, que les ha sido desconocida a sus editores, como lo señala el caso de que trataremos a continuación.

EL PROCESO DE ANONIMIA: LA PASTORELA DE TARIMORO

Hallada por casualidad en la biblioteca de El Colegio de México, *El nacimiento del Niño Dios*, pastorela recogida en Tarimoro, Guanajuato, y presentada como anónima por su editora en una impresión mimeografiada, nos provocó en sus primeras escenas una sospecha que no tardamos en confirmar con el cotejo: se trataba de una adaptación o arreglo de la *Pastorela en dos actos* con un título nuevo para nosotros.



En su estudio preliminar, Lily Litvak, la editora de este texto, investigadora mexicana dedicada por entonces al estudio del folklore fronterizo, se refiere así a los datos que pudo recopilar en su trabajo de campo:

El nacimiento del Niño Dios *was collected in* Tarimoro, Guanajuato. *It is written in a cuaderno that belongs to* Mrs. María Ramírez de Lara. *The musical arrangement was copied by* Mr. Teófilo Vega *from an ancient partitura. The old partitura belonged to the village priest, Father* Francisco Aguilera. *Mr. Vega (now deceased) directed the choirs and music for many years. When Mr. Vega died, the music director was* Mr. Jesús Contreras, *who also plays the piano during the performances. Generally, when Father Aguilera was in charge of the town, he used to direct and organize the pastorela. He was helped by an apuntador, a villager called* Mr. Refugio Acevedo. *The dances and costumes were created by* Mrs. Aurora Ramírez. *The pastorela used to be represented in the Salón de San Antonio, a vast hall inside the church [...]* (5).

A pesar de detectar en su estudio, y en sus notas al texto, el uso de arcaísmos y giros expresivos en desuso, la editora no se atrevió a tratar de identificar la etapa histórica en que dicho texto pudo haber sido escrito, aunque el encargado de la serie editorial en que apareció —*an old pastorela addict*— haya adelantado en su presentación el dato de que el género “[*was*] brought to the frontier provinces from central Mexico early in the colonial period” (vii). Como adaptación que es (al parecer bastante moderna, de la primera mitad del siglo xx) de un texto todavía colonial, en realidad alternan en él estos dos niveles diacrónicos del español.

Más que algún comentario adverso hacia una colega que simplemente no conocía el texto de Fernández de Lizardi (y que, por lo contrario, recopila puntualmente información acerca de muchas otras pastorelas tradicionales que solían representarse en el sur de los Estados Unidos), su rescate nos parece de la mayor importancia porque ilustra de manera rotunda el proceso creativo que ha sostenido la existencia de la pastorela hasta nuestros días. Aunque tenga como punto de arranque un texto preexistente, en este caso se trata de una tarea eminentemente colectiva, en la que alguna colaboración particular puede modificar de manera sustancial la dramaturgia toda del espectáculo, como es patente aquí en cuanto a la decisión de musicalizar el texto lizardiano. Ello da lugar a la introducción de un coro de pastores que serán conjuntados por un “jefe de los coros” llamado Ismael, de reminiscencias bíblicas, dándole un carácter



francamente espectacular a lo que en sus inicios fue tan solo un texto literario (que, no obstante, apuntaba ya recursos “mágicos”). El aprecio que se tuvo por el aspecto musical propició la conservación de la partitura, que se anexa al final del texto.

No obstante la colaboración colectiva, destacaba en ella el papel del que tradicionalmente había sido designado “maestro de cuaderno de pastorela”, responsable de la coordinación general, un elemento no profesional residente en tierra adentro que en ocasiones debió de poseer la intuición y destreza teatral que el cargo requería. En el caso que nos ocupa, es patente que así fue desde el momento de la adaptación del texto ya que, como lo veremos enseguida, los cortes que hizo en el texto original son del todo sensatos, o justificables, desde el punto de vista de la práctica teatral. El adaptador de la pastorela lizardiana, rebautizada con el muy piadoso nombre del *El nacimiento del Niño Dios* fue, entonces, muy probablemente su primer maestro de cuaderno, su “ensayador”. ¿El cura Francisco Aguilera que la mantuvo con vida durante mucho tiempo? Nos parece que no, porque ninguno de los partícipes sobrevivientes lo testimonió así. Para cuando este cura aún vivía, a mediados del siglo xx (ya que el texto fue publicado en 1973), se había perdido ya la memoria del inicio de esta experiencia y el texto lizardiano había pasado por un proceso de anonimía, que lo había devuelto a sus dueños ancestrales, según Sabido, a los no profesionales que nutrieron el género.

Sin agotar el cotejo, señalemos las principales modificaciones realizadas sobre el texto lizardiano:

1. Por justificables razones morales —ya que en Tarimoro estaba destinada al público en general, incluyendo niños y adolescentes de ambos géneros—, supresión de la parte más escabrosa de la escena entre Bato y Gila, a la cual nos hemos referido antes. Se omiten 51 versos (53-104).

2. Del larguísimo soliloquio de Luzbel, en el que “relata su caída del empíreo” y expresa su temor de que se cumplan las profecías, supresión de las referencias eruditas a la historia sagrada, lo mismo que de los fragmentos “de tipo metafísico” donde El Pensador se lucía con planteamientos como decir: “¿Cómo será el inmortal/ mortal y pasible a un tiempo?” (vv. 596-597).

Al realizar estos cortes, el adaptador atendía la recomendación dramática de no incluir —ante un público general— conceptos demasiado especializados de cualquier disciplina, la teología escolástica en este caso. Del parlamento al que nos referimos (vv. 552-687), se suprimieron los



versos 569-602 y 613-683. Es decir que 135 versos quedaron reducidos a 36. Estos cortes redundaban en un mayor énfasis en la acción dramática, antes que en el discurso verbal.

3. Incorporación de 8 cantos corales, los cuales abarcan desde la invitación que Ismael les hace a los pastores (“Vamos, arriba, hijos míos”), a dirigirse contentos al trabajo y a agradecerle a Dios un nuevo día, hasta el festejo final (“En Belén y en un portal”). En dos ocasiones estos cantos son tan largos como 50 versos. Estos añadidos compensan numéricamente las omisiones realizadas, de manera que si el texto lizardiano tenía 1745 versos, en la adaptación quedaba con 1734.

4. División técnica del texto en *escenas*, de acuerdo con el criterio de las entradas y salidas de los personajes. El texto original carecía de esta división. En ello, Fernández de Lizardi manifestaba su inexperiencia en el oficio dramatúrgico, lo mismo que en la desproporción de sus dos actos: el acto primero abarcaba 1173 versos, mientras que el segundo tan sólo 560. La versión de Tarimoro divide su texto en tres actos también desiguales, pero su desproporción textual pudo haber sido compensada con el tiempo real que ocupaban los cantos.

5. En algunos casos, actualización del lenguaje, de modo que, si en su crisis estomacal Bato se quejaba de tener “Miserere,/ cólico, insulto, tenesmo,/ mal de madre, apoplejía”, en Tarimoro sufría “Miserere,/ cólera morbus, diarrea/, cólico y apoplejía”.

6. Introducción de algunas acotaciones breves dirigidas a los actores, como a Luzbel, que comenzaría su soliloquio “Muy trágico”, y algo más extensas cuando se refieren a otros aspectos de la producción. Si Fernández de Lizardi, al presentarse el Ángel, hablaba todavía de apariencias y de “nubarrón de papel con luces por dentro”, en Tarimoro la nube “se iluminará con luces de bengala, o con el reflector del cine”. Esta acotación, por cierto, indica a las claras que el primer local donde se representó su pastorela, fue la sala de cine de la población, antes que el Salón de San Antonio.

En Tarimoro, pues, Fernández de Lizardi se nos hizo anónimo, convirtiéndose en patrimonio popular.

Hoy por hoy, su pastorela ha pasado por nuevas adaptaciones que sí indican su fuente, como la de Emma Zazueta (1969), aunque con el título de la escrita por Ignacio Fernández Villa. Quizá esta haya tenido una suerte similar a la de nuestro autor (la edición más antigua que hemos visto es la de 1920 (o la de la Imprenta Cosmopolita, sin fecha).



Bien sea por el prestigio de Fernández de Lizardi como nuestro primer novelista mexicano, o bien por su congenialidad espontánea con las tradiciones populares, la *Pastorela en dos actos* todavía está, como decimos en lenguaje coloquial, muy lizardiano, “vivita y coleando”.

Nota [de El Pensador Mexicano a su pastorela]

Las pastorelas y coloquios más celebrados tienen su Diablo como uno de los actores principales, y algunas no solo tienen su Diablo sino sus Diablos, pues suelen tener hasta siete.

Esto quiere decir que las mejores pastorelas y coloquios son endiabladas, llenas de impropiedades violentas, arrastradas en sus faltas de invención y, por lo mismo, dignas de excluirse de todo teatro público, como que pecan derechamente contra sus reglas, que son las del buen gusto. Yo las he visto delatables y quemables. Pudiera citar una a cuyos ensayos asistí, y en la que corregí no menos que una herejía que se cantaba y se escuchaba (no maliciosa sino ignorantemente) en buena paz. ¡Qué tal sería una pastorela que incluía no menos que una herejía torpísima! Y sin embargo, se representó públicamente delante de un lucido concurso y con aplauso.

Otras hay tan lánguidas y zonzas, que su representación excita en el espectador tanto sueño como si se hubiera desvelado cuatro noches seguidas.

Otras están tan llenas de bascosidades, que son bastantes a suplir por el emético más eficaz en los estómagos más resistentes. Si la pluma no se apartara del papel por la decencia, yo citaría alguna de las muchas estrofas indecentes que he escuchado y prueban mi verdad; pero muchos testigos hay de ella para que no me imputen de calumniador.

Esto, la costumbre que hay de hacer tales representaciones por el tiempo de Navidad y la insolencia con que he visto representar estos despilfarros, me animaron a escribir la presente pastorela, que presento al público, si no libre de defectos, a lo menos purgada de los más groseros que he notado en otras. Supóngalos: mi Diablo es un Diablo cristiano, nada blasfemo ni atrevido, ni tiene que tratarse de tú por tú con san Gabriel ni otro de los santos ángeles. Él es medio verónico y se deja engañar de los pastores, pero no les hace travesuras ridículas ni muy pesadas. Mis pastores son sencillos y a veces tontos; pero no obscenos ni blasfemos.

En fin, la pastorela presente tiene impropiedades como todas, pero no escandalosas ni imposibles como las más; y yo me contentaré con que logre igual indulgencia que sus antepasadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. *El nacimiento del Niño Dios*. A Pastorela from Tarimoro, Guanajuato. Collected and with a Preliminary Study by Lily Litvak. Austin: The University of Texas, Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History, 1973 (Latin American Folklore Series, 3).
- CABRERA Y QUINTERO, CAYETANO JAVIER. *Obra dramática*. Teatro novohispano del siglo XVIII. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1976 (Nueva Biblioteca Mexicana, 42).
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN. *Obras II-Teatro*. Edición y notas de Jacobo Chencinsky. Prólogo de Ubaldo Vargas Martínez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1965 (Nueva Biblioteca Mexicana, 8).
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN. *La noche más venturosa o El premio de la inocencia*. Arreglos de Emma Zazueta Bátiz. México: Manuel Porrúa, 1969.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, LUIS. *Novelistas mexicanos. Don José Joaquín Fernández de Lizardi (El Pensador Mexicano)*. México: Ediciones Botas, 1938.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Bibliografía del teatro en México*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933 (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 28).
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. I. Prólogo de Salvador Novo. México: Porrúa, 1961.
- SABIDO RUISÁNCHEZ, J. MIGUEL. *Pastorela regiomontana*. Monterrey: Instituto de la Cultura de Nuevo León, 1987.
- SABIDO RUISÁNCHEZ, J. MIGUEL. *Teatro ritual popular mexicano: antecedentes y perspectivas*. [Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- SABIDO RUISÁNCHEZ, J. MIGUEL. "La pastorela en el teatro ritual popular mexicano", en *Tramoya*. Xalapa: Universidad Veracruzana, [3ª época], 97 (oct.-dic. 2008): 41-60.
- VIVEROS, GERMÁN. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1990 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111).

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 de enero de 2011.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 13 de abril de 2011.