



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

*Coloquio de San José, rescate de los cantos y el
libreto de un coloquio de pastores en Michoacán.*

T E S I S A

Para obtener el título de:

Licenciada en Música – Canto

Presenta:

Nancy Cristina Salgado Orozco

Asesora:

Dra. Áurea Amparo Maya Alcántara

Ciudad de México, 2021.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Prefacio	v
Introducción	vii
Los Coloquios de pastores	
Teatro de evangelización y su evolución	1
Rasgos característicos de los coloquios de pastores o pastorelas rurales	4
Distribución geográfica	7
Hemerografía	9
La tradición del Coloquio en Chehuayito, Michoacán	
El poblado	9
Los informantes	11
La tradición. Preparativos y realización.	13
Las transcripciones	
El libreto (criterios de transcripción)	16
Personajes	20
Síntesis del argumento	22
Los cantos (criterios de transcripción)	25
Índice de los cantos	28
Letras	30
Cantos de entrada	31
Caminatas	33
Canto de <i>Adoración de pastores</i>	36
Cantos de ofrecimiento y despedida	39
Levantamiento de Bartolo	46
<i>Arrullamiento</i>	49
<i>Despedimento</i>	51

Influencia del género coloquios de pastores o pastorela rural en obras académicas del México independiente

Autores que han tratado de rescatar parte de esta tradición	52
Pastorelas de Cenobio Paniagua: fichas 51 y 52	53
Criterios de transcripción del texto y la música	55
Conclusiones	57
Anexos	
1. Primera entrevista a Tiburcio Orozco	61
2. Lista de personas entrevistadas	63
3. Texto de las fichas 51 y 52 de las pastorelas de Paniagua	64
4. Partitura de <i>Pastorela a dúo</i> de Paniagua (fragmento)	70
Referencias	82
Bibliografía	84

DEDICATORIA

A mi mamá Inés, a mi papá Tibo
y a mis amados padres que con su canto
me enseñaron a cantar.

AGRADECIMIENTOS

A la maestra Margarita Muñoz y al maestro Elías Morales Cariño que estuvieron pendientes de mí toda la carrera dándome todo su apoyo. A mi asesora Áurea Maya cuya orientación hizo posible la transcripción del manuscrito del *Coloquio de San José*. A Flor Sánchez que me dio todo su apoyo y amistad. A mis padres, mis hermanas y hermano que me dan su cariño y apoyo. A los pobladores de Chehuayito, Michoacán que colaboraron en la recuperación de estos cantos. Al CENIDIM que me proporcionó los manuscritos de Cenobio Paniagua. Al Dr. Edmundo Camacho y al Dr. Fernando Nava quienes fueron los primeros académicos en orientar esta investigación. A Alex Reyes que tocó algunas de estas melodías con su violín. A todos los amigos que escucharon mi tema y con su oreja me ayudaron a darle forma: Aner Manzo, Cristina Buitrón, Diana Berenice Martínez, Cesar Acevedo, Pablo Vladimir. Muchas gracias.

PREFACIO

Tenía siete años de edad cuando descubrí que mi abuela materna era analfabeta. Eso me preocupó puesto que mis abuelos eran campesinos y yo había oído que era común el abuso ejercido por algunas personas de mala voluntad hacia la gente iletrada, quienes llegaban a despojarlos incluso de sus bienes materiales. Fue entonces que me di el propósito de enseñarle a leer y a escribir; le conté esta idea a mi abuela y recuerdo que su respuesta fue: “Ay, hija, pero si yo ya estoy viejita, ya me voy a morir”, dando a entender que era una tarea inútil, un conocimiento que ya no iba a utilizar; le insistí, y ella, que era una mujer muy condescendiente, para darme gusto, me proporcionó una libreta en dónde apuntarle el abecedario para que se lo aprendiera. Era un cuaderno muy grande de pasta gruesa que ya tenía varias hojas usadas. Con mi mejor letra le escribí el abecedario y su nombre completo para que aprendiera a firmar. Mi abuela no sabe con qué gusto le escribí eso, con cuánto esmero dibujé cada letra para que ella aprendiera porque deseaba verla como una empoderada alfabetada. Esto ocurrió en una ocasión en que nos visitó en la Ciudad de México, en la casa donde viví por muchos años con mi familia nuclear.

Con mis padres y hermanos visitamos la casa de mis abuelos maternos en Chehuayito, Michoacán en algunas vacaciones y, sin falta, para las fiestas de diciembre. En cada visita le preguntaba cómo le iba con sus planas del alfabeto, a lo que mi abuela respondía que no había avanzado nada. En una de esas ocasiones, llegué directamente buscando la libreta para ver si había escrito algo; cuando la encontré se la llevé para ofrecerle mi ayuda y entonces ella me dijo: “Hija, ve y déjame esa libreta de donde la agarraste” y yo no entendí la razón. Entonces argumentó que era una libreta muy importante porque se trataba de “El Coloquio”. Al preguntarle de qué se trataba, me respondió: “¡Uy, hija, eso es un tesoro!”, abrió una página y me pidió que se la leyera; la letra con que estaba escrito era para mí bastante ilegible, pero alcancé a leer algo que hizo a mi abuela continuara recitando el resto del texto. Le pregunté cómo lo sabía y me dijo que conocía “El libro” completo de memoria. Pero ¿cómo podía mi abuela saber de memoria algo que nunca había leído y de tal extensión?, me pregunté con gran sorpresa.

Por esas mismas fechas (ahora sé que por 1992, aproximadamente), en otra de esas visitas, la encontré muy emocionada. En el patio de la primaria del “rancho” había un tablado; por

otro lado, en su casa vi dos palos altos adornados con flores y listones de colores, dos sombreros adornados de la misma forma y a mis abuelos vestidos todos de blanco. Era de noche cuando mi abuela se puso su sombrero y, con báculo en mano, se dirigió alegre y efusivamente a la representación que tendría lugar afuera más tarde en el tablado. Se me permitió observar unos momentos y aún recuerdo la impresión que me dio ver al personaje del Diablo con unos cuernos enormes, totalmente vestido de rojo, con un machete en vez de trinche y sus botas negras. Tal personaje expresó unos versos que me sonaron terribles, sobre todo con ese característico acento de la gente del rancho:

“Tiembla la tierra,
mi voraz veneno
convierte al mundo
mi infernal afán...”

Me sentí muy impresionada. En la representación había dos diablos más, igualmente con machetes en vez de trinches, además de tres ángeles con coronas en lugar de aureolas. Esos recuerdos quedarían olvidados por mucho tiempo, hasta 2007 cuando mi mamá Inés murió. Entonces volví a buscar la libreta que significó tanto para ella, la quería para guardarla como un recuerdo suyo. Al encontrarla volví a tratar de leerla y justo donde la abrí pude leer: “Tiembla la tierra, mi voraz veneno convierte al mundo mi infernal afán...”, entonces recordé aquella escena que vi en mi infancia... ¡Era lo que había dicho el diablo! Me di cuenta de que se trataba del mismo material, ¡qué inexplicable emoción tal descubrimiento! Al poco tiempo, mi abuelo me puso al tanto de que la mitad de todo ese texto era cantado. Tenía que saber más sobre el manuscrito, tenía que saber de qué obra se trataba y cómo se cantaba.

Por medio de la Dra. Áurea Maya, investigadora del CENIDIM, me enteré de que Cenobio Paniagua (1821 – 1882) había compuesto música bajo el género de *Pastorelas*; para ese momento ya había leído que los Coloquios de pastores son el antecedente histórico de éstas. Enriquecer el acervo académico y auxiliarme de estas obras para comprender mejor el coloquio me condujo a iniciar la presente investigación.

INTRODUCCIÓN

Los Coloquios de pastores son una tradición que empezó a gestarse en la Nueva España con la llegada de las órdenes mendicantes. Tuvo sus transformaciones a lo largo de los siglos y hoy la historiografía ha rescatado algunos libretos y muy pocos de los cantos de este género popular de distintas partes de la República Mexicana y el sur de Estados Unidos. Muchos de ellos se conservaron hasta nuestros días porque fueron transmitidos de generación en generación por la vía oral en distintas comunidades y en algún momento se escribieron en los cuadernos que hoy son considerados libretos.

Planteamiento del trabajo. Objetivos de la investigación

La presente investigación se planteó como objetivo principal el rescate de los cantos de un coloquio de pastores de Michoacán, el intitulado *Coloquio de San José* o *Coloquio de Chehuayito*, representación escénica que mezcla teatro con baile, canto, música y formó parte de un ritual popular religioso en esta comunidad.¹ En este trabajo se hablará entonces de una tradición que se remonta al menos a la época novohispana, que continuó a lo largo del siglo XIX, llegó a comunidades como las de Chehuayo chico, Michoacán, donde se practicó durante el siglo XX y llegó hasta nuestros días gracias a la tradición oral.

En la primera parte se aborda el tema del teatro de evangelización, su llegada a Mesoamérica, cómo se relacionó con los indígenas, el sincretismo que amalgamó las prácticas de ambos mundos, las prohibiciones que sufrió por parte de la iglesia y del Estado, que con sus decretos dieron lugar a los diferentes rasgos entre las representaciones escénicas urbanas y rurales. Posteriormente, se mencionan las diferentes características que distinguen al género rural por ser el que atañe a esta investigación.

En la segunda parte se describe la localidad rural de Chehuayo chico, Michoacán, su ubicación geográfica, datos poblacionales, actividad económica, entre otros datos importantes de la localidad, dónde se representó el *Coloquio de San José* durante casi todo el siglo XX. Más adelante se habla sobre los informantes, se describe cómo se efectuaban

¹ Las distintas versiones del libreto no presentan título. La gente conoce la representación como El coloquio. Al preguntar el nombre a Tiburcio Orozco, uno de los informantes, respondió que era el *Coloquio de San José*.

los ensayos y las representaciones escénicas, así como el declive de esta práctica en la comunidad y la parte que se conserva hasta hoy día en el siglo XXI.

La metodología utilizada para lograr el objetivo consistió en realizar una investigación de campo, a través de entrevistas a los habitantes de esta localidad quienes conocieron la práctica, con lo cual se logró obtener información de primera mano. Por medio de su testimonio, se elaboró una reconstrucción del libreto que permitió a los antiguos practicantes hacer memoria las melodías después de casi treinta años de haber interrumpido la tradición. Lo anterior condujo a la transcripción y análisis de unas partituras descriptivas, cuyo fin es dejar evidencia de este patrimonio cultural y contribuir a su conservación.

Para finalizar, en la última parte, se aborda de manera breve, la influencia del género coloquios de pastores o pastorelas rurales en las obras académicas, por ejemplo en importantes compositores como Cenobio Paniagua, de quien se conservan obras bajo este mismo género. Con la finalidad de hacer una pequeña aportación al acervo musical académico se transcribió parte de su obra.

LOS COLOQUIOS DE PASTORES

Teatro de evangelización

Los coloquios de pastores, como se les llamaba anteriormente a las pastorelas, responden a una tradición muy antigua que nace como resultado del sincretismo entre las creencias y formas de adoración a los dioses de las culturas mesoamericanas y el cristianismo traído por Europa. La Conquista trajo consigo cuatro órdenes religiosas que llegaron con el objetivo de evangelizar a los pueblos originarios: franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas. Los franciscanos y los jesuitas fueron dos de las órdenes que implementaron el teatro de evangelización como práctica para enseñar el cristianismo entre los indígenas. Este teatro tiene orígenes muy antiguos en el Teatro religioso de la Europa Medieval (Tropos, Auto sacramentales, Églogas, Loas, Dramas pastoriles, *Officium Pastorum*) y en los *Colloquios* de Juan del Encina y Lope de Rueda. Algunos autores como Maximiano Trapero le atribuyen a las pastorelas un origen español al que se le incorporaron elementos secundarios,² otros como Fernando Horcasitas les atribuyen una identidad mexicana debido a la falta de evidencia (libretos, testimonios o crónicas) que demuestre que alguna pastorela realizada en el siglo XVI tenga como fuente directa un texto español de la misma época, pues aún las escenificaciones del teatro medieval religioso cuyo tema es el nacimiento de Jesucristo o el de la adoración de los Reyes Magos, resultan en poco comparables con las realizadas durante el siglo XVI en lo que hoy es México,³ pues si bien es claro que su contenido es de origen europeo, también es posible afirmar que a su llegada a Mesoamérica adquirió rasgos que le dieron una personalidad nueva.⁴

Los frailes se dieron cuenta de que las culturas indígenas eran profundamente religiosas, que adoraban a sus dioses a través del canto y la danza. En una carta de Fray Pedro de Gante dirigida al Rey Felipe II, el franciscano narra lo siguiente:

² Maximiano Trapero, “Una muy particular celebración de la Navidad en Canarias: Los ranchos de Pascua de Lanzarote”, en María Pilar Panero García, *et. al.* (Coord.), *Antropología y Religión en Latinoamérica IV. Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*. Valladolid: Editorial Fundación Joaquín Díaz, 2019, p. 61.

³ Elizabeth Araiza Hernández, “El montaje teatral de las identidades. Personajes rancheros y actores indígenas en una secuencia de las pastorelas de la sierra purépecha”, en *Nueva antropología*. Vol. XXVI, No. 79, julio-diciembre 2013, pp. 79-80.

⁴ Como en su momento le pudo ocurrir al flamenco respecto a la danza árabe.

[...] la gente común estaba como animales sin razón, indomables, que no los podíamos traer al gremio y congregación de la Iglesia, ni á la doctrina, ni á sermón, sino que huían desto sobremanera, y estuvimos más de tres años en esto, que nunca, como tengo dicho, los pudimos atraer, sino que huían como salvajes de los frailes, y mucho más de los españoles. Mas por la gracia de Dios empecelos á conocer y entender sus condiciones y quilates, y cómo me había de haber con ellos, y es que toda su adoración dellos á sus dioses era cantar y bailar delante dellos, [...] y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados á sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre por salvar al linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura é sin mácula; y esto dos meses poco más ó menos antes de la Natividad de Cristo, y también díles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque ansí se usaba entre ellos, conforme á los bailes y á los cantares que ellos cantaban así se vestían de alegría ó de luto ó de vitoria [...].⁵

Fernando Horcasitas afirma que por otro lado, en el teatro de evangelización los indígenas encontraron un espacio dónde volver a expresar sus habilidades y costumbres, dice:

Quedaban los restos de lo que había sido una sociedad de especialistas: cantores, actores, danzantes y bufones, poetas y oradores, voces entrenadas para la declamación, gente experta en memorización, ya que no dependía de las letras. Existían floristas y escenificadores, artesanos en la confección de vestidos ceremoniales, de joyas, plumería y telas. En una palabra, para 1524 estaban ociosos muchos profesionales conectados con las representaciones dramáticas [...].⁶

Entonces tomaron al teatro de evangelización como medio para llevar a cabo la conquista espiritual. Los frailes aprendieron los idiomas de los pueblos originarios e iniciaron la composición de obras en náhuatl, purépecha, otomí, maya, entre otros. Este teatro de evangelización se inició como un teatro monumental ya que llegó a involucrar a cientos e incluso miles de participantes. Para 1531 se presentó en Mesoamérica la primera de estas obras: *El día del juicio final* que involucró a más de 800 actores nahuas.⁷ El teatro misionero español, como también se le conoce, se mezcló con las costumbres de los pueblos originarios para adorar a sus dioses, pues no sólo se representaban en lenguas indígenas sino que además se danzaban y cantaban. Este sincretismo no tardó en ser mal visto por la iglesia quien vio en esta práctica una falta al carácter solemne del rito religioso

⁵ Se conserva la ortografía de la publicación original. *Códice Franciscano. Siglo XVI*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889, pp. 223-224.

⁶ Fernando Horcasitas, “Los principios del drama náhuatl en México”, en *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, No. 73, abril-junio 2018, p. 33.

⁷ Miguel Sabido, “La primera obra de teatro mexicana”, en *Paso de Gato. Revista mexicana de teatro*, No. 73, abril-junio, 2018, p. 29.

y en 1585 prohibió la danza, el canto y las representaciones profanas,⁸ sin embargo la práctica no desapareció. En el siglo XVIII surgieron los primeros coloquios de pastores⁹ en Nueva España y en los primeros años del siglo XIX hay referencias a su prohibición; en un decreto de 1808 el virrey Garibay prohibió estas representaciones por considerar que sus bailes y diversiones eran incompatibles con la veneración de los santos misterios.¹⁰ Entonces cuando esta práctica dejó de realizarse en atrios e iglesias, salió a las calles y comenzó a representarse en las plazas y corrales volviéndose parte de la cultura popular.

En el contexto de la divulgación del pensamiento de la Ilustración, tanto en Europa como en la Nueva España, y el ascenso de los Borbones al trono español, las expresiones de cultura popular vinculadas con prácticas religiosas fueron mal vistas por el gobierno,¹¹ esto inició una serie de restricciones e intentos por regularizar su presentación por medio de permisos¹² que continuaron aún ya en el México independiente y en un periódico del Distrito Federal de 1834 aparece el siguiente comunicado:

El 18 del actual se han publicado en esta capital los siguientes bandos.

1 Sin licencia del gobierno del distrito federal, no podrá haber diversion alguna de aquellas en que se ecsija del público algún pago de entrada.

2 No podrá haber representacion de coloquios ó pastorelas, si no es por las tardes, debiendo concluirse precisamente á las ocho de la noche, y pagando cincuenta pesos de multa en caso de contravencion, el empresario ó responsable.

3 Se prohíbe la representacion de coloquios ó pastorelas en los dias de trabajo, cuando se ecsija del público pago de entrada.

4 Conforme á lo dispuesto por el supremo gobierno, no podrá representarse ningun coloquio ó pastorela, sin que haya precedido la censura de las piezas por la direccion general de estudios.¹³

Los coloquios o pastorelas rurales entonces empezaron a separarse de las pastorelas urbanas,¹⁴ pues mientras las escenificaciones en las ciudades sufrieron las prohibiciones de

⁸ Tomás de Híjar Ornelas, *Las pastorelas en Jalisco: Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el occidente de México*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, 2008, p. 42.

⁹ Miguel Sabido, "Presentación", en Tomás de Híjar Ornelas, *Op.cit.*, p. 12.

¹⁰ Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano*, p. 271. Citado por Tomás de Híjar Ornelas, *Op. cit.*, p. 61.

¹¹ Tomás de Híjar Ornelas, *Op. cit.*, p. 25.

¹² Alejandro Ortiz Bullé-Goyri. "Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVIII", en Beatriz Aracil, *et. al.* (edit.), *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*. México: Paideia, 2004, p. 16.

¹³ Se conserva la ortografía de la publicación original. *El Fénix de la libertad*, 20 de febrero de 1834, p. 4.

la iglesia y el Estado modificando su horario, duración y contenido, lo cual contribuyó a su secularización,¹⁵ a la incorporación de un tono moralizante y dio cabida a la sátira; en las comunidades rurales a donde esos comunicados tardaban en llegar o nunca llegaban, dichas manifestaciones se desarrollaron libremente y lograron sobrevivir hasta nuestros días conservando gran parte de sus elementos originales e incluso su carácter espiritual, gracias a la tradición oral y a los libretos que algunos amantes de la tradición recogieron de la memoria de los practicantes, en cuadernos con transcripciones hechas a mano.¹⁶

Rasgos característicos de los coloquios de pastores o pastorelas rurales

Marina Sarabia distingue dos tipos de coloquios, ambos con temas relacionados a la propagación de la fe y presentes en la actualidad: coloquios de conquista y coloquios de pastorela.¹⁷ A este último tipo, autores como Tomás de Híjar y Elizabeth Araiza les nombran indistintamente coloquio de pastores o pastorela aunque propiamente el nombre pastorela comenzó a aplicarse a partir del siglo XIX cuando los pastores tomaron el papel principal en los coloquios de Navidad.¹⁸

El tema central de estas representaciones es la lucha entre el bien y el mal; sin embargo De Híjar Ornelas sugiere que aún más profundamente, se trata de la unión entre lo humano y lo divino. Su argumento es el nacimiento de Jesucristo y se basa en el pasaje de Lucas 2, 1:20 que relata cómo un ángel se le aparece a un grupo de pastores que se encontraban cerca de Belén, les anuncia el nacimiento del Mesías y les invita a ir a buscarlo para adorarlo. Esta trama se enriqueció con los traspiés de los pastores en su camino a Belén, un ermitaño que los alienta a continuar, la socarronería de un Ranchero y un Indio (a veces también las compañeras de éstos) que con su agudeza mental sortean al diablo o diablos quienes finalmente son vencidos por los arcángeles. Culmina con los pastores que llegan a adorar al

¹⁴ Las pastorelas urbanas se dividirían más tarde en cultas y populares.

¹⁵ Porque aunque conservan el tema religioso, perdieron su carácter sagrado.

¹⁶ Juan Carlos Reyes G. (Recopilador), *El Laureliano Coloquio de Pastorela*. México: CONACULTA, 2011, p. 6.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁸ Tomás de Híjar, *Op. cit.*, p. 60.

niño Jesús, presentando con cantos y danzas los dones que le llevan, cantándole arrullos y cantos de despedida.¹⁹

Salvador Novo habla de los lineamientos generales que este tipo de obras comparten:

[...] son de autores anónimos, escritas en verso, de idénticas o similares tramas. Sus personajes no representan a individuos sino a tipos, como lo fueron los de la comedia dell'art en Italia [Arlequín, Colombina y Pontichela]. Los personajes son ingenuos pastores que reciben nombres siempre iguales, como Bato, Bras y Gila, uno o varios demonios, encabezados por Luzbel, que actúan como los villanos de la obra, uno o más pecados capitales, san Gabriel y otros arcángeles, los reyes magos con sus suntuosas vestiduras y la sagrada familia, que aparece en forma plástica en el portal de Belén, en una apoteosis final.²⁰

Algo característico sobre los coloquios o pastorelas rurales es que los diablos tienen un papel principal en la obra, puede haber tres, siete y hasta nueve diablos que luchan contra los ángeles. Estas escenificaciones involucran una gran cantidad de participantes que pueden incluir quince, como en la *Adoración de pastores* que documentó Vicente T. Mendoza,²¹ hasta grupos de más de cien personas como en la pastorela de Comachuen, Michoacán donde puede haber hasta cincuenta parejas de rancheros y cientos de luzbeles.²² Su duración no se limita a dos horas sino que su representación puede durar toda la noche, dieciocho horas o varios días²³ y realizarse en cualquier época del año ya que en el medio rural forman parte de cualquier ocasión festiva.²⁴ Se representan año con año de forma tradicional, los papeles se suelen heredar de padres a hijos, su finalidad no es únicamente entretener a la gente o recordar el nacimiento de Jesucristo, sino que es una forma de rendirle adoración, tienen un carácter devocional.

Sobre la vestimenta de los personajes, los investigadores que han documentado el tema mencionan que en general comparten características, hay algunas variantes que encuentran su manifestación en las artesanías del lugar donde se representan, como en el caso de

¹⁹ *Ibíd.*, p. 23

²⁰ Tomás de Híjar, *Op. cit.*, p. 51.

²¹ Vicente T. Mendoza, "Una adoración de pastores en Chilpancingo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. 5. No. 18, 1950, pp. 35-62.

²² Elizabeth Araiza Hernández, *Op. cit.*, pp. 87 y 88.

²³ Elizabeth Araiza Hernández, "El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las pastorelas del territorio purépecha", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. Vol. XXXIV, No. 135, otoño, 2013, pp. 184.

²⁴ Elizabeth Araiza Hernández, "El montaje teatral de las identidades", pp. 76.

Colima los sombreros y los báculos de los pastores llevan adornos de hoja de lata y, en Tócuaro, Michoacán los diablos llevan elaboradas máscaras, ambas artesanías propias de su región.²⁵ Los pastores, por ejemplo, visten de blanco, usan sombrero con flores de papel y listones o tiras de papel de colores, llevan un báculo con cascabeles adornado del mismo modo que el sombrero.²⁶ El Ermitaño va de túnica oscura con capucha, máscara con barba larga, un rosario y/o Biblia. Los ángeles son representados por niños que llevan alas, corona y espada, los diablos pueden llevar trajes rojos o largas túnicas oscuras de diferentes texturas y diseños.²⁷

Fernando Nava ha sido uno de los especialistas que ha estudiado las pastorelas en lenguas indígenas. En su artículo “Una pastorela en lengua p’orhepecha (Tarasca)” hace una meticulosa traducción de fragmentos de la pastorela de Pichátaro, Michoacán (anteriormente publicada por Nicolás Romero sin traducción alguna en uno de sus artículos sobre los tarascos); así también analiza y comenta varios otros aspectos importantes dentro de esta pastorela, entre ellos su estructura, donde destaca la aparición de las *letras/música*, las *caminatas* y el *canto de despedimento*, al respecto de éstos menciona:

Son elementos que conjugan literatura, música y, posiblemente, coreografía; [...] Sin lugar a dudas, se trata de uno de los recursos teatrales utilizados para resaltar motivos claves del drama. Estas marcas aparecen con las mismas características en pastorelas representadas en las zonas circunvecinas a la zona p’orhepecha; por ejemplo, en algunos pueblos guanajuatenses del Bajío. Elementos similares pueden ser identificados en otros géneros tradicionales, como ocurre en la Danza de la Conquista, versión de Santa Ana Tepetitlán, Jalisco en la que Marina, quien protagoniza la traición es puesta en relieve al ser el único personaje de la obra que en dos ocasiones canta fragmentos de su parlamento.²⁸

²⁵ Juan Carlos Reyes G., (Recopilador). *Op. cit.*, p. 8.

²⁶ Aunque visualmente puede parecerse al palo de mayo, no debe confundirse con éste, ya que guardan diferencias importantes. El palo de mayo es uno solo, está fijo en el suelo, tiene un sentido colectivo donde los participantes que danzan a su alrededor, trenzan sus listones vistiéndolo y éste es el centro de la adoración. En cambio, los báculos suelen ser un elemento distintivo de los pastores, pues aunque llegue a haber algún pastor sin báculo, tampoco los usa ningún otro personaje. Tienen un sentido de propiedad individual, acompañan a cada pastor y están en constante movimiento con él/ella, especialmente durante las danzas ya que sirven para marcar en el piso, el pulso de las melodías que cantan. Sus listones no se usan para trenzarse y vestir los palos (Comunicación personal de Fernando Nava).

²⁷ Elizabeth Araiza Hernández, “El arte de actuar varias realidades particulares”, pp. 192-193.

²⁸ Fernando E. Nava, “Una pastorela en lengua p’orhepecha (Tarasca)”, *Literatura Mexicana del Otro Fin de Siglo*. México: El Colegio de México, 2001, pp. 474.

Otra cosa importante que Nava comenta sobre las pastorelas de esta región es que tienen versos se cantan con el acompañamiento de pequeñas agrupaciones musicales de guitarra, clarinete o violín entre otros.²⁹

Al respecto de las pastorelas que se desarrollan en la zona purépecha, Elizabeth Araiza del Colegio de Michoacán comenta que: “No ha sido posible determinar aún desde cuándo y las razones por las cuales, incluso en los poblados donde hay un índice importante de hablantes de lengua purépecha, se estableció como regla el uso del español en las pastorelas.”³⁰ Ya que en la actualidad es esencialmente el idioma en que se representan.

Distribución geográfica

Esta expresión de religiosidad popular abarca una amplia área geográfica que va del sur de Estados Unidos (Nuevo México, Texas, Colorado, Arizona y California), la República Mexicana (Colima, Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Zacatecas, San Luis Potosí, Nuevo León, Sinaloa, Yucatán y Oaxaca), Honduras, Nicaragua y Panamá,³¹ es decir todo lo que fue territorio de la Nueva España. A pesar de que el área más amplia se encuentra en nuestro país, esta manifestación ha sido más estudiada en Estados Unidos.

²⁹ *Ibíd.*, p. 470.

³⁰ Elizabeth Araiza Hernández, “El arte de actuar varias realidades particulares”, p. 190.

³¹ Elizabeth Araiza, “Un texto vivo. Formas e interacciones del libreto de pastorela (Ihuatzio y Comachuén, Michoacán)”, en *Trace: Procesos mexicanos y centroamericanos*, No. 76, CEMCA, julio, 2019, p. 51.



En esta fotografía se puede apreciar los personajes del montaje de la pastorela de Cuernavaca, Guanajuato. La foto fue subida por el usuario de Facebook *Cronista de Cuernavaca*, el 23 de diciembre de 2015. Fuente: <https://www.facebook.com/cronista.de.cuernavaca/posts/818771161601968/>



En esta fotografía de la página web de Alamy se pueden apreciar a los personajes del montaje de “*Los pastores. Una obra mexicana de la Navidad*” en Nuevo México en 1915. Fuente: <https://www.alamy.es/los-pastores-una-obra-mexicana-de-la-navidad-parafernalia-de-los-jugadores-los-pastores-129-tulio-tipo-hermano-pastores-prestan-tu-ayuda-cantando-para-alabar-al-dios-en-el-pesebre-puesto-nuestros-hogares-nos-dejabamos-lejos-para-adorar-a-la-estrella-guia-oracion-como-hemos-cantado-mi-errado-aqui-es-adorar-a-mi-infante-senor-no-pense-en-traer-un-regalo-ni-siquiera-un-tamal-para-ti-pero-era-yo-dueno-de-un-cordero-que-gustosamente-lo-ofreceria-rich-bartolo-me-proporciona-mi-falta-oh-luz-del-cielo-tu-eres-el-hijo-de-la-aurora-virginal-brillante-nada-te-tengo-que-ofrecer-a-menos-que-sea-este-laud-de-los-mios-tomelo-mi-image340003688.html>

Hemerografía

Para esta investigación se realizó una búsqueda hemerográfica, a través de la Hemeroteca Nacional Digital de México sobre los coloquios de pastores en periódicos de la Ciudad de México y de los estados de Michoacán y Veracruz de principios de 1700, donde se encontró la primera mención, a finales de 1800 donde se ubicó la última. Fueron muy pocas las referencias que se localizaron, sin embargo he aquí una de las más relevantes porque sirve para constituir una idea de lo que pudo ser su estructura dramática y musical. Apareció en un periódico de la ciudad de Morelia, Michoacán de 1896 y anuncia detalladamente la venta de un coloquio:

ANUNCIO. Coloquio nacional dedicado á Nuestra Señora de Guadalupe, tomado de la historia de Don Luis B. Tanco, y escrita en verso por M. Maldonado: con licencia eclesiástica. Se compone del prólogo, 4 actos. 4 apariciones, 28 escenas, 28 piezas de música, 23 recitados, 2 textos de la Santa Escritura y un Tedeum; y representado por 14 personas. La música adecuada, la vende el Señor Profesor Don Francisco de P. Lemus; calle de la Aurora número 77. El libreto consta de 60 páginas y se haya de venta en la casa del Señor Capellán del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en San Diego y en la mercería de los Señores Plácido Guerrero, Sucesores, Calle del Seminario, número 8.- Vale 55 centavos á la rústier.³²

Hasta este momento no se han encontrado otras publicaciones posteriores a esta fecha bajo el nombre “coloquio”.

LA TRADICIÓN DEL COLOQUIO EN CHEHUAYITO, MICHOACÁN

El poblado

El poblado de Chehuayo chico o Chehuayito, como es conocido entre sus habitantes, es una localidad rural³³ ubicada al norte del estado de Michoacán, en el municipio de Álvaro Obregón, a un costado del lago de Cuitzeo, cerca de los límites con Guanajuato. Los pobladores refieren que debe su nombre a las *chehuas* de la laguna (forma local de llamarle a las mojarras). Anteriormente fue parte de la hacienda de los hermanos Estrada Menocal,

³² Se conserva la ortografía de la publicación original. *El comercio de Morelia. Semanario de comercio y anuncios*, 6 de noviembre de 1896, p. 2.

³³ Fuente: INEGI, Archivo histórico de localidades geo estadísticas. Última fecha de consulta: 07-10-2021.

mismos dueños de la hacienda de la Tepacua.³⁴ En las cercanías se ubican el antiguo Convento agustino de Santa María Magdalena en Cuitzeo que data del siglo XVI y la zona arqueológica de Tres Cerritos, asentamiento cuyo segundo momento de ocupación está ligada al imperio purépecha.³⁵ La localidad urbana más cercana se encuentra a 10 km de distancia.

Su fundación se pierde a mediados del siglo XIX y es hasta la etapa de los gobiernos posrevolucionarios, con el reparto de las tierras ejidales de las políticas de la Reforma, cuando se inicia la construcción de sus servicios mínimos; sin embargo aún hoy sólo cuenta con una escuela primaria, no tiene servicios médicos ni transporte público directo. Cuenta con una capilla católica y, de pocos años a la fecha, con un templo cristiano.

De acuerdo con el último censo del INEGI tiene una población de 535 habitantes de los cuales, 270 son mujeres y 265 son hombres; 49 de ellos son adultos mayores de 65 años. Es una comunidad muy pequeña con un total de 170 viviendas. Casi todos sus integrantes se conocen, lo que los vincula social y culturalmente. El promedio de escolaridad entre sus habitantes es de 6.32 años. Ocho de sus habitantes entre 15 y 17 años asisten a la escuela y sólo uno, que tiene entre 18 y 24 años. Hay 44 personas analfabetas. En cuanto a religión, 457 personas se consideran católicos, 18 personas protestantes o cristianos y 60 habitantes se consideran sin religión. La población no habla ninguna lengua indígena, únicamente español.³⁶

Su actividad económica principal pertenece al sector primario: ganadería, agricultura y pesca. Aunque en las últimas décadas, los principales ingresos son derivados de la llegada de las remesas que envían familiares que, en algún momento, decidieron migrar a Estados Unidos por la crisis económica. Existe también un sector de la población que no tiene una actividad económica,³⁷ derivado quizá del abandono del campo y el ingreso de las mencionadas divisas.

³⁴ Referencia de don Tiburcio Orozco y doña Rosa López quienes también mencionaron que este mismo coloquio se representaba en esta otra localidad, actualmente conocida como La Tepacua o El Cerrito.

³⁵ Fuente: <https://www.inah.gob.mx/zonas/178-zona-arqueologica-tres-cerritos>

última fecha de consulta: 07-10-2021.

³⁶ Fuente: INEGI, Censo de población y vivienda 2020. Última fecha de consulta: 07-10-2021.

³⁷ *Loc. cit.*

Esta localidad celebra su fiesta patronal de forma tradicional del 18 al 20 de marzo con motivo del día de San José (19 de marzo). Durante esta celebración se llevan a cabo festejos religiosos como misas, rosarios y procesiones, así también para el festejo se realizan jaripeos de toros, bailes amenizados por bandas tradicionales de la región y se invita a la gente de los poblados vecinos a asistir. La fiesta es costeadada por las aportaciones de todos los habitantes del lugar y sus familiares que radican en el extranjero. Actualmente parte de la gastronomía que se vende es comida tradicional michoacana como elotes, buñuelos y atole, pero ha ganado terreno la comida rápida “americana” como hamburguesas, papas fritas, hot dogs y refrescos. Sin embargo esta celebración no siempre se llevó a cabo de esta manera, anteriormente la gastronomía que privaba era más propia del estado: cazuelas de mole, tamales, atole, buñuelos, elotes, corundas, entre otros. En lugar del jaripeo, aunado a los festejos religiosos se realizaba la representación de un coloquio de pastores, el *Coloquio de San José*, que se realizó en forma tradicional durante casi todo el siglo XX hasta 1992 aproximadamente,³⁸ fecha en la que fui testigo y que quedó narrada en el prefacio.

Los informantes

Para poder conocer más sobre esta práctica, entre marzo de 2018 y marzo de 2021, llevé a cabo alrededor de 35 entrevistas³⁹ a los testigos presenciales y practicantes vivos de la tradición, todos ellos habitantes de Chehuayito, quienes voluntariamente narraron su experiencia, razón por la que se les considera informantes confiables. En estas entrevistas los testigos o practicantes relataron cómo se desarrollaba el evento, lo que más disfrutaban del mismo, qué personaje(s) hicieron y, una vez que se transcribió el libreto y se les leyó en voz alta, entonaron algún canto de la obra. Los entrevistados pertenecen a cuatro generaciones distintas, los de mayor edad son la fuente principal de la investigación porque vivieron la tradición durante más tiempo. Dentro de las dos generaciones más antiguas se encuentran:

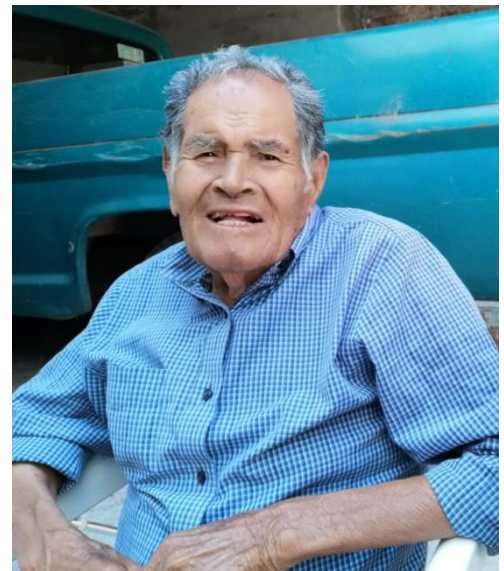
³⁸ Según referencia de los informantes.

³⁹ Una buena parte se grabaron en audio y/o video. En el Anexo 1 se transcribe la primera que se realizó y en el anexo 2 parte de la lista de personas entrevistadas.



Doña Rosa López de 91 años, agricultora y comerciante quién participó haciendo el papel de Laura, Gila y Prontitud. Viuda de don Domingo Sotelo, el violinista del pueblo. Foto: Jorge Salgado.

Don José Tiburcio Orozco Escutia de 92 años, mi abuelo, a quien llamo papá Tibo, campesino y comerciante, quien en su juventud participó como lector del Libro y haciendo los personajes de Mayoral y Bartolo. Viudo de doña Inés Moncada García, quien hacía el papel de Laura. Foto: Nancy Salgado.



Don Aureliano López Martínez de 73 años: agricultor y ganadero, antiguo lector del Libro. Foto: Nancy Salgado.



Don Nicolás Valencia, de 88 años, quien cantaba la voz requinta del coloquio y desempeñó los papeles de Bato, Bartolo y Mayoral, heredados de su padre Melquiades Valencia. Nieto de doña Gonzala Palencia. Foto: Nancy Salgado.

Doña Gonzala Palencia fue dueña de *El libro* más antiguo del que se tiene noticia, quien también desempeñaba la función de recoger a la gente en sus casas para llevarlas a los ensayos del coloquio. A través de uno de sus descendientes, obtuve el acta de nacimiento de doña Librada Silva Palencia, madre de don Nicolás e hija de doña Gonzala, cuya fecha de nacimiento está marcada en el año de 1907. Ya que los pobladores refieren que se iniciaban en esta práctica desde edades muy tempranas en el papel de los ángeles y participaban más activamente hasta antes de casarse, es posible pensar que doña Gonzala ya llevaba a cabo su función como ensayadora desde principios del siglo XX.

La tradición. Preparativos y realización

Gracias a las entrevistas se sabe que hace cuatro generaciones había un grupo de gente que llevó a cabo actividades importantes para el desarrollo y la pervivencia de esta tradición y fueron las siguientes personas.

Transcriptor del libreto:

Odilón González, campesino y comerciante, desempeñó el papel del Ermitaño en las representaciones del *Coloquio de Chehuayito*, hermanastro mayor de Inés Moncada García.

Ensayadores o maestros de pastorela:⁴⁰

Odilón González, Inés Moncada García, Rosa López, Domingo Sotelo. Seleccionaban a las personas para participar en el coloquio y enseñaban cómo realizarlo. La elección se basaba en sus habilidades para memorizar, su compromiso con los ensayos y con la representación, y principalmente en sus habilidades musico-vocales. Ellos a su vez lo aprendieron de don Melquiades Valencia y doña Gonzala Palencia quienes los precedieron en el desempeño de esa función.

Músicos:

Domingo Sotelo, violinista. Ponciano Silva, guitarrista, desempeñó el papel de Tiempo en las representaciones. Juntos acompañaban todos los cantos del coloquio.

Para llevar a cabo la escenificación se preparaban con tres meses de anticipación en ensayos diarios vespertinos que iniciaban el 25 de diciembre y terminaban una semana antes del evento para “dejarlos descansar la voz”. Estos ensayos duraban de 3 a 5 horas, había un lector del libro, algún letrado del pueblo que leía en voz alta los textos para que los participantes memorizaran sus diálogos. La música en cambio sólo la enseñaba el violinista del pueblo, don Domingo Sotelo que tocaba las melodías de los cantos y sin tregua corregía la afinación hasta que se la aprendieran ya que eran a voces.⁴¹ Los ensayos fueron también momentos de recreación para los pobladores pues aunque eran estrictos para memorizar sus papeles, la gente los disfrutaba porque les resultaba entretenido.

La representación se realizaba en un tablado que se colocaba en el corral del pueblo o en la explanada de la primaria que da a la plaza. Se llevaba a cabo dos noches, la primera a la que llaman el *Ensaye real* (que según mi interpretación era una especie de ensayo general con público) se iniciaba la tarde del 18 de marzo y presentaba sólo la mitad del coloquio, al día siguiente después del rosario alrededor de las 8:00 pm del 19 de marzo se realizaba la representación completa que duraba toda la noche y terminaba al día siguiente al amanecer.

⁴⁰ Estos términos no los utilizó ninguno de los informantes, se toman de los trabajos de Elizabeth Araiza y Juan Carlos Reyes.

⁴¹ Esto se explicará con mayor detalle más adelante en la sección de los cantos.

El *Coloquio de San José* se realizaba con dos conjuntos instrumentales durante su representación:

- 1) Una de banda de alientos con percusión propia del estado de Michoacán, que llegaba a la localidad para tocar sones durante los tres días de la fiesta y que tenía intervenciones en partes del Coloquio donde los personajes bailan aunque en el libreto no se especifique.
- 2) El ensamble de guitarra-violín y voces, que interpretaba todos los cantos del Coloquio.

Muchas circunstancias se dieron para que cesara la práctica, lo cual implicaría una investigación en sí misma, pero aquí se presentan algunas que los mismos pobladores refirieron: “El evento era costoso”, “era complicado encontrar la suficiente cantidad de personas que se comprometieran a realizarlo”, “los jóvenes ya no tuvieron interés en salir, pensaron que eso era de gente vieja”.

Los pobladores mencionan que las presentaciones se fueron espaciando cada vez más hasta que se dejaron de realizar por completo y ya que los jóvenes se rehusaban a participar, el último año que se realizó, 1992 aproximadamente, se hizo con “la gente que lo sabía, la gente grande del pueblo”. Algunas personas entrevistadas contaron que ese año, unos hombres alcoholizados subieron al tablado y no querían bajarse y para evitar que el incidente pasara a mayores (en el poblado es habitual portar pistola) detuvieron la representación. Una de las entrevistadas mencionó que después de eso, ella ya no quiso participar por miedo a que se repitiera dicha eventualidad.

Desde mi análisis considero que algunos factores que posiblemente influyeron en el cese de la representación fueron: la migración, ya que varios de los participantes más activos, es decir aquellos que ya tenían de memoria los papeles y los realizaban más, se desplazaron a Estados Unidos o a la ciudad en busca de mejores oportunidades laborales; la muerte de los ensayadores, de los músicos del pueblo: don Ponciano Silva y don Domingo Sotelo; y la introducción de la influencia estadounidense en la localidad (valores, gastronomía, música, cultura de los cholos, entre otros).

Aunque la representación dejó de llevarse a cabo, parte de la tradición sigue viva en la localidad. Cada 24 de diciembre, en Noche Buena la gente se reúne en la capilla para rezar el rosario a las 8 de la noche. Al finalizar se forman en dos filas paralelas que van del presbiterio al patio de la iglesia, toman mantos y rebozos para acunar las cinco figuras de niño Dios que tienen en la comunidad, el resto de parejas acompaña meciendo, en ese momento entonan los cantos de la sexta caminata “Vamos a Belén, el *Arrullamiento*, el *Despedimento* y otros villancicos tradicionales de la comunidad. Actualmente sólo se cantan a una voz, una persona conserva los versos de estas partes y los lee en voz alta para que los asistentes los repitan cantando. Ya que la gente mayor ha ido dejando de concurrir a esta fiesta por cuestiones de salud y que ya no hay músicos que acompañen los cantos, los actuales pobladores que asisten algunas veces entonan los versos de un canto con tonadas de otro, lo que provoca en los más viejos descontento, ya de por sí sentido por la falta de la segunda voz que los más jóvenes no saben cantar. Al observar esto me pareció que era importante y necesario rescatar las melodías de los cantos a través de una transcripción que deje testimonio de su existencia y sirva para apoyar la continuación de esta tradición musical. Por este motivo a continuación se presenta parte de la transcripción del libreto y los cantos que se recolectaron de la memoria de sus últimos practicantes que dieron su testimonio para lograr dicho fin.

LAS TRANSCRIPCIONES

El libreto (criterios de transcripción)

Pude rescatar tres libretas escritas a mano que contienen el libreto del *Coloquio a San José*. Las nombré por sus características físicas. La primera, la *Libreta grande*, perteneció a Inés Moncada García, es la libreta donde de pequeña le anoté el abecedario. La segunda, la *Libreta azul*, la encontré en su casa hace un par de años por casualidad, por las entrevistas parece que era de Ángel González, hijo del tío Odilón, tiene fecha de elaboración de marzo de 1983. La tercera, la *libreta naranja*, me la prestaron los hijos de don Aniceto, habitante de Chehuayito, quien la guardó por encargo de don Aureliano López, después de que un pescador amigo suyo se la entregó. El pescador la encontró tirada en un basurero a las orillas del pueblo cuando comenzaba a arder con el resto de la basura, la recogió y al ver el contenido se la entregó a la persona que creyó que le daría el más alto valor, a don

Aureliano. No se sabe aún cómo esta libreta acabó en el basurero, es una transcripción hecha por Bulmaro Orozco, mi tío materno. Esta última libreta es la que tiene más cambios en la transcripción del texto, por lo que no la tomé tanto en cuenta para la transcripción que realicé.

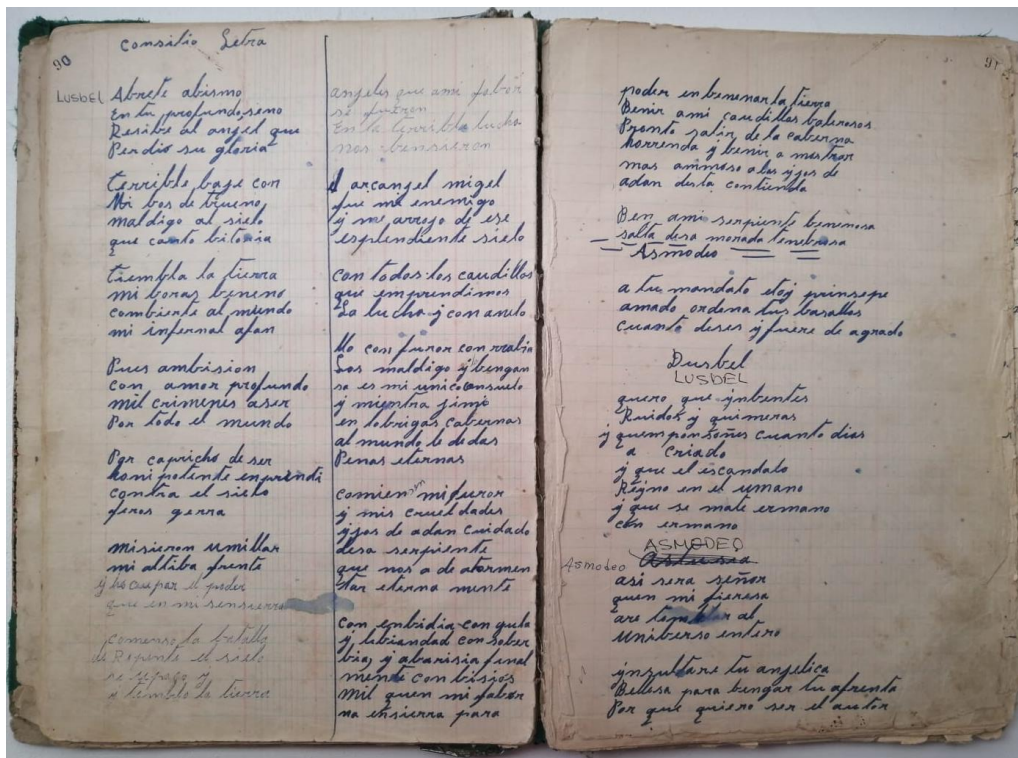


Imágenes de la *Libreta grande* (izquierda), de la *Libreta azul* (centro) y *Libreta naranja* (Derecha). En la portada de la *Libreta grande* se lee “Chehuallito Michoacán Odilon Gonzalez”. Foto: Nancy Salgado

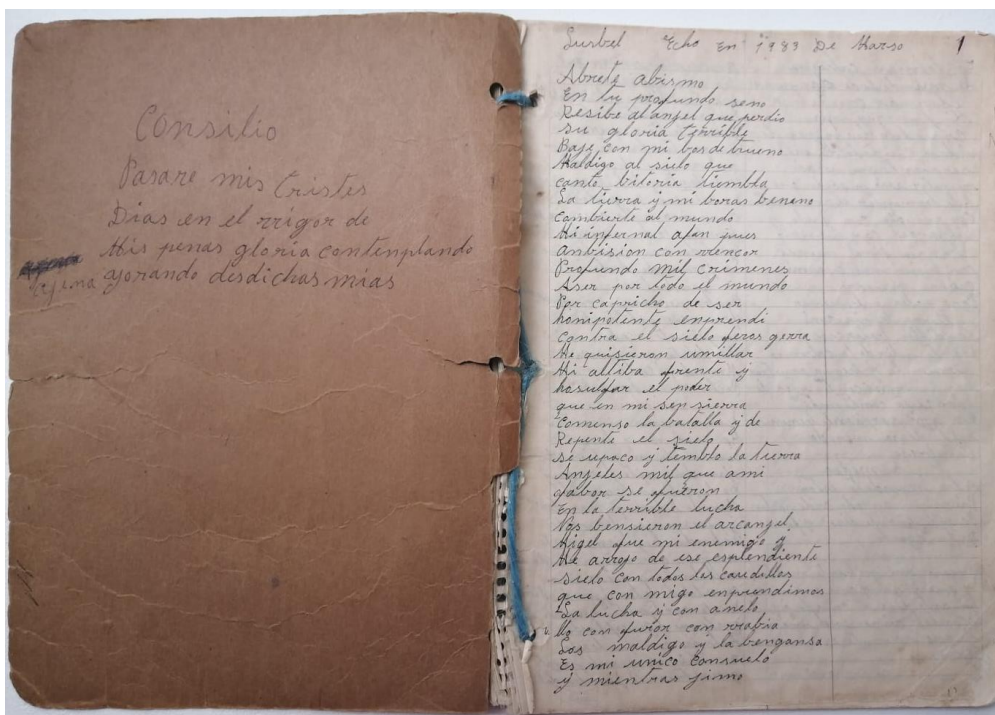
La *libreta grande* y *La libreta azul*, a las que la gente del pueblo llama “El libro”, fueron transcritas por Odilón González, quien probablemente la copió de la libreta de doña Gonzala Palencia, poseedora de “El libro original” (la versión más antigua de la que se tiene noticia) y cuya copia no se pudo conseguir. La transcripción que realicé del libreto está basada principalmente en la *Libreta azul* por ser la más legible, siempre en constante comparación con la *Libreta grande* para corroborar la información y para completar los pequeños huecos que se encontraban en una u otra. En general cuando se encontraron diferencias se le dio más peso a la *Libreta grande* por ser probablemente la de mayor antigüedad.

El contenido de ambas libretas está escrito a mano con letra manuscrita sin título, sin listado de personajes, sin señalización de cambios de escena, sin ortografía académica, con aglutinamiento de palabras, sin signos de puntuación, a dos columnas en versos no siempre bien acomodados: hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos e irregulares o en prosa; en un español antiguo con arcaísmos y cultismos, con pocas acotaciones. La *Libreta*

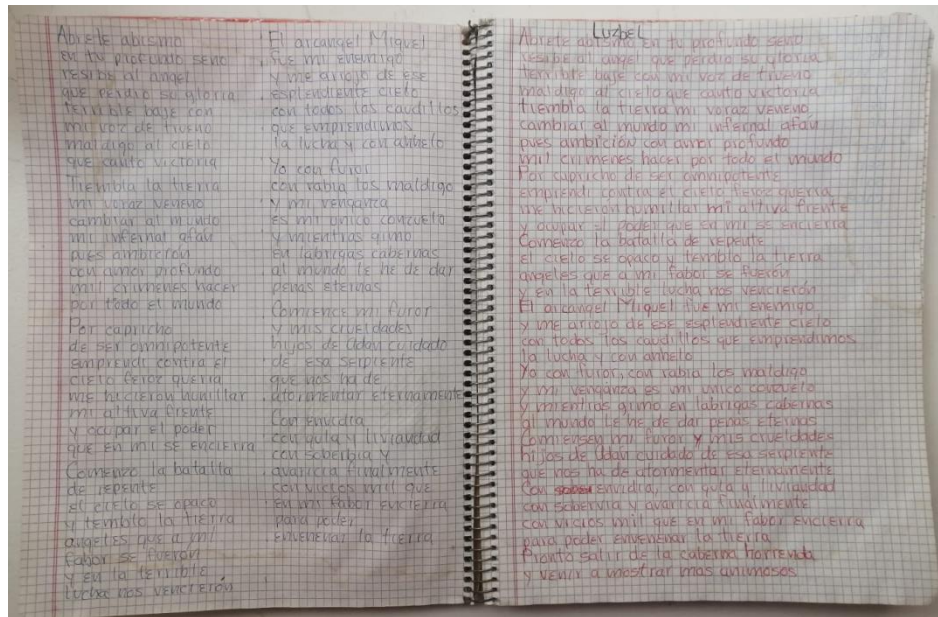
grande además tiene escritos un Alabado grande, uno chico (cantos de difunto), 35 alabanzas y un sainete, el Sainete de nana Rosa (este último se halla en todas las libretas).



Libreta grande. Inicio del relato de Luzbel. Foto: Nancy Salgado



Libreta azul. Concilio e inicio del relato de Luzbel. Foto: Nancy Salgado



Libreta Naranja. Concilio e inicio del relato de Luzbel. Foto: Nancy Salgado

Para facilitar la lectura del texto se realizó una trascrición con las siguientes modificaciones: se actualizó la ortografía, se reacomodaron los versos y se adicionaron signos de puntuación con base en la intención que se escuchaba en las lecturas en voz alta

que hizo de algunas partes del libreto mi abuelo materno, y de las partes que recitaron de memoria él y doña Rosa López, su comadre. Se conservaron algunos modismos regionales (por ejemplo, *semos* por *somos*, *devertimiento* por *divertimento*, *Arrullamiento* por *Arrullo*, *Despedimento* por *despedida*, *Gloreo* por *Gloria*, entre otros) y se escribieron en cursivas. En el caso de los diálogos de los Indios se conservó la discordancia de género (por ejemplo, *lo* Virgen pura, *el* mano) y se colocaron en cursivas para resaltar que están puestos a propósito porque señalan que el español no es la lengua materna de “los indios”, tal como lo hizo Juan Carlos Reyes en su transcripción de *El Laureliano, Coloquio-pastorela*.⁴² Las palabras que no se lograron comprender se transcribieron como aparecen en el manuscrito, también en cursivas. Se aumentó el número de acotaciones y se colocaron entre corchetes. La versión final (50 cuartillas) quedó escrita en *Times New Roman*, 12 puntos, a espacio sencillo en doble columna. Para este trabajo sólo aparecen las que tienen que ver con las partes musicales que se seleccionaron.

Personajes

Los personajes del *Coloquio* son 22 (Cuadro 1):

1. Luzbel, el diablo mayor.
2. Asmodeo (Pecado), diablo menor.
3. Astucia (Satanás), diablo menor.
4. San Miguel, arcángel.
5. San Gabriel, arcángel.
6. San Rafael, arcángel.
7. Tiempo.
8. El Indio.
9. Alegría, la India.
10. Ermitaño.
11. Pedrillo, el Ranchero.
12. La Ranchera.

⁴² La discordancia de género suele aparecer en la literatura novohispana como un intento de imitar la forma de hablar español de los indígenas (nahuaparlantes en algunos casos) o de los negros. En el *Coloquio de San José* se conserva esta forma de “anomalía” sintáctica (Comunicación personal de Fernando Nava). También véase, Berenice Alcántara Rojas, “En ‘mestizo y indio’: las obras con textos en lengua náhuatl del ‘Cancionero de Gaspar Fernández’”. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 53-84.

13. Arcadio, el mayoral, esposo de Laura.
14. Laura, esposa del mayoral.
15. Bato, esposo de Gila.
16. Gila, esposa de Bato.
17. Prontitud.
18. Inocencia.
19. Bartolo.
20. Noticia.
21. Dorista.
22. Arnalda.

En algún momento de la representación, el personaje de Astucia desaparece, pero siguen presentes tres diablos: Luzbel, Asmodeo y Satanás, por lo que se asume que Satanás y Astucia son el mismo personaje. En la localidad de Chehuayito, a los diablos también les llama “changuitos o changos”.⁴³ Jesús, María y José no forman parte de los personajes. Se representan con figuras de cerámica igual que en un nacimiento navideño.

DIABLOS	ÁNGELES	PASTORES	PASTORAS	OTROS PERSONAJES
Diablo mayor Luzbel	San Miguel	Bato	Gila	El Tiempo
		Mayoral (Arcadio)	Laura	El Indio
Diablo menor Asmodeo (Pecado)	San Gabriel	Bartolo	Prontitud	La india (Alegría)
			Inocencia	El Ermitaño
Diablo menor Astucia (Satanás)	San Rafael		Noticia	El Ranchero (Pedrillo)
			Dorista	La Ranchera
			Arnalda	
Cuadro 1. Personajes del <i>Coloquio de San José</i> .				

⁴³ Elizabeth Araiza menciona que en las pastorelas de la región purépecha a los diablos también se les llama “changos” o *chalis* en purépecha. Cfr. Elizabeth Araiza Hernández, “El arte de actuar varias realidades particulares”, p. 196.

Síntesis del argumento

La representación da comienzo cuando el Ermitaño solicita permiso al público para iniciar, ofrece disculpas por los errores que pudieran cometer y pide a San José su bendición para todo el público presente.⁴⁴

Empiezan cantando “Pasaré mis tristes días”.⁴⁵ Sale Luzbel y relata en un largo monólogo la historia de cómo fue expulsado del cielo y su guerra contra éste tal como aparece en la Biblia; dicha parte se encuentra escrita en romance heroico (cuartetos de versos endecasílabos) lo que le da una sonoridad muy particular al relato y lo vuelve muy impresionante. Luzbel llama a los otros diablos para pedirles que le hablen del plan con el que van a destruir a los hijos de Adán y Eva. Asmodeo y Astucia explican que será con los siete pecados capitales y cuando se disponen a maldecir al cielo, llega el arcángel Miguel a detenerlos, llama por ayuda celestial, llegan los arcángeles Gabriel y Rafael y todos luchan con machete en mano como si fueran espadas. Luego de varias veces que los arcángeles cantan las *Letras*, vencen a Los diablos. Es entonces cuando el arcángel Miguel invita a los hombres a regocijarse porque Dios ha enviado a su hijo a salvar a la humanidad y así, después de anunciar el nacimiento del niño Jesús, invita a los pastores a ir en busca de éste último para agradecerle, alabarle y bendecirle.

Los pastores salen hacia Belén entonces cantan la primera caminata “Daremos principio”, donde le piden a San José su guía y bendición. El arcángel Miguel reafirma el nacimiento de Jesús, por lo que ángeles y pastores entonan su canto (“Canto de los ángeles y los pastores”). Los arcángeles invitan a los pastores a ir confiados en su camino porque cuentan con su protección y los pastores cantan la segunda caminata “¡Qué lindo Portal!” que ensalza el Portal de Belén. Entra el Tiempo cantando su Canto de entrada el cual habla de qué cosa es el tiempo. Bato lo invita a ir con ellos a Belén y el Tiempo acepta con gusto alabando al niño Jesús. Vuelve a salir Luzbel, discute con el Tiempo porque no le da razón del paradero del redentor, el Tiempo pide ayuda al cielo y los ángeles llegan en su auxilio.

⁴⁴ Esta parte no viene en el libreto, lo narraron algunos de los entrevistados.

⁴⁵ Esta información aún está incompleta porque don Nicolás comentó que lo cantaban los tres diablos mientras que don Tiburcio dijo que los diablos nunca cantan. Tampoco se sabe aún si se canta dentro o fuera de escena.

Salen los Indios y se presentan con su Canto de entrada. Al toparse con Luzbel le preguntan si compra harina para preparar buñuelos para celebrar el nacimiento del niño Dios y cuando el diablo les responde con maldiciones y mal humor, el Indio le embarra harina en la cara “a ver si se alegra un poco”. Discuten sobre el tema de la virginidad de María. El Indio siempre defendiéndose con buen humor y danzas, se salva del demonio gracias a las *Letras* que suenan cerca. Entra el Ermitaño y tiene una plática con el Tiempo donde ambos cuentan pasajes del antiguo testamento de la Biblia.

Sale el Mayoral y le ordena a Bato juntar el ganado para llevarlo como lo hacen cada año. Se canta la tercera caminata “Pastorcillos vamos”. Cuando el diablo ve que no puede impedir el nacimiento de Jesús, se dispone a destruir a la humanidad con los pecados. A lo lejos ve venir a la pastora Laura que entra cantando “Qué hermosura tiene”, se le acerca y trata de enamorarla con engaños y halagos, le hace promesas de felicidad a su lado con grandes lujos pero, cuando ve que ella lo rechaza por ser casada, le miente diciendo que su esposo ama en secreto a otra mujer, esto la convence. Entonces Luzbel le regala un anillo en prenda de su “amor” y la cita para verlo en el mismo lugar al siguiente día. Laura vuelve con los pastores y se topa con Arcadio, su esposo, quien le pide de comer, ella muy enojada le dice: “El cuchillo que no corta y el marido sin dinero... ¡que se pierda, poco importa!” (una frase que se quedó grabada en la memoria de varios de los pobladores de Chehuayito que lo vieron). Cuando Arcadio le pregunta qué le pasa y descubre el anillo que Laura lleva puesto, Laura decide irse porque siente que está a punto de ser descubierta. Los pastores cantan la cuarta caminata “Estrellita reluciente”. Se quedan Bato y Mayoral hablando de lo sucedido, pensando en que allí hay “gato encerrado”. Cuando Laura se va, canta una canción llamando a Luzbel “Ven Luzbel sin dilación”, entonces se da cuenta que se siente infeliz, eso la hace decidir no hacer lo que tenía pensado porque quiere volver a sentirse tranquila y contenta. Sale Noticia a recordar el anuncio del nacimiento del niño Jesús, vuelven a salir los tres diablos y Luzbel discute con ella. Se canta la quinta caminata “Pastores amigos con *devertimiento*”. Los pastores hablan de que tienen hambre y necesitan descansar, en ese momento, sale de entre el público los familiares de los participantes para llevarles de comer, la cena se realiza con comida real como un convivio, todos se sientan juntos a cenar.

Al retomarse la acción entran los Rancheros, cantan su Canto de entrada donde se presentan y al terminar, saludan a los pastores. El Ranchero les pide un trago de vino, Bato se lo regala y lo invita a cenar, el Ranchero le agradece pero no acepta porque él acaba de hacerlo. Mientras los pastores siguen cenando, Luzbel y los otros diablos se les acercan tratando de hacerse pasar por pastores para tratar de impedirles el camino, pero los pastores sospechan de ellos y Bato los enfrenta, entonces los diablos se descubren y cuando están por arremeterles, salen los ángeles a defenderlos y vencen a los diablos. Cantan la sexta caminata “Vamos a Belén” y enseguida la *Adoración de pastores*, con lo que inicia el ofrecimiento, donde presentan sus regalos al niño Dios. El primero es el Tiempo, quien inicia con un canto cuya melodía es la misma de su canto de entrada y sólo varían un poco los versos. El Tiempo continúa recitando y le anuncia a Jesús su pasión cuando sea mayor, canta su canto de despedida y sale. Ahora es el turno de Bato y Gila, empiezan con su canto de ofrecimiento, en la parte recitada Bato anuncia que su esposa presentará el regalo que le llevan. Gila le entrega una espiga dorada que representa el sacramento de la comunión, llama a Dorista a acercarse a adorar al niño.⁴⁶ Se acercan Laura y Mayoral cantando su canto de ofrecimiento, Laura le obsequia una azucena, canta un canto de despedida y salen. Continúan ofreciendo Dorista y Prontitud, cantan su entrada, Dorista le da unas “uvas de licor”, cantan su despedida y salen. Luego Inocencia y Noticia entonan el mismo canto de ofrecimiento, Inocencia le regala una flor y Dorista una paloma, cantan su despedida y salen. Siguen los Indios con su canto de ofrecimiento, la india Alegría le regala un gorrioncito y se despiden cantando y bailando su canto de despedida. Los Rancheros cantan el “Canto de ofrecimiento”. El Ranchero le pregunta a Jesús cómo le va, le hace una petición, que cambie de carácter de su hijo porque es muy atrabancado, en prenda le obsequia un cordero para que su madre se lo guise, él y la ranchera le cantan y bailan una Balona,⁴⁷ el Ranchero le obsequia un queso adobera y la ranchera le regala un jilguero, cantan su despedida, cuya melodía es igual al *Despedimento* del Coloquio, aunque aquí sólo tiene una estrofa y salen. El Ermitaño canta su “Canto de ofrecimiento”, le regala un manto, recita, canta su despedida y sale. Se interpreta la séptima caminata “Que cerca miramos” y justo cuando llega el turno de Bartolo para ofrecer, éste se echa a dormir. Con

⁴⁶ Aunque Dorista no se acerca en ese momento sino hasta después.

⁴⁷ La Balona y los sones son quizá las únicas referencias de bailes específicos que vienen dentro del libreto del *Coloquio de San José*.

el canto de “Levantamiento de Bartolo”, los pastores tratan de convencerlo de hacer su ofrecimiento a Jesús y como éste no cede, usan los báculos como palancas para levantarlo, Bartolo les pide buñuelos para levantarse. Al hacerse consciente de que es cierto que el niño nació, le pide perdón, canta su canto de ofrecimiento, le regala un racimo de uvas y canta su salida. Se canta la octava caminata “Estrella de los Mares” que es un canto dedicado a María. Se cantan *Las cinco letras* (el nombre de María), la novena caminata “Bellos paraninfos”, el *Arrullamiento* y el *Despedimento* donde prometen volver al siguiente año si tienen la venia de Dios. Luzbel sale a decir que va a seguir dando guerra. Se canta la décima caminata “Pastorcillos *semos*”, el *Gloreo del rosario* que es un canto a San José. Finalmente salen los Rancheros a torear un toro de pirotecnia mientras bailan y cantan “Güerito del alma mía”. Esto es ya cuando va despuntando el amanecer.

Los cantos (criterios de transcripción)

Como ya se mencionaba las melodías se obtuvieron de los testigos y/o practicantes que cantaron *a capella* durante las entrevistas realizadas. Las transcripciones musicales que aparecen en este trabajo están basadas principalmente en las versiones que cantaron Tiburcio Orozco, Rosa López y Aureliano López por ser los practicantes vivos más antiguos de la tradición, por lo tanto de mayor experiencia, así como por ser los de afinación más clara.

Ya que su práctica del canto procede de la transmisión oral, es decir una tradición basada en la memoria y no de una fuente escrita, los informantes cantaron más de una versión de la misma pieza, las variaciones fueron de ritmo, tempo, melodía, forma y tonalidad (cada persona ajustaba la melodía al rango vocal que le fuera cómodo o posible); por lo que para la transcripción se seleccionaron los rasgos más repetitivos, claros o los que cuadraban con las herramientas de transcripción de la notación musical académica con las que se contaron para la realización de esta investigación. El resultado de la transcripción es una partitura descriptiva, no prescriptiva, es decir apenas una aproximación a su práctica, ya que las características de esta música difieren en algunos elementos de la música académica occidental, pues ésta no alcanza a dibujar o representar todos los adornos ni los cambios rítmicos que los practicantes hacen con su voz para darle mayor intención al canto. Por

ejemplo, las piezas en realidad se interpretan con más respiraciones de las que se marcaron, *glissandos*, grandes *rubatos*, y/o pulsos irregulares que se cuadraron para poder transcribirse; traté de compensar algunas de estas limitaciones de la notación musical con calderones, indicaciones de respiración, cambios de compás y figuras rítmicas irregulares. Están transcritos en la tonalidad y registro en que se cantaron. Para la grafía de las voces cantadas se decidió conservar los corchetes unidos, si éstos pertenecían al mismo tiempo en un compás, a fin de facilitar la lectura.



En el retablo se aprecia un ángel con corona en vez de aureola que lucha contra el diablo que yace a sus pies y atrás un ensamble de guitarra y violín, tal como en el que acompañaba los cantos del *Coloquio de San José*.

Imagen de portada del libro *Cantemos al alba: Origins of Songs, Sounds, and Liturgical Drama of Hispanic New Mexico* de Tomás Lozano (New Mexico, University of New Mexico Press, 2007).

Aunque es notorio que se trata de un lenguaje tonal, es importante mencionar que su afinación armónica es relativa, ya que las muestras que se obtuvieron donde cantaban a dos

voces en intervalos de terceras y sextas no siempre eran precisos, aunque tampoco se puede decir que eso sea algo que persigan ni que defina su música. Parece que la mayoría de los cantos están en modo mayor, lo que acaso revela el carácter entusiasta de la obra en general y posiblemente no podría ser de otra forma porque la obra en sí, incita a sentir alegría por el nacimiento de quien, en términos religiosos, es el salvador de la humanidad.

Dentro del libreto se localizaron cuarenta cantos,⁴⁸ éstos se pueden clasificar en:

2 Letras

10 Caminatas

5 Cantos de entrada

1 Canto de adoración

11 Cantos de ofrecimiento y despedida

1 Levantamiento de Bartolo

1 Arrullamiento

1 Despedimento

1 Gloreo

7 Cantos que no entran dentro de las clasificaciones anteriores

A continuación presento un índice de los cantos del *Coloquio de San José*, seguido de una explicación de las partes importantes antes mencionadas, con un ejemplo de cada una y su transcripción musical. Para este trabajo, las piezas que en el libreto tienen un título se colocaron en cursivas, para nombrar a las demás se tomó el íncipit y éste aparece entre comillas. Las que están escritas en mayúsculas se destacan por su importancia dentro de la obra o por ser, musicalmente, un poco más complejas que el resto. Las que tienen una figura rítmica de octavo frente al nombre son piezas de las que ya realicé una primera transcripción aunque no aparezcan aquí.

⁴⁸ A la fecha se lograron transcribir treinta y tres, el resto está en proceso.

Índice de cantos del *Coloquio de San José*

LETRA. “Pasaré mis tristes días”.

LETRA. “Gloria a Dios en las alturas”.

LETRA. “Siendo más pura que el cielo”.

LETRA. “Ha sido tanto el amor”.

PRIMERA CAMINATA. “Daremos principio”. ♪

1er. Canto de los **ángeles y los pastores**. ♪

SEGUNDA CAMINATA. “Qué lindo portal”. ♪

Canto de entrada del **Tiempo**. ♪

LETRA. “Gloria a Dios en las alturas”.

Canto de entrada de los **Indios**. ♪

LETRA. “Por un incenso de amor”. ♪

Canto de entrada de el **Ermitaño** ♪

TERCERA CAMINATA. “Pastorcillos vamos”. ♪

LETRA. “Con el tiempo se destierran”.

Canto de Gila y Ermitaño

LETRA. “Por un incelso de amor”. ♪

Canto de entrada de **Laura**. ♪

CUARTA CAMINATA. “Estrellita reluciente”. ♪

Canto de Laura a Luzbel

LETRA. “Del imperio celestial”

LETRA. “Con su vista se destierran”.

QUINTA CAMINATA. “Pastores amigos”. ♪

Canto de entrada de los **Rancheros** ♪

LETRA. “Con su vista se destierran”.

LETRA. “Tu cruel soberbia perdió”.

2do. Canto de los ángeles y los pastores.

SEXTA CAMINATA. “Vamos a Belén”. ♪

ADORACIÓN DE PASTORES. ♪

Ofrecimiento del Tiempo.

Despedida del Tiempo.

Ofrecimiento de Bato y Gila
Ofrecimiento de Mayoral y Laura
Despedida de Laura
Ofrecimiento de Dorista y Prontitud. ♪
Despedida de Dorista y Prontitud.
Ofrecimiento de Inocencia y Noticia ♪
Despedida de Inocencia y Noticia
Ofrecimiento de los Indios. ♪
Despedida de los Indios. ♪
Ofrecimiento de los Rancheros. ♪
Balona. ♪
Despedida de los Rancheros. ♪
Ofrecimiento del Ermitaño.
Despedida del Ermitaño

SÉPTIMA CAMINATA. “Qué cerca miramos”. ♪

LEVANTAMIENTO DE BARTOLO ♪

Ofrecimiento de Bartolo ♪

Despedida de Bartolo ♪

OCTAVA CAMINATA. “Estrella de los mares”. ♪

LAS 5 LETRAS [El nombre de MARÍA]

NOVENA CAMINATA. “Bellos paraninfos”. ♪

ARRULLAMIENTO:

“Este niño lindo” ♪

“A la ruru niño lindo” ♪

“A tu rancho pastorcillos”. ♪

DESPEDIMENTO. ♪

DÉCIMA CAMINATA. “Pastorcillos *semos*” ♪, “En las verdes hiedras” ♪, “Nació Manuelito ♪”.

GLOREO DEL ROSARIO ♪

“Güerito del alma mía”.

A continuación se presentan las partes musicales que componen este coloquio con una breve explicación de las mismas, un ejemplo y su transcripción.

Letras

Las *Letras* son cantos corales breves que presentan un significado en particular, sirven para ahuyentar y vencer a los diablos. En el *Coloquio de San José*, estos cantos tienen sólo dos melodías que se usan para musicalizar todos los versos marcados como *Letras*. La primera melodía de las *Letras* no aparece en este trabajo debido a que su pulso irregular dificultó la transcripción. En este ejemplo, podemos observar que la melodía se compone por acordes mayores ascendentes, descendentes y algunos bordados; la segunda frase es una repetición de la primera con una ligera variación: AA'. El texto de la mayoría de las *Letras* está compuesto por cuatro versos octosílabos, como se muestra en el ejemplo siguiente:

Letra 2

Por un incenso de amor

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Trancipción Nancy Salgado.

Por un in - cen - so dea - mor el in - mor - tal ha na - ci - do,
a sal - var a el hom - bre vie - ne, a sal - var - lo del cau - ti - vo.

Por un *incenso* de amor
el inmortal ha nacido,
a salvar al hombre viene,
a sacarlo del cautivo.

Cantos de entrada

En el *Coloquio de San José* se observan cinco melodías que introducen personajes. En algunos casos parecen funcionar como una especie de *leitmotiv* ya que se trata de melodías que también aparecen en los Cantos de ofrecimiento. Son cantos solistas o duetos de los siguientes caracteres, en orden de aparición: el Tiempo, los Indios, el Ermitaño, Laura y los Rancheros. En este ejemplo se observa que la melodía abarca un rango de octava, se compone de bordado sobre el quinto grado, salto de sexta, acorde descendente del primer grado, salto de séptima, acorde ascendente del quinto grado y escala descendente hacia el primer grado. Es una melodía breve de seis estrofas compuestas de dos versos decasílabos.

Canto de entrada de los indios "Con tu licencia"

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

♩ = 80



Con tu li - cen - cia to-do ba - je - ño, de-jen pa - sar a lo to-lu - que - ño.

Con tu licencia todo *bajeño*⁴⁹
dejen pasar a *lo* toluqueño.

Traigo *lo* vaso, traigo *lo* vidrio,
el *chiquilito*⁵⁰ por la tortilla.

Soy comerciante con *lo* varilla⁵¹
que sólo *ansina* tengo gusto.

Que sólo *ansina* miro el *panico*⁵²,
que no le faltan los centavitos.

Del *fafalluca*⁵³ soy tejendero⁵⁴,
con *lo* palmita saco el dinero,

Por los caminos soy cosendero⁵⁵,
miren marchantes, ¡qué buen sombrero!

⁴⁹ Seguramente quiere decir abajeño, refiriéndose a una persona del bajío.

⁵⁰ Forma de llamarle al chicle, antiguamente era en forma de terrones, no tenía dulce pero sí un sabor agradable y valía 1 centavo. (Comunicación personal de Tiburcio Orozco).

⁵¹ Cajón que cargaban los "indios" con: peines, peinetas, listones, anillos, prendedores, etc. (Comunicación personal de Tiburcio Orozco). / Coloquial de México: Mercancía menuda y barata.

⁵² Forma de llamarle al pan. (Comunicación personal de Tiburcio Orozco).

⁵³ Son peines, peinetas, listones, anillos, prendedores, etc. (Comunicación personal de Tiburcio Orozco).

⁵⁴ El que teje. (Comunicación personal de Tiburcio Orozco).

⁵⁵ El que cose. (Comunicación personal de Tiburcio Orozco).

(Relata el Indio)

INDIO

¡Dios te *lo* guarde señor!
¿Cómo se *lo* pase usted?
¿No compra su merced
la harina para el buñuelo?
Mira, aquí te *lo* traigo *el* muestra,
aquí en uno pozuelo.

LUZBEL

¿Para qué quiero inmundicia?⁵⁶
¡vil empacho, majadero!
¡Yo lo que compro
son discordias, iras,
desastre y furor!

INDIO

¿Qué no compra usted la harina
para festejar al niño,
hoy día de su nacimiento?
¡Que dicen que hoy nació
y nació de una doncella!

LUZBEL

¿Qué niña doncella es esta?
suafusico abusionero,⁵⁷
chismoso de poca o ninguna refleja,
que son cuentos de la vieja
que te ha infundido en tonteras.
¿En qué niño, Dios se espera
o en qué noche has visto día?

INDIO

Dicen que el Señor *marillas*
le ha de dar al diablo peras,
que sean o no sean tonteras,
esta noche es de *alegrilla*...
¡¡y *alegrilla*!!!⁵⁸

[El Indio se pone a bailar efusivamente acompañado por música de banda de la región]

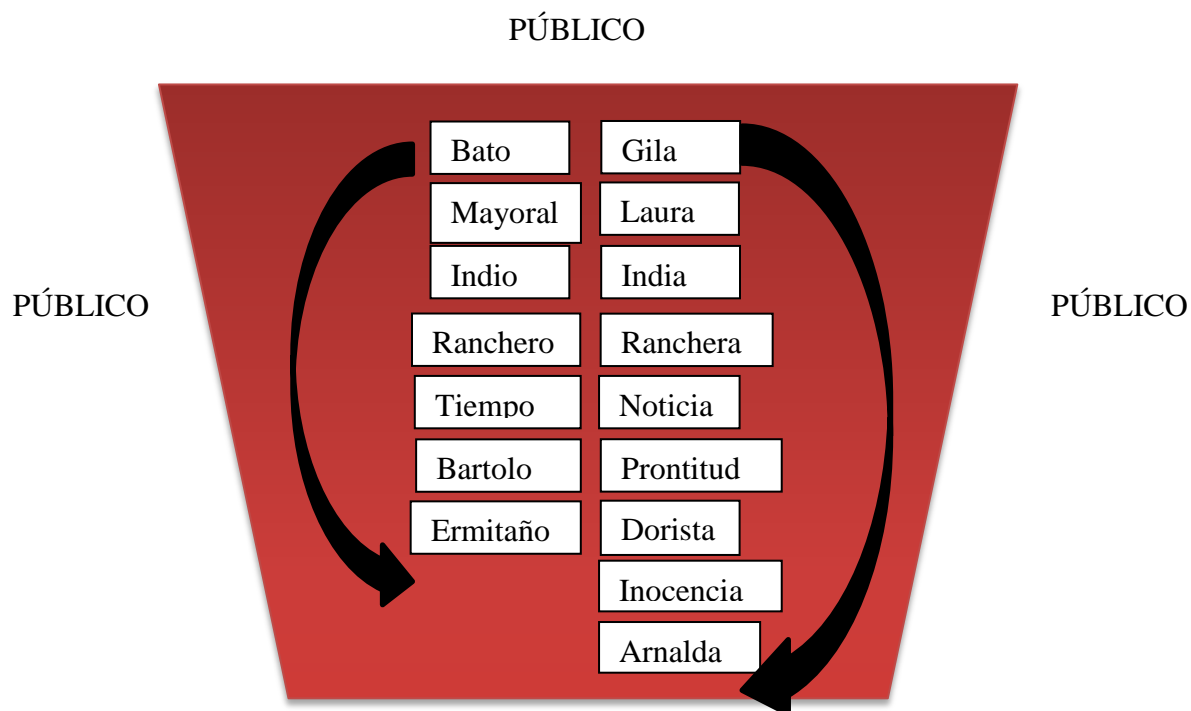
⁵⁶ En el original: inbundisia.

⁵⁷ Agorero, supersticioso.

⁵⁸ Es decir “alegría”. En la libreta grande aparece como: “y yalegrilla”; en la azul: “y ya alegrilla”.

Caminatas

Las caminatas son cantos corales a dos y tres voces⁵⁹ que entonan los pastores junto con los otros personajes que los acompañan: el Tiempo, los Indios, el Ermitaño y los Rancheros en su camino hacia Belén. Mientras avanzan, danzan en el entablado en una formación de dos filas paralelas, una de hombres y otra de mujeres; los de una fila cantan la primera voz y los demás la segunda, a una distancia de tercera o de sexta. Algunas veces, los primeros de ambas filas cantan la primera voz y los segundos, la segunda voz.⁶⁰ Los informantes refieren que la tercera voz era una voz masculina más aguda que el resto a la que llaman requinta.⁶¹ En el siguiente esquema se muestra una formación tentativa del acomodo de los pastores en las caminatas, de acuerdo con el testimonio de dos informantes, mismas que comentaron que las filas avanzaban porque los primeros de cada fila se trasladan hacia atrás de la hilera y vuelven a la formación (Cuadro 2).



Cuadro 2. Esquema de la formación de la Caminata.

⁵⁹ No se sabe si había más voces debido a que, por el momento, ninguno de los informantes pudo proporcionar dicha información.

⁶⁰ Por el momento no se sabe qué voz cantaba el resto, ya que no hubo quién confirmara esta información.

⁶¹ Don Nicolás Palencia, habitante de Chehuayito, es el único informante vivo que cantaba esta voz, pero su actual sordera le impidió dar muestra de ello.

El texto de las Caminatas acompaña la acción dramática. En este ejemplo, observamos que la melodía se encuentra en una tonalidad mayor con un rango de novena que abarca del B4 al A5, tiene saltos de tercera, sexta y séptima así como acordes mayores ascendentes y descendentes, repite la segunda parte de cada una de las ocho estrofas que tiene en cuartetas de versos hexasílabos, cuyo texto alienta a los pastores a ir por su camino con alegría y confianza. Es posible que el tempo lento, la repetición y el registro se deban a que estos elementos facilitan el aprendizaje de la melodía.

Tercera caminata "Pastorcillos vamos"

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

$\text{♩} = 40$

Pas - tor - ci - llos va - mos_ sin te - ner cui - da - do,
5 ca - mi - ne - mos to - dos don - de es - tá el ga - na - do.

Pastorcillos, vamos
sin tener cuidado,
caminemos todos
donde está el ganado.

Caminen alegres,
ya no teman nada,
para llegar prestos
a la madrugada.

Las aves parleras,
en acá este día,
gocen placenteras
de nuestra alegría.

Los montes altivos,
también los collados,
alegres nos brindan
de sus verdes prados.

Andemos a prisa,
no nos detengamos,
que allá en el Portal
las señas miramos.

Belén placentero,
hermosa ciudad,
allá nos espera
la felicidad.

El manso arroyuelo
también nos convida,
a darnos gustosos
nuestra bienvenida.

Por entre estos campos,
alegres nos vamos,
cantando gustosos
mientras que llegamos.



Recreación de la vestimenta de los pastores Bato y Gila en las representaciones del *Coloquio de Chehuayito*. Acuarela de *Dhalia Daria*.

Canto de Adoración de pastores

La *Adoración de pastores* es un canto coral que marca el inicio de los ofrecimientos, es decir de los obsequios que los pastores llevan al niño Jesús, aquí se encuentra el clímax de la obra. Éste es un canto de tono muy solemne y amoroso. Aún falta información para saber cómo se cantaba, la que aquí se presenta es una de las versiones que cantó don Tiburcio Orozco donde comentó que la primera sección la cantan Bato, Gila, Laura y el Mayoral,⁶² y luego se une el resto del coro.

La melodía se encuentra en una tonalidad mayor, tiene un rango vocal de décima que abarca del A4 al C6. Tiene cambios de dinámica y compás. Se distinguen cuatro secciones, una por cada estrofa del texto, musicalmente se siente un cambio de carácter relacionado con el significado específico de cada sección. La melodía de la primera estrofa tiene doce compases donde se forman dos partes antecedente consecuente unidas entre sí por una progresión melódica. La segunda estrofa tiene seis compases, su melodía es un descenso cromático hipotiposis del texto y se repite para extender la frase musical. La tercera estrofa está organizada por ocho compases con dos partes de pregunta respuesta, en esta parte llegamos al clímax de la pieza, la tercera mayor de la escala en la octava superior, la nota más aguda de la melodía a la que se llega con un salto de décima en un alegre ritmo de 6/8 que produce una sensación de baile y arrullo a la vez; la hemiola hace énfasis en lo que van a entregar a Jesús: “alma, vida y corazón”. La cuarta y última parte baja el tempo con el cambio de compás, tiene ocho compases de una pregunta con su respuesta que se repite para extender la frase y finalizar.

⁶² En otra ocasión comentó que la división de voces era entre hombres y mujeres.

Adoración de pastores

Vamos a adorar a Dios
con un amor celestial
y armonioso cantar,
daremos gracias y mil
al*⁶³ que vino a redimir
todo el mundo en general.

Vino a librar a sus criaturas
de la esclavitud.

Niño lindo de mi vida,
dueño de todo mi amor,
a ti te entrego mi vida,
alma, vida y corazón.

Con qué cariño te ofrecerán
los que aquí vienen, Rey celestial;
con que cariño te ofrecerán
los que aquí vienen Rey singular.

⁶³ En ambas libretas dice: el que vino a redimir.

Adoración de pastores

"Vamos a adorar a Dios"

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

(Muy ligado. Con sentimiento de adoración)

$\text{♩} = 60$

Bato Gila

Va - mos a_a-do - rar a___ Dios con un a-mor ce - les -

5 Bato 3 Gila 3 Bato

tial y ar-mo - nio - so can - tar, da-re-mos gra - cias y___ mil al

10 Gila Mayoral

que vi-no_a re - di - mir to - do_el mun-do_en ge - ne - ral. Vi-no_a li -

14 Laura

brar a sus cria - tu - ras de la_es-cla - vi - tud, vi-no_a li - brar a sus cria -

$\text{♩} = 50$

(Con alegría)

18 Todos

tu - ras de la_es-cla - vi - tud. Ni-ño lin - do de mi vi-da, due-ño

22

de to-do mi_a - mor,___ a ti te_en - tre-go mi vi - da, al-ma,

26 *(Con tranquilidad)*

vi - da_y co - ra - zón.___ Con que ca - ri - ño te_o - fre-ce-rán___ los

30

que_a-quí vie - nen Rey ce-les-tial, con que ca - ri - ño te_o - fre-ce-rán___ los

34

que_a - quí vie - nen Rey sin - gu - lar.

Cantos de ofrecimiento

Los ofrecimientos se hacen en parejas excepto por los personajes de Tiempo y Bartolo que lo hacen de forma individual. En esta parte, los personajes cantan una canción al entrar, se hincan frente al Portal, tienen una parte recitada donde entregan sus presentes al niño Jesús y concluyen con un canto de salida. En el caso de los Indios y los Rancheros, algunos de sus cantos también son bailados.



En la fotografía se aprecia a dos personajes haciendo su ofrecimiento en el portal de Belén que en muchos montajes, incluido el Coloquio de San José, se representaba con el tradicional nacimiento. Esta fotografía fue tomada de una puesta en escena de la obra *Los pastores, una obra mexicana de la Navidad*, montada en 1915 en Nuevo México.

Fuente:

<https://www.alamy.es/los-pastores-una-obra-mexicana-de-la-natividad-los-pastores-srpetfcan-iap-de-t-e-attoitp-translation-introduccionand-notas-de-m-r-cole-con-ilustraciones-y-musiclospastesmexic00cole-image340007716.html>

En este ejemplo se presenta el Canto de ofrecimiento de los Indios dividido en secciones para hacer comentarios sobre la acción dramática, se sigue de la parte recitada de estos personajes y finalmente su Canto de despedida. Aún no se sabe si este dueto se cantaba a dos voces o al unísono, por el momento sólo fue posible grabar y transcribir una sola melodía.

El Canto de ofrecimiento de los Indios “Ya venimos los inditos” es una melodía en modo mayor. La primera parte tiene ocho compases que forman una frase antecedente y consecuente, la frase consecuente es una variación de su antecedente, tiene tres estrofas en cuartetos de versos octosílabos unidos por un puente musical, que es una inflexión al quinto grado de la tonalidad, éste lleva de regreso a la melodía inicial a la que se le agregan tres nuevas estrofas. La parte final tiene ocho compases con dos estrofas en cuartetos de versos hexasílabos cuya tonalidad es una modulación al quinto grado de la tonalidad inicial. Su rango vocal es una oncenava, alcanza el clímax en la frase final con la nota más aguda, el cuarto grado de la nueva tonalidad. El texto de este canto y del de Despedida son alabanzas a la Virgen María.

En el canto de despedida “Adiós *o lo* portal” se distinguen tres secciones. La primera parte tiene dos estrofas de dos versos hexasílabos y dos versos octosílabos. Su melodía tiene ocho compases donde se forma una pregunta-respuesta, la respuesta se repite y así extiende la melodía; empieza con un acorde quebrado sobre la tónica en estado fundamental con el que asciende y desciende, en la respuesta hay una escala descendente que va del séptimo grado superior a su octava baja. La segunda parte tiene una sola estrofa de versos hexasílabos con forma de pregunta respuesta en ocho compases. La tercera parte tiene dos estrofas en cuartetos de versos octosílabos, la melodía es una progresión melódica, tiene ocho compases que forman una frase antecedente otra consecuente, repite la frase consecuente y así se extiende la melodía.

Canto de ofrecimiento de los indios

"Ya venimos los inditos"

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

$\text{♩} = 60$

Ya ve-ni - mos los in - di - tos can - sa-dos de ca-mi - nar, -
5 ve - ni-mos a dar - le gra-cias a la Rei - na ce-les - tial. -

Ya venimos los inditos
cansados de caminar,
venimos a darle gracias
a la Reina celestial.

Encajes y bordaditos
y el estambrito en la mano,
¿no compras guare⁶⁴ María
lo que de venta *lo* traigo?

De la Puebla de Dolores
venimos pues los inditos
a rendirte adoración
y a cantar estos versitos.

[Se voltean para mirarse y dicen cantando]

9

El indio Alegría (La india)

¿Qué di - ces gua-re Ma - rí - a! ¿Qué di - ces a - cha Jo - sé! -

⁶⁴ En la página web *Purépero de echaiz Michoacán* dice que la palabra *guare* viene del purépecha *uarhiti* que significa “mujer que ha tenido un hijo”. Disponible en: <https://purepero.com/guare/>
Por su parte Fernando Nava señala que la palabra purépecha *uárhi* significa “mujer”. E. Fernando Nava, “Uárhi. Escritos femeninos en p’orhepecha”, en Frida Villavicencio (Ed. del volumen), Karen Dakin (Ed. general), *Tlalocan*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 2004, vol. XIV, p. 133.

[Siguen cantando y bailando]

13 Ambos



Ve - ni-mos lle-nos de gus-to con bas-tan - te chu-che - rí - a,

17



en - ca-jes y bor-da-di-tos ¿no com - pras *gua-re* Ma-rí - a?

Venimos llenos de gusto
con bastante chuchería,
encajes y bordaditos
¿no compras guare María?

Este gusto que yo tengo
me lo dio mi madrecita,
cuando miro los magueyes
los que dan la agua bendita.

Vámonos a descansar
ya no bebamos pulquito
abrásense los compadritos
hora que están borrachitos.

[Se abrazan]

(Para adentro cantando) [Brincando “como conejitos”]

21



Y de vues-tra tie - rra ven - go ca - mi - nan - do,

25



a lo Vir-gen pu - ra ve - ni-mos bus - can - do.

Y de vuestra tierra
vengo caminando
a lo Virgen pura
venimos buscando.

Todos los inditos
vamos adoración
hincaditos todos
con el corazón.

OFRECE EL INDIO (Relatando)

Yo como vil pastorcillo,
el más vil y despreciado,
que sólo paso mi vida
andar cuidando ganado.

Me tienes a tu obediencia
tan rendido y obligado
que puedes hacer de mí
lo que fuera de tu agrado.

Lo mismo digo a María
con su esposo afortunado
deseándose que contigo
para siempre sea alabado.

OFRECE ALEGRÍA (Relatando)

Yo sólo para obsequiarte
te traigo este gorrioncito,
que canta que es admiración,
no se te ha de ir, es mansito.

[Le entrega un gorrión]

Soberano Dios y hombre
cuya majestad bien criada
que en el más triste pesebre
para vuestro bien ultrajo
que en los extremos de amor
que te tiene y no te paga,
pero desde aquí ha de ser
la menos de tus esclavas
Jesús, José y María
nos sirvan con toda el alma.

Despedida de los inditos

"Adiós *o lo* Portal"

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

$\text{♩} = 65$

A - diós *o lo* Por - tal de *lo_a - na* - *ci - mien - to*, ya se
Pue - bli - ta deHi - dal - go lle - ga - ron los gua - re - ci - tos a ver

5
van es - tos in - di - tos con el gus - to y el con - ten - to, ya se
si le sir - ve de al - go car - gan - do *lo* gua - ca - li - to, a ver

9
van es - tos in - di - tos con el gus - to y el con - ten - to. De la
si le sir - ve de al - go car - gan - do *lo* gua - ca li - to.

14
 $\text{♩} = 50$

18
Bai - len los *mis - ti - llos*, bai - len los *mis - ti - llos*, vá - mos - lo bai - lan - do,
ven - dien - do *lo* pul - que, ven - dien - do *lo* pul - que va - mos ca - mi - nan - do.

22
Y a - llá de vues - tra tie - rra *lo* ve - ni - mos ca - mi - nan - do el na -
Y a - le - gre *lo* can - te - mos con mu - chí - si - ma a - le - grí - a, va - mos

27
ci - mien - to de Cris - to hoy lo ve - ni - mos bus - can - do, el na -
a dar - le las gra - cias al San - to Vir - gen Ma - rí - a, va - mos

31
ci - mien - to de Cris - to hoy lo ve - ni - mos bus - can - do.
a dar - le las gra - cias al San - to Vir - gen Ma - rí - a.

DESPEDIDA DE LOS INDITOS

Adiós *o lo* Portal
de *lo anacimiento*⁶⁵
ya se van estos inditos
con el gusto y el contento.

(Cantan y bailan)

De la Pueblita de Hidalgo
llegaron los guarecitos,
a ver si le sirve de algo
cargando lo guacalito.

Bailen los *mistillos*,
vámoslo bailando,
vendiendo lo pulque,
vamos caminando.

Y allá de vuestra tierra⁶⁶
lo venimos caminando,
el nacimiento de Cristo
hoy lo venimos buscando.

Y alegre *lo* cantemos
con muchísima alegría,
vamos a darle las gracias
al Santo Virgen María.

⁶⁵ *En el tercer compás la primera vuelta se canta con los *staccatos* y la nota superior, la repetición se canta con la nota inferior todo ligado.

⁶⁶ A partir del compás 22 no se alcanza a apreciar claramente lo que cantaron los informantes (Tiburcio Orozco y Rosa López). Se realiza una reconstrucción siguiendo la idea de progresión que se percibe en las grabaciones.

Levantamiento de Bartolo

Ésta es una parte chusca donde todos los pastores le cantan a Bartolo para que se levante y haga su ofrecimiento, pero éste prefiere quedarse en el suelo a dormir. Los pastores le cantan por parejas una melodía de estructura antecedente-consecuente donde la melodía de Bartolo es igual excepto por la pequeña variación que hace en su frase antecedente y que responde al texto. Luego de que los pastores no ven respuesta, se deciden a levantarlo usando los báculos como palancas y la melodía cambia a un 6/8 donde las frases son una progresión melódica.



En la fotografía aparece Bartolo durmiendo en el piso y los otros pastores tratando de levantarlo. Fotografía de una puesta en escena de *Los pastores, una obra mexicana de la Navidad*, montada en 1915 en Nuevo México.

Fuente:

<https://www.alamy.es/los-pastores-un-juego-mexicano-de-la-natividad-ove-i-ofrecen-estos-pasteles-pobres-y-gazeunworthy-en-tu-esplendor-nowfarewell-despedida-tu-santa-rose-bartolo-viene-a-besar-tus-pies-bartolo-tu-cansa-compresionque-nos-lleva-a-belen-lo-que-tomarias-para-dar-al-childthou-shouldst-preparar-ha-llegado-el-momento-bartolo-por-que-le-llevan-regalos-el-mas-bien-iwill-pedir-que-alivie-estos-dolores-148-los-pastores-que-me-absolutamente-estas-flojeras-que-no-me-dejan-bullir-1920-tebano-antes-que-los-reyes-vengan-paeldo-tiramoos-a-uegar-bartolo-mejor-llegar-esta-noche-que-habia-mucho-que-senar-gi-image340002939.html>

Levantamiento de Bartolo

"En Belén está la Gloria"

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

$\text{♩} = 80$ Pastores



En Be-lén es-tá la Glo-ria, Bar - to - lo va - mos a - llá...

5 Bartolo



Si quie-re la Glo-ria ver - me, _____ que ven-ga la Glo-ria a - cá...

BATO Y GILA

En Belén está la gloria
Bartolo vamos allá.

BARTOLO

Si quiere la gloria verme
que venga la gloria acá.

MAYORAL Y LAURA

En Belén está un bautismo
y están repartiendo el bolo.

BARTOLO

Anda que te den el tuyo y
le traes el suyo a Bartolo.

PRONTITUD Y DORISTA

Vamos y verás Bartolo
al Dios de la majestad.

BARTOLO

Si quieres que lo conozca
que me lo traigan acá.

INOCENCIA Y NOTICIA

Vamos y verás al niño,
lleno de luz el portal.

BARTOLO

Para dormir uno bien
la luz le ha de incomodar.

INDIO Y ALEGRÍA

Vamos y verás la mula
que a Dios humillada está.

BARTOLO

No quiero, que será bronca
y de coces me dará.

RANCHERO Y RANCHERA

Vamos y verás el ángel
que le canta Gloria y paz.

BARTOLO

Quien canta su mal espanta
dice el adagio vulgar.

ERMITAÑO

¡Bartolo, por tus flojeras
el diablo te ha de llevar!

BARTOLO

¡Como me lleve en tu lomo
ni cuidado me ha de dar!

10 Pastores

No tie - ne re - me - dio, vá - mos - lo pa - ran - do,

14 Bartolo

Sí tie - ne re - me - dio, ya me voy vol - tean - do.

En una segunda ocasión, don Tiburcio cantó esta versión de la respuesta de Bartolo, así que se incluye.

14 Bartolo

Sí, tie - ne re - me - dio, ya me voy vol - tean - do.

TODOS LOS PASTORES

No tiene remedio,
vámoslo parando

BARTOLO

Sí tiene remedio,
ya me voy volteando

TODOS

No tiene remedio
vámoslo parando

BARTOLO

Sí tiene remedio
ya yo estoy roncando

TODOS

Tú eres el porfiado,
te hemos de llevar,
con estas palancas,
te hemos de parar.

BARTOLO

¡Pobrecito suelo
te vas a quedar!

[Relatado:]

TODOS

¡Levántate que nos vamos
y solo te has de quedar!

BARTOLO

¡Si es que me han de dar buñuelos,
pronto me verán parar!

Ermitaño

Da acá la mano hermanito,
te ayudaré a levantar.

[El Ermitaño le extiende la mano para ayudarlo a levantarse, entonces Bartolo se pone de pie y hace su ofrecimiento]

El Arrullamiento

Esta parte empieza a marcar el final del Coloquio. Es un canto coral para arrullar al niño Jesús. Se compone de tres melodías en modo mayor en la misma tonalidad con ritmos que sirven para acunar. La primera melodía está compuesta por ocho compases que forman una frase antecedente y consecuente, ambas se repiten, su rango vocal es de una séptima; tiene tres estrofas de versos pentasílabos y hexasílabos. La segunda melodía tiene dos frases, la primera tiene una progresión melódica y dura ocho compases, la segunda una escala descendente a la tónica desde el quinto grado y tiene siete compases que se repiten, su rango vocal es de sexta, tiene tres estrofas en cuartetos de versos octosílabos. La tercera melodía tiene dos secciones de pregunta-respuesta, la primera es una progresión melódica, la segunda tiene cinco compases, cambios de compás y su melodía es descendente; esta parte tiene dos cuartetos de versos octosílabos, aquí los pastores empiezan juntos a despedirse del niño Jesús.

Actualmente se sigue cantando esta parte del *Coloquio de San José* en el rancho de Chehuayito todos los 24 de diciembre en la capilla del pueblo, junto con la sexta y décima Caminatas así como la Adoración de pastores.

Arrullamiento

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

$\text{♩} = 55$

Es - te Ni - ño lin - do se quie - re dor - mir, _____

5

pón - gan - le su cu - na _____ en el to - ron - gil. _____

Este Niño lindo
se quiere dormir,
pónganle su cuna
en el toronjil.

Este toronjil
cubierto de olores,
parece un jardín
cubierto de flores.

Estos tus ojitos
ya los vas cerrando,
ya me están mirando
todos mis delitos.

$\text{♩} = 80$

A la ru ru Ni - ño lin - do, a la ru ru gran Se - ñor, _____ que se

9

duer - ma el Ni - ño lin - do due - ño de mi co - ra - zón, _____ que se zón, _____

A la ruru niño lindo,
a la ruru gran señor,
que se duerma el Niño lindo
dueño de mi corazón.

A la ru Niño chiquito,
a la ru nuestra alegría,
que se duerma el Niño lindo
que la noche está muy fría.

Y los ángeles le cantan
y con angélicas voces,
que se duerma el Niño lindo,
para que del sueño goce.

♩ = 70



A tu ran-cho pas-tor - ci - llos, a tu ran-cho y bue-nas tie-rras,
 5 pues a - diós her-mo - so Ni - ño, - que a llá en el Por - tal te que-das.

A tu rancho, pastorcillo,
 a tu rancho y buenas tierras,
 pues adiós hermoso niño,
 que allá en el Portal te quedas.

Adiós Jesús y María,
 adiós José el carpintero,
 ya se van tus pastorcillos,
 hasta el año venidero.

Despedimento

Éste es un canto coral que entonan todos los personajes inmediatamente después de haber terminado de cantar el Arrullamiento. Tiene ocho compases, hay dos frases antecedente-consecuente que están formadas esencialmente por acordes ascendentes y descendentes, su rango vocal es de onцена, tiene tres estrofas en cuartetos de versos octosílabos. Su ritmo irregular es muy libre y se toman muchas licencias de respirar en varios lugares o de extender aún más las notas largas para realzar la expresividad. Es un canto breve que encierra cierta melancolía mezclada con ternura donde todos se despiden del niño Jesús y prometen regresar el siguiente año.

Despedimento

Tradicional Chehuayito, Michoacán.
Transcripción Nancy Salgado.

$\text{♩} = 45$

A - diós por - que ya nos va - mos, - qué - da - te con Dios, Ni - ñi - to,
6 nos va - mos de tu pre - sen - cia, a - diós, a - diós chi - qui - ti - to.

Adiós porque ya nos vamos
quédate con Dios, Niñito,
nos vamos de tu presencia,
adiós, adiós chiquitito.

Al venidero nos vemos
si Dios nos presta licencia,
si nos quitas la existencia,
en el cielo nos veremos.

Ya los cargueros se van,
ya se van de tu presencia,
por tu sacra omnipotencia,
sabe Dios si volverán.

INFLUENCIA DEL GÉNERO COLOQUIOS DE PASTORES O PASTORELA RURAL EN OBRAS ACADÉMICAS DEL MÉXICO INDEPENDIENTE

Autores que han tratado de rescatar parte de esta tradición

Algunos autores que han tomado parte de esta tradición y la incorporaron a sus obras fueron José Joaquín Fernández de Lizardi en la literatura y Cenobio Paniagua en la música. En el manuscrito de 1817 atribuido a José Joaquín Fernández de Lizardi titulado *Pastorela*

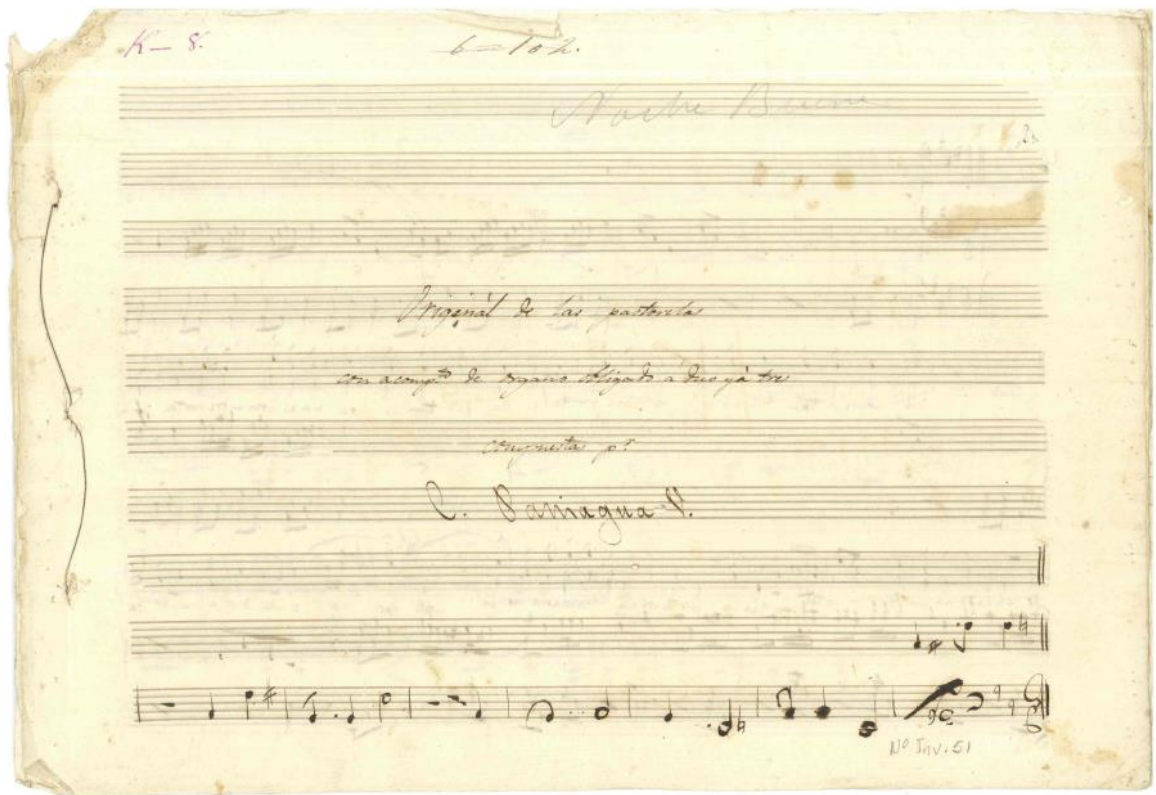
en dos actos,⁶⁷ el escritor toma elementos de la tradición: texto en verso, mismos nombres de los pastores, ofrecimiento por parejas de los dones que los pastores llevan al niño Jesús, con partes bailadas y partes cantadas. No hay partituras, las partes musicales sólo se señalan con una nota que dice “Música”. En Paniagua ocurre lo opuesto, no se sabe de la existencia de un libreto, se tienen sólo las partituras, que posiblemente sean las partes musicales de otra obra. Aunque la obra de Paniagua no es el centro de esta investigación, para este trabajo se transcribió parte de sus pastorelas.

Pastorelas de Cenobio Paniagua: fichas 51 y 52

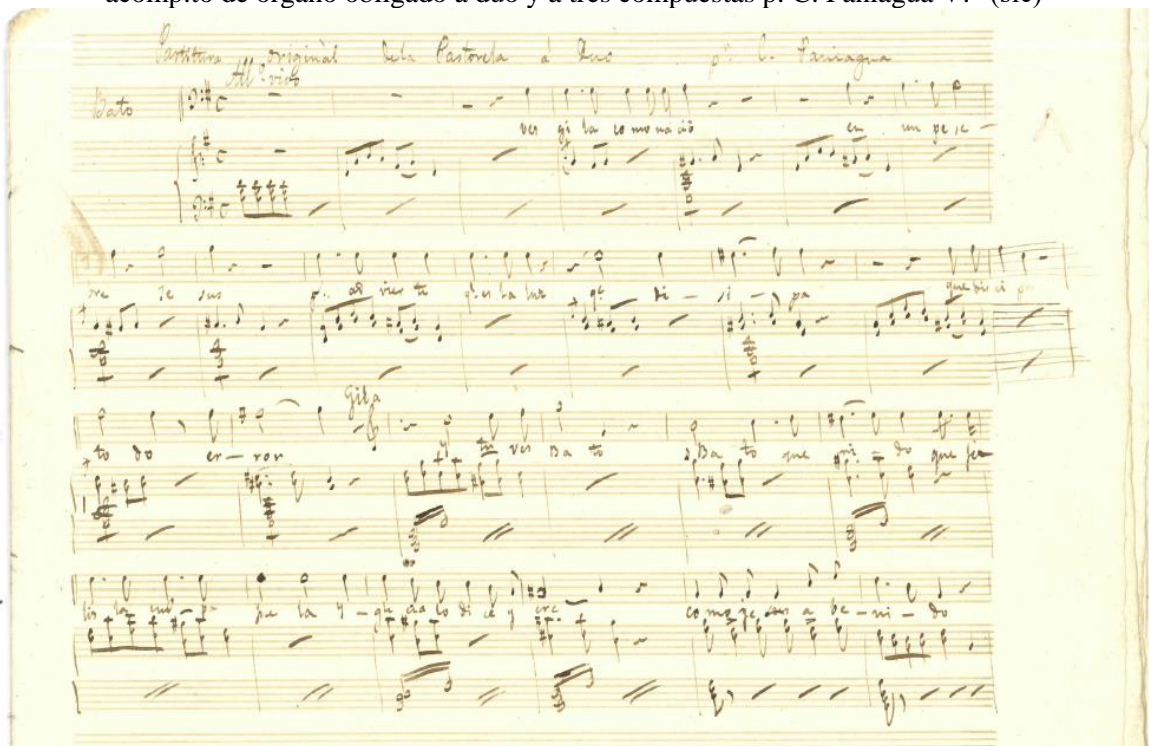
En el archivo Zevallos Paniagua rescatado y catalogado por los investigadores Áurea Maya y Eugenio Delgado, resguardado por el CENIDIM en dos expedientes, aparecen dos obras que llevan por título *Original de las pastorelas con acompañamiento de órgano obligado a dúo y a tres* (ficha catalográfica 51) y *Pastorela a Dúo* (ficha catalográfica 52), ambas con firma autógrafa del compositor.

La ficha 51 se trata de un cuadernillo de 12 páginas con portada en la hoja inicial y 9 páginas de partitura, la composición es para órgano y dos voces agudas a las que más adelante se les suma una voz de bajo, se distinguen cuatro partes por los cambios de compás. La ficha 52 corresponde a un cuadernillo de 14 páginas, no tiene portada, hay 12 páginas de partitura, se distinguen tres partes, la primera es un dueto de soprano y barítono con acompañamiento de piano u órgano (no especifica), cuyos personajes reciben el nombre de Bato y Gila, la segunda se trata de una composición para soprano y coro con acompañamiento de piano u órgano (no especifica) y la tercera parte es para tiple, tenor y bajo con acompañamiento de órgano. Su lenguaje musical está en el estilo de la ópera italiana decimonónica.

⁶⁷ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Pastorela en dos actos*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2015, 139 pp.



Primera hoja de la ficha 51 del Catálogo Zevallos-Paniagua. Se lee: “Original de las pastorelas con acomp.to de organo obligado á duo y á tres compuestas p. C. Paniagua V.” (sic)



Primera página de la Ficha 52 del Catálogo Zevallos-Paniagua. Hasta arriba se lee: “Partitura original de la pastorela a Duo p. C. Paniagua” (sic).

Criterios de transcripción del texto y la música de las pastorelas de Paniagua

Se transcribió el texto completo de ambos manuscritos⁶⁸ y para ello se actualizó la ortografía, se acomodaron los versos y se agregaron signos de puntuación basándose en las partes musicales, las partes que se adicionaron se colocaron entre corchetes. Así mismo, se hizo transcripción musical de la primera parte de la *Pastorela a dúo*⁶⁹ y los criterios de transcripción fueron los siguientes: se agregó número de compases, se desataron las abreviaturas musicales, se colocaron entre corchetes las alteraciones que no se encontraban en la partitura pero que le dan sentido a la armonía del estilo de la obra y se marcó con un asterisco la única parte donde se hizo un cambio de texto y rítmica para dar sentido a la frase. El resto de la partitura se transcribió para el concierto de Navidad 2021 de la OSIPN en la Ciudad de México y se espera que sea publicada por el CENIDIM en una edición próxima.

Al revisar el material literario de ambas fichas se infiere que podría tratarse de las partes de una misma obra. El argumento está en español, escrito principalmente en verso, con tema religioso, donde aparece el nombre de dos únicos personajes, los tradicionales pastores y esposos: Bato y Gila. Al revisar el texto de las pastorelas de Paniagua y con base en la investigación del *Coloquio de San José*, se puede inferir que estos fragmentos musicales podrían tratarse de las importantes partes de: La anunciación, Salida a Belén, Llegada al portal, canto de adoración, canto de *arrullamiento* o arrullo, entre otros. Es relevante recordar, como se mencionaba, que los coloquios de pastores o pastorelas rurales forman parte de una práctica ampliamente extendida en el estado de Michoacán, estado natal de Cenobio Paniagua donde vivió los primeros 10 años de su vida, hecho que probablemente le haya permitido ser testigo de alguna representación de esta tradición. Aunque lo anterior merece una investigación a profundidad, la mención se incluye ya que podría servir para proporcionar una idea de quiénes son Bato y Gila y del carácter de la obra.

⁶⁸ Anexo 3.

⁶⁹ Anexo 4.

En la siguiente tabla se comparan los textos del *Coloquio de San José* y los de las Pastorelas de Paniagua para ejemplificar las semejanzas antes mencionadas (Cuadro 3).

Cuadro 3. Comparación de los textos del <i>Coloquio de San José</i> y las Pastorelas de Paniagua.	
Fragmentos del <i>Coloquio de San José</i>	Fragmentos de las Pastorelas de Paniagua
<p><i>Adoración de pastores</i></p> <p>Vamos a adorar a Dios con un amor celestial y armonioso cantar, daremos gracias y mil al que vino a redimir todo el mundo en general.</p> <p>Vino a librar a sus criaturas de la esclavitud.</p>	<p>Texto Ficha 51 de Paniagua</p> <p>A este Dios amado vámosle alabar, que al hombre ligado viene a desatar.</p> <p>Que noche tan buena ofrece el Portal a este Dios amado vámosle alabar.</p>
<p><i>Arrullamiento</i></p> <p>Este Niño lindo se quiere dormir, pónganle su cuna en el toronjil. [...] A la ruru Niño lindo, a la ruru gran señor, que se duerma el Niño lindo dueño de mi corazón.</p>	<p>Texto Ficha 51 de Paniagua</p> <p>Este Niño lindo que nació en Belén del cielo ha venido para nuestro bien.</p> <p>A la rorro Niño mío, a la rorro dulce hechizo duérmete Niño en la cuna de mi corazón.</p>
<p>Canto de los pastores</p> <p>Gloria al <i>inselso</i> cantaremos porque ha nacido el Redentor, ¡Gloria mi Dios, Gloria mi Dios! ¡Gloria mi Dios, mi salvador!</p>	<p>Texto de la Ficha 52</p> <p>Bato Santo, santo le cantemos, santo, santo hijo de Dios, santo, santo repitamos a tan dulce Redentor.</p>

<p>Todos los Ángeles le canten por qué ha nacido El Salvador ¡Gloria mi Dios!, ¡Gloria mi Dios! ¡Gloria mi Dios!, ¡mi Salvador!</p>	<p>¡Viva!, ¡viva!, ¡viva! mi libertador, ¡viva!, ¡viva!, ¡viva! mi Dios y señor. [...]</p> <p>Gila ¡Ay! Bato, ya el hijo del eterno Dios se hace hombre, se humilla por mi salvación.</p> <p>Bato Pues demos las gracias con crecido amor y unidos cantemos ¡viva!, ¡viva!, ¡viva!, ¡viva el salvador! ¡viva!, ¡viva!, ¡viva!, ¡viva el salvador!</p>
--	---

CONCLUSIONES

El *Coloquio de Pastores de San José* o *Coloquio de Chehuayito* fue una representación escénica de carácter sacro-profano, cuya base era un texto de antigüedad desconocida escrito en verso y su puesta en escena involucraba la ejecución de otras prácticas como danza, música y canto. Dicha representación acontecía en la comunidad de Chehuayito, estado de Michoacán, practicándose durante casi todo el siglo XX; cumplía, además, con una función social debido a las diferentes actividades que vinculaban a la población, es decir su representación tenía un carácter comunitario.

Partiendo de esto, se puede afirmar que las comunidades en que se practican o practicaron las tradiciones religiosas por medio del canto, como parte de su ejecución, desarrollan habilidades musicales de forma natural, pues las tradiciones llegan a formar parte esencial de su vida cotidiana, fomentando los estilos de vida y valores intrínsecos de su sociedad en determinado momento histórico. Este fenómeno se observa especialmente en las comunidades de la provincia en México.

Así, ante la realidad del siglo XXI, en la que fenómenos como la globalización da lugar a la emigración de los contextos rurales en búsqueda de mejores oportunidades de vida en la ciudad y el crecimiento desmedido de las urbes, aunado a las transiciones generacionales y

el inevitable cambio en las escalas de valores éticos y morales, así como los cambios en el tejido social, y principalmente en su núcleo, es decir, la familia, queda preguntarse ¿cuáles son las repercusiones de haber dejado de representar el Coloquio de Pastores de San José en la comunidad de Chehuayito?

Así, el objetivo de la presente investigación: Rescatar los cantos del *Coloquio de San José*, fue alcanzado, ya que fue posible recuperar una voz de todos los cantos del libreto, aproximadamente cuarenta melodías, de las cuales ya se pudieron transcribir treinta y tres. Dichas transcripciones permitieron rescatar parte de la música del *Coloquio*, al haber sido recolectada de la memoria de los más antiguos practicantes, lo que sería muy útil para conservarla y transmitirla a las generaciones más jóvenes que hoy continúan de forma parcial con esta tradición, dada la necesidad y pertinencia de preservarlo como patrimonio cultural.

Por otra parte, un punto de especial interés al realizar la investigación fue la vestimenta de los personajes de los coloquios de pastores o pastorelas rurales, en contraste con las pastorelas urbanas, donde suelen llevar atuendos de medio oriente o vestimentas de “indios” despersonalizados que representan gente de toda y ninguna parte de México. Así mismo, del libreto de este coloquio resultó interesante observar que los diablos realmente transmiten la sensación de miedo, que los pastores son personas que buscan a Dios en todo sentido, y que los ángeles cumplen su figura de protectores, en contraste con las pastorelas urbanas en las que todo tiene un sentido satírico y cómico.

Otro hallazgo, producto de este trabajo, fue que la obra de Paniagua responde no sólo a la tradición operística italiana en el aspecto musical sino a la tradición popular del teatro en México. Es importante mencionar que la transcripción de las pastorelas de Paniagua habría resultado imposible sin haber conocido y analizado previamente el *Coloquio de pastores de Chehuayito*.

Ahora bien, una de las dificultades para realizar esta investigación fue la desconfianza de los pobladores de la comunidad, ya que accedieron a hablar conmigo sólo gracias a la intermediación de mis padres, quienes son más conocidos en la comunidad. Así también

ocurrió cuando me vieron con mayor regularidad en eventos sociales del pueblo, situación que implicó más tiempo para lograr el objetivo y, por último, cuando descubrimos, en algunos de los casos, que compartíamos lazos familiares.

Otra problemática fue la transcripción del libreto que, como ya se mencionó, resultó ser ilegible en las primeras revisiones. Dicha dificultad logró superarse gracias a la memoria de doña Rosa y de don Tiburcio (quienes fueron los más interesados en que consiguiera ese objetivo), así también gracias a las entrevistas realizadas. En el primer acercamiento, la información brindada por los entrevistados sirvió para tener una idea de su práctica y de las partes del libreto. Un ejemplo de esto fue una conversación con la tía Rosa⁷⁰ y sus hijas Martha y Ofelia, quienes explicaron cuáles eran las partes habladas y cuáles las partes cantadas del principio del coloquio, proceso que repetí con mi abuelo para el resto del manuscrito, ya que para una persona ajena a la práctica estas partes no son claras y en el libreto son muy pocas las que se señalan expresamente. Las dificultades mencionadas, entre otras, imposibilitaron la elaboración y entrega de una versión del libreto con las partituras musicales, como sí lo hizo Vicente T. Mendoza en su publicación de *Una adoración de pastores en Chilpancingo*,⁷¹ por lo que se considera un elemento pendiente de investigar (una línea de investigación que se desprende de este trabajo).

Así pues, una vez comprendida la estructura y lograda la transcripción del texto, se acudió por segunda vez a los informantes, a quienes se les leyeron en voz alta los versos de las partes que ellos solicitaron para poder cantarlas. Traer a la memoria melodías que algunos de ellos no entonaban en casi 30 años y sin acompañamiento instrumental o de otros participantes no fue una tarea sencilla, ya que esto naturalmente devino en que los informantes cambiaran de tonalidad mientras recordaban las melodías y mientras las acomodaban en un registro vocal que les resultara cómodo. Esta experiencia, sin embargo, permitió regresar con don Tiburcio y corroborar la información, ya que él hizo correcciones en las melodías o las confirmó. Así mismo, otra dificultad determinante en la realización de esta investigación se debió a la pandemia por el COVID19, pues no permitió reunir un

⁷⁰ Me refiero a doña Rosa López, pues en esta comunidad se le llama tío a cualquier adulto mayor, aunque no sean familiares, porque es una forma de demostrar respeto.

⁷¹ Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*

grupo de personas para que entonaran los cantos en conjunto y tener mejor idea de cómo sonaban.

Para poder realizar la transcripción melódica fue necesario obtener al menos una muestra de cada canto, asimilarlo y luego memorizarlo para poder transcribirlo. Es importante señalar que el trabajo de investigación no terminó allí. En diciembre de 2020 decidí asistir a la celebración de Noche Buena en la capilla del pueblo con la finalidad de escuchar la interpretación de los cantos. Tras observar la duda en los asistentes respecto a la entonación de las melodías, me acerqué al atrio junto a la persona que leía en voz alta los versos para susurrarle las melodías y ella me animó a cantarlas en voz alta para que el resto de los asistentes las escucharan. Esto resultó en una experiencia muy interesante porque pude darme cuenta de que la gente estaba muy atenta para escuchar “el tono” como ellos le llaman y que bastaba con que escucharan el inicio para que ellos continuaran el canto. Aún los más jóvenes, quienes claramente no habían presenciado el coloquio, conocían las melodías, quienes deben haberlas escuchado de sus padres, tíos y abuelos con lo que es posible decir que sobreviven en la memoria de la colectividad.

El tema no está agotado, pues claramente una transcripción detallada del libreto, el análisis de los versos, de su estructura, la determinación de la antigüedad del manuscrito, son elementos que pueden ser explorados por investigadores especializados. Así también en el área musical está pendiente recolectar muestras de los cantos con grupos de personas, analizar la posibilidad de recuperar la voz requinta, la armonía de la música, la versión de un músico que lo hubiera ejecutado, probablemente de informantes en la localidad de la Tepacua. Del mismo modo, podría profundizarse en el tema respecto a la cuestión de su técnica vocal, ya que la gente ha podido entonar esta música y conservar su voz a través y a pesar de los años. Por lo anterior, el *Coloquio de San José* puede resultar de interés para investigaciones en áreas como la antropología, la lingüística, la literatura, el arte dramático, la danza, la etnomusicología y el canto. Las aportaciones de estas ramas del estudio podrían enriquecer a la presente investigación, que representa apenas una pequeña muestra de la gran riqueza cultural popular.

Cabe mencionar que un valor importante de estos cantos radica en el afecto que encierran y que surge del significado de los textos para los pobladores, ya que son una representación de su realidad: su relación con la naturaleza que les rodea, con su gastronomía, sus relaciones sociales, sus actividades económicas, su relación con Dios. Estas letras incitan a la contemplación de la naturaleza para poder disfrutarla en un estado de plena presencia y de confianza en Dios, en palabras de doña Rosa, “me dan mucha tranquilidad”.

Así, este trabajo se convierte en una recuperación de la tradición oral y de la memoria histórica, pues se rescata no solamente un testimonio familiar, sino de una comunidad que conservó una tradición antiquísima, que se remonta, por lo menos, al siglo XVI, y que refleja algunos usos y prácticas musicales del siglo XX de nuestro país.

ANEXO 1

Estas preguntas fueron sugerencia del Dr. Edmundo Camacho de la FaM. Entrevista realizada a José Tiburcio Orozco Escutia en 2018.

1. ¿Qué otros viejos participaban en la representación del Coloquio?

Lucifer: Marciano, Pedro (finado), José María (finado).

Ranchera: Belén, Antonina (finada), Ernestina.

Laura: Inés Moncada García (finada).

Bartolo: Ricardo.

Violinista: Domingo Sotelo (finado).

Guitarrista: Ponciano Silva (finado).

Responsables del alumbrado (la luz que se ocupa para iluminar la representación del Coloquio ya que se hace de noche): Miguel Silva y Tía Gonzala (finados).

Responsable de juntar a la gente para los ensayos y de enseñarles lo que le tocaba a cada uno: Tía Gonzala.

2. ¿Cuándo fue la primera vez que lo viste representado?, ¿con quién ibas?

Hace mucho, desde que era niño. La primera vez que vi uno fue en Chehuayo, el de la Virgen María. Se vendían buñuelos deliciosos.

3. ¿Te gustaba, te llamaba la atención?

¡Oh!, es una cosa muy bonita, pero tienes que ponerle mucha atención para que puedas entenderle.

4. ¿Sabes si se representaba en las fiestas de otros pueblos o si hay otros coloquios?

Sí, este mismo Coloquio se representaba en el rancho de la Tepacua. Hay otro que se representa en Chehuayo, pero es referente a la Virgen María.

5. ¿Quién tiene otra copia del Coloquio?

Tal vez Melquiades Valencia, Ponciano Silva, Teodoro López, Adalberto López, sólo ellos porque eran de los pocos que sabían leer y escribir.

6. ¿Con qué instrumentos se representaba?

Con guitarra y violín.

7. ¿Hubo cambios en la representación del Coloquio?

La música de Ponciano y de Domingo (habitantes de Chehuayito) era la misma todos los años, pero la música de las bandas variaba según la banda que se contratara; a veces era de Guanajuato, de Santa Rita, Ciudad Madero o de muchos otros lugares, cada año se contrataba una distinta. Con una sola vez que escucharan tocar lo que querían, ya sabían qué era lo que tenían que tocar.

8. ¿Cómo financiaban la representación?

La fiesta se paga con las aportaciones de todos los habitantes los del pueblo. Los vestuarios para el *Coloquio* los costea cada uno de los que sale.

9. ¿Por qué dejaron de representarlo?

Porque los jóvenes ya no quisieron, ya no tuvieron interés en participar, pensaron que eso era de gente vieja.

10. Sobre los ensayos y la representación.

Lo ensayaban durante tres meses, desde diciembre cuando se acababan las posadas hasta marzo. Tía Gonzala recogía a la gente en sus casas en cuanto empezaba a oscurecer (6:30 pm o 7:00 pm), las llevaba a ensayar y finalmente las regresaba a sus casas. Así hasta que se terminaran los ensayos. Ensayaban diario y sólo descansaban ocho días antes de la representación para descansar su voz. El 18 de marzo se hacía el Ensaye real, que era la representación de una parte del Coloquio, se cortaba y al día siguiente se representaba completo. La representación duraba toda la noche como de las 20:00 hrs del 19 de marzo hasta al otro día al amanecer.

El 18 de marzo llega la música a las 5:00 pm o 6:00 pm, la banda tocaba hasta las 11:00 pm que se iban a dormir, ese día tocan para el Ensaye real. La música es una banda de alientos, música de banda, de tambora. Ese día la gente se ponía “estrenos” [ropa nueva]. La banda sabía qué música tocar en qué momentos, ya fuera del Coloquio o de los sones. El día 19 en la mañana se tocan las mañanitas para el Señor San José, enseguida los músicos se van a almorzar, regresan para la misa, se vuelven a ir a comer y regresan a las 2 pm para tocar sones hasta la noche, se reza el Rosario, se quema el castillo entre 9:00 y 10:00 pm y en la noche tocan lo del Coloquio. El día 20 se tocan jarabes para bailar.

11. ¿Cómo llegó el Coloquio al pueblo de Chehuayito?

¡Uy!, ¡pues nadie lo sabe de tan viejo que es!

Hasta aquí, la entrevista realizada a mi abuelo en ese momento.

ANEXO 2

Lista de informantes

PRACTICANTES O TESTIGOS VIVOS	PERSONAJE REALIZADO
Socorro López Sotelo	Ranchera
Ernestina López Sotelo	Ranchera
Agustín López Sotelo	Ranchero
Ignacio López Sotelo	Ángel Gabriel
Andrés López Sotelo	Ángel
Rosa Valencia Valencia	Gila
Rosa López	Laura, Noticia
Leonor Sotelo López	Gila
Ofelia Sotelo López	[Personaje sin identificar]
Martha Sotelo López	Informante
José Tiburcio Orozco Escutia	Bartolo, Bato, Mayoral y lector del libro
Bulmaro Orozco Moncada	Informante, transcriptor y encargado de sonido de la última puesta en escena.
Guadalupe Orozco Moncada	Prontitud
Margarita Orozco Moncada	Informante
José Margarito Orozco Moncada	Informante
Heliodoro Orozco Moncada	Informante
Gerónimo Orozco Moncada	Informante
Refugio Valencia Silva	Informante

Marciano Ortiz Orozco	Astucia
Estela Ortiz Orozco	India
Nicolás Valencia Silva	Bato
Petra Valencia Ortiz	Gila, Noticia
Juan Manuel Valencia Ortiz	Informante y artesano
Aurora López Ramírez	Noticia
Aureliano López Martínez	Lector de “El Libro”
Crecencio López	Ermitaño
Daniel López	Luzbel
Irene Valencia Barrón	Prontitud
Melania Silva Reyes	Gila
Filemón Silva Reyes	Tiempo
Alejandro Silva Reyes	Ángel
Eva Ortiz	India
Lidia González Bernabé	Informante (hija de Odilón González)
Octavio López Ayala	Ayudante de transcriptor
Natalia López Ayala	Informante
Ma. Guadalupe Ayala Vega	Prontitud y Laura
Aniceto López	Informante

ANEXO 3

Transcripción del texto de la Ficha 51 del Catálogo Zevallos-Paniagua

Original de las pastorelas con acompañamiento de órgano obligado a dúo y a tres compuestas por Cenobio Paniagua Vázquez.

[Adoración]⁷²

Que noche tan buena
ofrece el portal,
que paz tan serena
al hombre mortal.

Fin pone a su pena
un Dios inmortal,
que la paz terrena
viene a enamorar.

⁷² En la partitura no menciona que se trate de esta sección, es una suposición que hago basándome en el análisis musical del *Coloquio de San José* y en el texto de la pieza. Procedí de la misma manera en la siguiente sección.

A este Dios amado
vámosle alabar,
que al hombre ligado
viene a desatar.

Que noche tan buena
ofrece el Portal,
a este Dios amado
vámosle alabar.

[Arrullo]⁷³

Este niño lindo
que nació en Belén
del cielo ha venido
para nuestro bien.

A la rorro niño mío,
a la rorro dulce hechizo,
duérmete niño
en la cuna de mi corazón.

¡Bravo, vamos pastores!
¡bravo, vamos cantando!,
que la pastorelita,
¡bravo!, es preciosa.

A Belén hijos de Sion,
que un hermoso y tierno infante,
el más sacro Salomón,
nace Dios y niño amante.

¡Vaya, vaya! una nueva canción.

⁷³ Cantan sólo tiples y el tempo es *Allegretto*. Arrullamiento en el caso del *Coloquio de San José*.

Princesa hermosa
de candores de lirio,
botón y rosa.

¡Eh!, ¡eh!, ¡eh! chiquito mío,
¡eh!, ¡eh!, ¡eh! que yo te adoro.

Fuera sueño, que mi dueño
baña el alma de placer,
que ya el alba hace salva
al sol que nos va a nacer.

Que dormita, que tiritita,
festejemos a mi bien.

Olajan [*sic*] pastores,
olajan zagales,
hasta el Portalillo,
que llama el infante.

Ya llegamos todos
como unos danzantes,
de gozo brincando,
volteando en el aire.

Chitito, quedito
venir a adorarle
y con pastorelas
hoy quiero arrullarle.

Texto de la Ficha 52 del Catálogo Zevallos-Paniagua:

Partitura original de la Pastorela a Dúo por Cenobio Paniagua

Bato:

¡Ves Gila como nació
en un pesebre Jesús!,
p[ues] advierte que es la luz
que disipa todo error.

Gila:

Y tú ves Bato,
Bato querido,
que feliz la culpa fue,
la Iglesia lo dice y cree.

Como Jesús ha venido...

Bato:

Ya se ve la redención,
sin culpa no podía ser,
p[or] Adán llegó el pecado*⁷⁴
mi Jesús nos libertó.

Ambos:

P[ues] demos las gracias
a nuestro libertador,
que en un pesebre humillado
nos manifestó su amor.

Santo, santo le cantemos,
santo, santo hijo de Dios,
santo, santo repitamos
a tan dulce redentor.

⁷⁴ Compás 33 de la partitura, en el original parece que dice: “a cato”.

¡Viva!, ¡viva!, ¡viva! mi libertador,
¡viva!, ¡viva!, ¡viva! mi Dios y señor.
¡Ay! Bato, ¡qué es esto!
ya aparece el sol
en la media noche,
¡éste sí es primor!

Bato:

Gila, es un milagro,
milagro de amor,
q[ue] el amor lo causa
de mi salvador.

Gila:

¡Ay! Bato, ya el hijo del eterno
Dios se hace hombre,
se humilla por mi salvación.

Ambos:

Pues demos las gracias
con crecido amor
y unidos cantemos
¡viva!, ¡viva el salvador!

PASTORELA⁷⁵

En un pesebre pajizo
hoy nació el hijo del hombre,
porque el pecado se asombre,
cuyo poder ya deshizo.

⁷⁵ En la ficha 52 se contiene un manuscrito que tiene como título *Pastorela* y el apellido del compositor. Se considera que es una continuación de la misma obra. Por el texto se infiere que probablemente se trate del inicio de la misma, la anunciación del ángel.

Allí está una virgen bella
que es del infierno el tormento
y cumpliöse ya el portento
p[ues] parió y quedó doncella.

Coro:
Pastores, lleguemos
al Portal dichoso
en que ya nació
El Rey de los cielos.

Coro:
Pastores, lleguemos
al Portal dichoso
en que ya nació
El Rey de los cielos.

Tiple y tenor, bajo, órgano.

Cuando la noche lóbrega,
llena de horror profundo,
media su curso tácito
sobre el dormido mundo.

De tus regios alcázares
¡Oh, Dios! tu verbo vino;
vino tu verbo, que divino,
tu Ser mismo engendró.

Con amorosos cánticos
anuncian en el cielo paz
al hombre, los ángeles
y a Dios Gloria en el cielo.

En el pesebre mírase
gigante pequeñuelo,
hombre que a Dios levantase,
Dios que se humilla al suelo.

ANEXO 4

Pastorela a Dúo

Cenobio Paniagua
Transcripción Nancy Salgado

Allegro vivo

Gila

Bato

Piano

Ves

4

G.

B.

Pno.

Gi - la co - mo na - ció en

7

G.

B.

Pno.

un pe - se - bre Je - sús

10

G.

B.

Pno.

pues ad-vier - te que es la luz que di -

13

G.

B.

Pno.

si - pa, que di - si - pa

16

G.

B.

Pno.

Y tú ves to - do e rror.

19

G. Ba - to, Ba - to que -

B.

Pno.

21

G. ri - do que fe - liz la cul - pa

B.

Pno.

23

G. fue, la i - gle - sia lo di - ce y

B.

Pno.

25

G. cree. _____ Co - mo Je-sús ha ve - ni - do

B.

Pno.

28

G.

B. ya se ve la re - den - ción, sin cul - pa no po-día ser, por A -

Pno.

32

G.

B. dán lle-gó el pe ca - do, mi Je - sús nos li - ber -

Pno.

* 76

⁷⁶ Compás 33 de la partitura, en el original parece decir: “a cato”.

35

G.
 pues de - mos, de-mos las gra - cias a

B.
 tó pues de - mos, de-mos las gra - cias a

Pno.

38

G.
 nues - tro li - ber - ta - dor que en

B.
 nues - tro li - ber - ta - dor que en

Pno.

40

G.
 un pe-se - bre hu - mi - lla - do nos ma -

B.
 un pe-se - bre hu - mi - lla - do nos ma -

Pno.

42

G. ni - fes - tó su a - mor. 1. pues mor. San - to, 2.

B. ni - fes - tó su a - mor. pues mor. San - to,

Pno.

45

G. San - to... le... can - te-mos, San - to, San - to... hi - jo de

B. San - to... le... can - te-mos, San - to, San - to... hi - jo de

Pno.

48

G. Dios, San - to, San - to... re - pi - ta-mos a tan

B. Dios, San - to, San - to... re - pi - ta-mos a tan

Pno.

51

G. dul - ce Re - den - tor. ¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!

B. dul - ce Re - den tor. ¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!

Pno.

54

G. mi li-ber - ta - dor, li-ber - ta - dor. ¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!

B. mi li-ber - ta - dor, li-ber - ta - dor. ¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!

Pno.

58

G. mi Dios y Se - ñor, Dios y Se - ñor, Dios y Se -

B. mi Dios y Se - ñor, Dios y Se - ñor, Dios y Se -

Pno.

61 *Recitativo*

G. *ñor, Dios y Se - ñor. ¡Ay!*

B. *ñor, Dios y Se - ñor.*

Pno.

66

G. *Ba - to, qué es es - to ya a - pa - re - ce el sol en la me - dia*

B.

Pno.

70 *Lento*

G. *no - che, es - te sí es pri - mor.*

B. *Gi - la, es un mi -*

Pno.

74

G.

B.

la-gro, mi-la-gro de a mor_ que el a-mor lo cau-sa de mi Sal - va -

Pno.

77

G.

¡Ay! Ba - to_ya el hi - jo del E - ter - no Dios_

B.

dor.

Pno.

80

G.

Se ha - ce hom - bre se hu - mi - lla por mi sal - va - ción.

B.

Pno.

Adagio

83 *Allegro*

G.
 B.
 Pno.

Pues
 Pues

86

G.
 B.
 Pno.

de - mos las gra - cias con
 de - mos las gra - cias con

88

G.
 B.
 Pno.

cre - ci - do a - mor y u -
 cre - ci - do a - mor y u -

90

G. ni - dos can - te - mos ¡vi - va,

B. ni - dos can - te - mos ¡vi - va!

Pno.

92

G. vi - va el Sal - va - dor. ¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!

B. ¡vi - va! el Sal - va - dor. ¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!

Pno.

95

G. ¡vi - va! el Sal - va - dor, el Sal - va - dor.

B. ¡vi - va! el Sal - va - dor, el Sal - va - dor.

Pno.

98

G. *¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va! el Sal - va - dor, el Sal - va -*

B. *¡Vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va!, ¡vi - va! el Sal - va - dor, el Sal - va -*

Pno.

101

G. *dor, el Sal - va - dor, el Sal - va - dor.*

B. *dor, el Sal - va - dor, el Sal - va - dor.*

Pno.

104

G.

B.

Pno.

REFERENCIAS

ARTÍCULOS

Alcántara Rojas, Berenice. “En ‘mestizo y indio’: las obras con textos en lengua náhuatl del ‘Cancionero de Gaspar Fernández’”, *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 53-84.

Araiza Hernández, Elizabeth. “El montaje teatral de las identidades. Personajes rancheros y actores indígenas en una secuencia de las pastorelas de la sierra purépecha.” *Nueva antología*. Vol. XXVI, No. 79, julio-diciembre 2013, pp. 75-121.

Araiza Hernández, Elizabeth. “El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las pastorelas del territorio purépecha.” *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. Vol. XXXIV, No. 135, otoño 2013, pp. 181-218.

Araiza Hernández, Elizabeth. “Un texto vivo. Formas e interacciones del libreto de pastorela (Ihuatzio y Comachuén, Michoacán).” *Trace: Procesos mexicanos y centroamericanos*, No. 76, CEMCA, julio 2019, pp. 48-73.

Horcasitas, Fernando. “Los principios del drama náhuatl en México.” *Paso de Gato, Revista mexicana de teatro*. Abril-Junio 2018, No. 73, pp. 31-33.

Mendoza, Vicente T. “Una adoración de pastores en Chilpancingo.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 5. No. 18. México: UNAM, 1950, pp. 35-62.

Nava, E. Fernando, “Uárho. Escritos femeninos en p’orhepecha”, en Frida Villavicencio (Ed. del volumen), Karen Dakin (Ed. general), *Tlalocan*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 2004, vol. XIV, p. 133-169.

Nava, E. Fernando, “Una pastorela en lengua p’orhepecha (Tarasca).” *Literatura Mexicana del Otro Fin de Siglo*. México: El Colegio de México, 2001, pp. 469-490.

Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro “Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVIII”, *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, Beatriz Aracil et al. (edit.), Paideia, México: 2004, p. 164

Sabido, Miguel. “La primera obra de teatro mexicana.” *Paso de Gato, Revista mexicana de teatro*. No. 73, Abril-Junio 2018, pp. 29-30.

Trapero, Maximiano. “Una muy particular celebración de la navidad en canarias: los ranchos de pascua de Lanzarote”, *Antropología y Religión en Latinoamérica IV. Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*. M^a. Pilar Panero García, et. al. (Coord.), Editorial Fundación Joaquín Díaz. Urueña 2019, pp. 55-71

HEMEROGRAFÍA

El comercio de Morelia. Semanario de comercio y anuncios, 1896.

El Fénix de la libertad, 1834.

LIBROS

Delgado, Eugenio y Áurea Maya. *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua: Obras de Cenobio Paniagua y Manuel M. Paniagua*. México: CENIDIM, 2002.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Pastorela en dos actos*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2015, 139 pp.

Híjar Ornelas, Tomás de. *Las pastorelas en Jalisco: Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el occidente de México*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, 2008.

Reyes G., Juan Carlos (Recopilador). *El Laureliano Coloquio de Pastorela*, México: CONACULTA, 2011.

MANUSCRITOS

González, Odilón (Transcriptor). [*Libreta grande*], Chehuayito, Michoacán, s.f. [siglo XX]

González, Odilón (Transcriptor). [*Libreta azul*], [Chehuayito, Michoacán], 1983.

Orozco Moncada, Bulmaro (Transcriptor). [*Libreta naranja*] *El Coloquio*, [D.F.], s.f. [siglo XX].

Paniagua Vázquez, Cenobio. *Original de las pastorelas con acompañamiento de órgano obligado a dúo y a tres*. Autógrafo, s/lugar, s.f. [siglo XIX].

Paniagua Vázquez, Cenobio. *Partitura original de la pastorela a dúo*. Autógrafo, s/lugar, s.f. [siglo XIX].

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

León, Nicolás. *Los tarascos: Notas históricas, étnicas y antropológicas*. Tomo III. México: Imprenta del Museo Nacional, 1906.

Reyes G. Juan Carlos (Transcriptor). *El coloquio de Laoreliano, serie pastorelas 1*, México: Universidad de Colima, 1985.

TESIS

Illescas Mendoza, David. “La pastorela de San Juan Tabaá: un rescate identitario de una comunidad zapoteca”. Tesis para obtener el título de Licenciado en Teatro y Actuación. CUT y FaM-UNAM, 2017.

Martínez Alegría, Javier. “Informe académico de prácticas creativas en la modalidad de dramaturgo en donde se presentan dos pastorelas escritas para ser representadas en la comunidad ampliación Puente Colorado”. Tesis para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1996.