

El son mariachero de la *La negra*: de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo

JESÚS JÁUREGUI

INAH

Introducción: el regreso del *rebozo de seda* desde México a China

En octubre de 2008, durante la XVIII Feria Internacional del Libro de Monterrey, Ángel Robles Cárdenas — un veterano comentarista deportivo — me buscó para que explicara a su público radioescucha y televidente por qué había tocado un mariachi de mujeres en la inauguración del los XXIX Juegos Olímpicos de Pekín. De hecho, la delegación china había desfilado con el cobijo musical de las interpretaciones del Mariachi Mujer 2000 de Los Ángeles, California, en particular, con la ejecución del son de *La negra*. Los locutores del duopolio televisivo mexicano (Televisa y Televisión Azteca) no habían ofrecido aclaraciones al respecto durante la transmisión del evento.

El más famoso director de cine chino, Zhang Yimou, consideró que durante el desfile inaugural de los atletas en Beijing 2008 se debería escuchar la música más representativa de los cuatro continentes. El director de música de la Ceremonia de Apertura, Chen Qigang, escogió como representativo de Europa a un conjunto de gaitas; para África, un grupo de tambores; para Asia, la música tradicional china y, para América, mariachis. Los funcionarios chinos no sabían que el mariachi era originario de México, tan solo habían investigado que se trataba de la música folclórica más gustada en el continente americano. Dada la gran difusión que el mariachi tiene en Estados Unidos, lanzaron una convocatoria en ese país para elegir al mariachi adecuado. “Nunca pensamos en escoger el mariachi por ser mexicano, sino porque nuestra intención era tener grupos de músicos y que cada uno tocara la música folclórica más escuchada y popular en cada continente” (Agencia Reforma, 2008).

¿Por qué no se tocó, en la versión más célebre de esa gesta deportiva mundial, el *Jarabe tapatío* — considerado el *jarabe nacional* mexicano —? ¿En qué momento y a través de qué proceso el son de *La negra* llegó a desplazar al *Jarabe tapatío* como el *aire nacional* representativo?

El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández demostró que los sones mariacheros contenían patrones rítmicos de raigambre africana. Sin embargo, en su análisis — fundado en las grabaciones discográficas disponibles en las bibliotecas de La Habana —, al transcribir la cuarteta del son de *La negra*, con base en la versión del Mariachi México (disco *Lo mejor del mariachi*, Musart, 1964), translitera: “¿Cuándo me traes a mi negra, / que la quiero ver aquí / con su rebozo de seda / que le traje de Pekín [sic]?” (1990: 174-175). Todavía entonces, a nivel mundial, era difícil escuchar o leer que un rebozo de seda hubiera sido llevado desde Tepic. ¿Dónde queda Tepic? ¿Qué tiene qué ver Tepic con la seda y los rebozos?

1. El son de *La negra* alcanza fama mundial en Nueva York, en 1940

A finales del periodo cardenista, la música del mariachi llegó a integrarse al repertorio clásico mundial, como representativa de México. Carlos Chávez (1899-1978), líder de la corriente musical nacionalista, le solicitó a su alumno Blas Galindo (1910-1993) una obra “con temas de tu pueblo, de por allá de tu región” (Jáuregui, 1993: 19).

Galindo era originario de San Gabriel (posteriormente denominado Venustiano Carranza), Jalisco, en plena tierra del mariachi — Jean Meyer había planteado los ex cantones de Sayula, Autlán y Tepic como posibles lugares de gestación de dicho conjunto musical (1981: 43) — y, de niño, se había iniciado — además de participar en el coro de la iglesia y de estudiar órgano —, como tanto músico eventual, en los conjuntos mariacheros:

En mi pueblo, en San Gabriel, casi todo el mundo tocaba [música]. En mi casa había guitarra, y no supe cuándo empecé a tocar... Debe haber sido muy chico, porque a los siete años ya acompañaba a mis hermanos y ya solfeaba (Jáuregui, 1993: 23).

Allá en mi pueblo sencillamente todo el mundo era músico: que su guitarra, que su flautita, violines, arpas, mandolinas, todo mundo. Y como no había radio ni tele, en las tardes todos hacían música; me acuerdo que yo iba pasando por la calle y me gritaban: “Órale, Blas, vente, agarra tu guitarra y dale”. Y le dábamos (Espinosa, 1993: 25).

En San Gabriel había mariachis por gusto, por placer, no eran comerciales. Las gentes se reunían en las casas de los familiares y en otros barrios. De mariachis no se mantenían, eran talabarteros, panaderos [...].

Había un mariachi en mi pueblo en el que Chano Rodríguez —un güero grandote— traía la “guitarra de azote”, y Valente Tapo tocaba el arpa: se les juntaban los violines y la vihuela. Ese don Valente daba clases —él decía que no, pero sí—, les decía a los muchachos que fueran a oírlo cuando él estaba tocando, “pa que sintieran la música”. Y algunos sí aprendían a tocar.

El mariachi que yo conocí era de cuerdas: violines, uno o dos, generalmente uno; vihuela; la “guitarra panzona”, que ya no se conoce, y el arpa. En mi pueblo no había guitarrón. En el arpa, con una mano llevaban los contratiempos y con la otra, también hacían los bajos. En Apatzingán, en la Tierra Caliente de Michoacán, tamborilean la caja del arpa grande [...]

La sonoridad del mariachi este [el antiguo] es distinta del nuevo. Aquella es más íntima, aunque se oiga lejos en los pueblos. Una de las características fundamentales del mariachi es que los bajos van a contratiempo, mientras que la armonía siempre va a tiempo (la vihuela y la “guitarra de azote”): se logra una riqueza preciosa de conformaciones rítmicas (Jáuregui, 1993: 23 y 19).

Blas Galindo ingresó al Conservatorio Nacional en 1931, donde fue alumno de Carlos Chávez, José Rolón Alcaraz (1876-1945) y Candelario Huízar García de la Cadena (1883-1970); luego formó parte del “Grupo de los Cuatro” —junto con Salvador Contreras Sánchez (1912-1982), Daniel Ayala Pérez (1906-1975) y José Pablo Moncayo García (1912-1958)—, “que tuvo un papel destacado en la creación y difusión de la música nacionalista mexicana” (Pareyón, 2007, I: 415).

Según él mismo aclaró, “mi contacto con la música folclórica mexicana no fue buscado, fue algo natural, porque yo venía del campo” (Loza, 1995: 49); “yo había vivido en medio de la música popular, tenía líneas naturales de composición” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 53). Para Galindo,

“componer alrededor de temas populares [...] no fue una inclinación ‘teorizada’ o impuesta desde fuera, como le pasó a otros muchos compositores de esa época, sino algo ‘natural’, lo que le permitió incursionar con cierta facilidad dentro de la corriente musical con auge en ese momento” (Matadamas, 1995: 4). Tenía conciencia de que “mi obra que salió ya al mundo y que empezó a funcionar fue *Sones de mariachi*” (Espinosa, 1993: 24). Como señala en distintos testimonios,

el maestro Chávez me comunicó que iba a hacer un concierto en Nueva York. Como le pedían que presentara música representativa de distintas regiones del país, me pidió que escribiera para la ocasión algo con música de mi pueblo. Le dije que para mí era muy fácil, que estaba impuesto, ya que había nacido entre mariachis y que haría una obra con sus sonos. Puse manos a la obra y así nació *Sones de mariachi*, [...] la hice a mi modo. Tomé el son de *La negra*, el son de *El zopilote* —pero no *El zopilote mojado*, porque no es un son, sino una polca— [...] Por último utilicé *Los cuatro reales* [...]

Entonces hice un revoltijo y salió *Sones de mariachi*. [...] Como para el festival de Nueva York no se llevó a la [Orquesta] Sinfónica de México —tan solo se contaba con diez o quince músicos—, utilicé alientos, cuerdas y timbal; total, así la organicé y se me ocurrió decir: “Ay, ¿por qué no le pongo un mariachi en el centro?”. Y puse un mariachi de verdad. El problema entonces era que no había músicos de mariachi que leyeran música. [...] Afortunadamente, había en la orquesta músicos de Jalisco y uno de ellos, Juan Santana, de mi pueblo, quien tocaba el violín, me dice: “¡Hombre!, yo toco la vihuela y tengo mi vihuela”. Otro dice: “Yo tengo la guitarra de golpe y la toco”. Otro [José Catalino Noyola Canales (1914-2002)], también de Jalisco, dice: “Mira, ahora se usa el guitarrón, yo toco el arpa, pero también tengo guitarrón, porque mi padre hace arpas y guitarrones”. Bueno, ya teníamos los violines, esos sí que tocan todo lo que les pongas en el papel. Pusimos el mariachi en el centro y así la gente pudo ver en Nueva York un mariachi dentro de un conjunto de cámara. Fue un éxito, un exitazo (Loza, 1995: 49-50).

Yo hice mi obra con el conocimiento genuino de la música de mi pueblo [...] y así logré un gran *pegue* con los *Sones de mariachi*, tanto que inmediatamente le pidieron en Nueva York al maestro Chávez que los grabara; la Columbia hizo la primera grabación en aquellos discos grandototes, y los mandaron a todo el mundo (Espinosa, 1993: 24).

Los sones mariachi aquí representados están [...] en tono de sol mayor y compás de 6/8, desarrollados con cierta extensión, aprovechando su carácter contrastado para integrar una forma ternaria. Unas variaciones finales sirven de coda (Galindo, 1964: 56-57).

Originalmente, Galindo preparó el arreglo de *Sones de mariachi* para orquesta mexicana de cámara – u orquesta pequeña mexicana –, que incluía vihuela, guitarrón y – en lugar de tambora – huéhuetl y teponaztle, “pero el centro era un mariachi. [...] Conseguimos auténticos músicos de mariachis, pero no los vestimos de charros... eso es una tontería” (Jáuregui, 1993: 19).

De hecho, la instrumentación de la versión original fue la siguiente (Jáuregui, 1990: 83; 2007: 134):

| Alientos | Percusiones “mexicanas” | Mariachi (tradicional) | Cuerdas |
|---|---|--|------------------------------------|
| oboe clarinete en Mi bemol clarinete en Si bemol trompeta trombón | timbales (güiro) [sic] sonajas de semillas sonajas de metal tambor indio (güiro) [sic] raspador huéhuetl teponaxtli xilófono | vihuela guitarras sextas guitarrón arpa violín primero violín segundo | viola violoncello contrabajo |

La obra se estrenó en mayo de 1940, con gran éxito, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con motivo de la exposición retrospectiva “Veinte Siglos de Arte Mexicano”.

El son de *La negra* se hizo famoso a nivel mundial debido a que constituía el tema inicial y el tema rector de los *Sones de mariachi* de Galindo, en tanto autor de *música clásica*. La recopilación y los arreglos de las piezas del ambicioso programa musical – con el que se intentaba presentar una retrospectiva milenaria de la música de México – fueron coordinados por Carlos Chávez y financiados con una beca de la Rockefeller Foundation (Weinstock, 1940: 4).

Tanto la exposición museográfica como los conciertos, llevados a cabo en Nueva York, fueron un acontecimiento difundido a nivel mundial:

El programa [musical] será transmitido por radio de las 9:00 a las 10:00 p.m. el 16 de mayo [de 1940], por la estación WJZ en una conexión nacional de la National Broadcasting Corporation, y en onda corta para América Latina. Una transmisión radiofónica especial será escuchada en la WABC y en el sistema nacional CBS de las 10:30 a las 11:00 p.m., el 19 de mayo; esta transmisión llegará por onda corta a Latinoamérica y Europa (Weinstock, 1940: 4).

En el programa, *Sones de mariachi* es la segunda pieza y se presenta con la etiqueta de “Jalisco (siglos XIX y XX), arreglados para orquesta por Blas Galindo” (Weinstock, 1940: 3). La compañía disquera Columbia (Columbia Masterworks M-414) publicó la música de todo el programa en cuatro discos monofónicos de 78 rpm (Ruiz, 1994: 127).

Señala el compositor: “luego — por la dificultad de que en otros países no hubiera mariacheros — hice otra versión para orquesta sinfónica, que es la que se conoce” (Jáuregui, 1993: 19). “Después hice la versión para orquesta sinfónica, y el problema que encontré fue, bueno, ¿cómo escribir el efecto de la vihuela, cómo el de la guitarra de golpe? Bien, tomé el violín y lo puse como si fuera vihuela y a tocarlo como guitarra. Afortunadamente pegó y por eso circula, por una cuestión de suerte” (Loza, 1995: 50).

La versión para gran orquesta se estrenó el 15 de agosto de 1941 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México — a unas cuadas de la plaza de Garibaldi —, con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez (Ruiz, 1994: 127); “en esta obra Blas Galindo logró incorporar los elementos folclóricos y darles unidad, con un refinamiento [...] ‘desacostumbrado’”; “cita textualmente temas de la música tradicional”, de tal manera que obtiene un “expresionismo mexicanista, austero y concentrado” (Ruiz, 1994: 25-26, 30).

Según Carlos Chávez,

los sones de mariachi [...] son cantados y tocados por horas sin un término preestablecido. Su forma es prolija, sus constituyentes melódicos y rítmicos son repetidos de manera obstinada, sus tonos son insuficientemente variados y contrastados. Constituyen una rica fuente de materiales nuevos y variados, pero diluidos a lo largo de horas y horas de música. Tuvimos que concentrar esa esencia disuelta en una forma compacta, al

mismo tiempo que preservábamos su unidad original. Tuvimos que llegar a una continuidad menos insistente y mucho más variada, sin conformar la pieza resultante por una sucesión de elementos inconexos.

Las melodías y ritmos, aunque distintos, siempre manifiestan una relación próxima entre sí, pertenecen a una familia natural. No fue posible trabajar por reglas, sino que cada problema fue solucionado de manera instintiva. Una melodía llama a la otra para balancearla, y esa llama a otra nueva. Lo mismo es verdad en lo referente a ritmos y tonalidades. Los *Sones de mariachi* de Blas Galindo [...] son un verdadero movimiento de sonata, altamente desarrollado, y la música, lejos de perder su carácter, lo ha intensificado (Chávez, 1940: 10-11).

Yolanda Moreno Rivas señala sobre la obra referida:

Sones de mariachi [...] es una pieza agresiva, vital y rítmica que aspira a algo más que la exposición del tema popular; al eliminar todo *pathos* individual y exaltar los motivos del folklore jalisciense, se convierte en música que puede ser adoptada como identificación nacional. Presenta una imagen sonora colectiva que hace a un lado tanto las inquietantes variantes de la invención como la asimilación de corrientes extranjeras. Lo que importa es la exaltación de los sones de mariachi ascendidos al rango de “aires nacionales” (1989: 240).

Aunque ya se había difundido en 1937 una versión del son de *La negra* interpretada por un mariachi con trompeta (el Mariachi Tapatío de José Marmolejo), Galindo se inspiró en una versión de los sones de mariachi ejecutados por el *mariachi tradicional*, esto es, por un conjunto cordófono (sin trompeta), de músicos pueblerinos de tiempo parcial y que compartían una tradición musical regional. Además, Galindo expresó en repetidas ocasiones que su pieza era la respuesta a la petición puntual de su maestro Carlos Chávez, quien “me pidió una obra con temas populares de la región donde nació” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 54).

Pero se debe matizar la postura de Galindo, ya que para el arreglo de *Sones de mariachi* se fundamentó no solamente en su genuino conocimiento de la música de su pueblo. Él mismo aclaró que allí no se usaba el guitarrón ni la guitarra sexta en el mariachi; por lo tanto, se debe concluir que también tomó en consideración variaciones organológicas regionales, y quizás la presencia particular de dos instrumentos —el

arpa y el guitarrón—, característica de los mariachis que se destacaban como representativos de la tradición jalisciense en la Ciudad de México, para generar la duplicación del bajo; algo que estaba imponiendo el Mariachi Vargas de Tecalitlán. Esa duplicación se había mostrado como exitosa desde 1907, cuando la presentó la denominada Orquesta Mariachi (Jáuregui, 1990: 30-32; 2007: 52-56 y 108-109).

Si bien en la dotación de la orquesta se incluía oboe, clarinete, trompeta y trombón, Galindo logró que se mantuviera el sentido cordófono peculiar del mariachi tradicional y que se destacaran los sonidos característicos de la vihuela y el guitarrón. Es notable que, no obstante la presencia de la sección de alientos y metales, en la versión original de *Sones de mariachi* no se pierde la preponderancia del sentido cordófono del mariachi antiguo.

Galindo nunca reivindica para sí la autoría de *Sones de mariachi*, sino que le coloca la etiqueta de “arreglo”. Asimismo, nunca planteó que los sonos que él utilizó se hayan originado en su pueblo, San Gabriel. Insistió en que la tradición mariachera era macrorregional y en que los sonos se presentaban en varias sub-regiones con modalidades particulares. Sí llega a afirmar que los tres sonos en que se inspiró pertenecen a la tradición de Jalisco. Para Galindo, *Sones de mariachi* corresponde a la primera etapa del nacionalismo musical, “cuando un compositor toma melodías del folklore o de la música popular y compone una obra” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 55).

El arreglo de Galindo se presentó en 1940, durante el parteaguas cronológico de la transición del mariachi *tradicional* hacia el mariachi *moderno*. Según señala el trompetista Miguel Martínez, a finales de dicho año, se le *obliga*, en la estación radiofónica XEW, al Mariachi Vargas a incluir la trompeta (Jáuregui, 2007: 334), y en 1941 se difunde la película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*

2. ¿Cuándo aparece el son de *La negra* en los registros de la música popular?

Es significativo que en la *Colección de jarabes, sonos y cantos populares tal como se usan en el Estado de Jalisco*, recopilada por Clemente Aguirre

(1828-1900) a finales del siglo XIX (ca. 1885, según Pareyón, 2007, II: 981), no aparezca el son de *La negra*. “Se trata de un cuaderno empastado, en magníficas condiciones de conservación, con cincuenta y dos páginas de escritura clarísima, sin ningún error gráfico...” (Mendoza, 1953: 59; Pareyón, 1998: 63-64). La colección está “localizada con la ficha MS. 1567, colección de manuscritos (antes Archivo Franciscano) del fondo reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México” (Pareyón, 1998: 63, nota 60).¹

No se encuentra el son de *La negra* entre los sones de la lista que publicó la prensa de las ejecuciones de la Orquesta Mariachi (*El Imparcial*, 3 de octubre de 1907: 6), enviada por el gobierno del Estado de Jalisco para los festejos que Porfirio Díaz ofreció en Chapultepec con motivo de la visita del secretario de Estado norteamericano, Elihu Root (1845-1937), en septiembre de 1907 (Baqueiro Foster, 1943 y 1965; Jáuregui, 1990: 30-32 y 2007: 52-56). Aunque en este caso se aclara que, del extenso repertorio del programa correspondiente a la audición, solo se citan “las piezas típicas más agradables”: un total de doce ejemplos.

Tampoco figura *La negra* entre los 21 “sones abajeños” grabados entre 1908 y 1909 por el Cuarteto Coculense para las compañías disqueras norteamericanas Columbia, Edison y Victor (Clark, 1998: 2).

Higinio Vázquez Santa Ana (1888-1962) llevó a cabo una recopilación sobre la música mexicana, en especial en el occidente de México, a partir de 1917. En el tomo segundo de su *Historia de la canción mexicana* incluye una sección dedicada al género del son mariachero: “Sones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero cantados por el Mariachi de Cocula” (1925: 91). Por lo tanto, el autor reconoce que las interpretaciones de estos músicos provenientes de Cocula, Jalisco, no son composiciones de este conjunto y que tampoco necesariamente son originarias de dicha pobla-

¹ Sobre esta colección señala el folclorista Vicente T. Mendoza: “el hallazgo de un filón auténticamente regional, en este caso [de producciones auténticamente populares del siglo XIX] de Jalisco [...] tendría poco valor si fuesen ejemplos aislados y no tuviesen el amparo de una firma acreditada, como lo es en este caso, don Clemente Aguirre, músico de acrisolada probidad profesional, además de tener en su favor el ser nativo, criado, educado y residente del Estado de Jalisco durante una gran parte de su vida” (1953: 59).

ción ni del estado de Jalisco, sino que fueron consignadas como vigentes en toda una amplia región. La última pieza de esa sección corresponde al son de *La negra*, en su aspecto literario (Versión I).

Al final de dicho apartado, el autor aclara:

La mayoría de los sones que figuran en esta sección fueron cantados admirablemente por los famosos artistas jaliscienses que formaron el Mariachi de Cocula: Salvador Flores [vihuela], Concepción Andrade [guitarrón], Agapito Ibarra [guitarra séptima], Antonio Partida [violín primero], Casimiro Contreras [violín segundo] y Pablo Gómez [clarinete]. Estos rapsodas han conquistado palmas y triunfos por la feliz interpretación que dan a esta música encantadora. Estos rapsodas conquistaron muchas palmas en las audiciones que dieran en la Escuela de Verano ante el elemento extranjero y en los conciertos de radio de *El Universal* y La Casa de la Radio y *Excélsior*, en la Ciudad de México, en el año de 1925 (1925: 146-147).

Está claro que la versión del son de *La negra* publicada por Vázquez Santa Ana no procede de Cocula, Jalisco, ni corresponde a la autoría de Concho Andrade ni de ningún otro integrante de su mariachi. De haber sido el caso, Vázquez Santa Ana lo habría consignado, dado que — cuando obtuvo la información al respecto — indica el lugar, el autor y el año del son referido. Como tuvo una relación especial con el mariachi de Concho Andrade, pues este conjunto ilustró musicalmente las conferencias que el profesor ofreció en la Universidad Nacional, se debe suponer que, si hubiera habido fundamento para atribuir a Cocula el son de *La negra*, sin duda lo hubiera hecho explícito en su publicación.

Versiones del son de *La negra*

Versión I. Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero (1925)

[1a] Échame fuera a mi negra,
que la quiero ver aquí,
con un rebozo de seda
que le traje de Tepic.

[2a] Negrita, yo te decía:
 “Ponte sus naguas azules,
 pero te sales conmigo
 sábado, domingo y lunes”.

[3a] Negrita, yo te decía:
 “Trae tus naguas coloradas,
 pero te sales conmigo
 todita la temporada”.

[4a] Negrita de mi pesares,
 ojos de papel volando,
 a todos diles que sí,
 pero no me digas cuándo,
 así me dirás a mí,
 por eso vivo penando.

(Vázquez Santa Ana, 1925: 146).

Versión II. Los Trovadores Tamaulipecos (1929)

[1b] ¿Cuándo me traes a mi negra?,
 que la quiero ver aquí
 con su rebozo de seda
 que le traje de Tepic
 para pasearme con ella. 123(3)4(4)5²

[5a] ¡Ay, sí, sí; parece que sí!
 ¡Ay, no, no; parece que no!
 ¡Ay, sí, sí, échame en los brazos!
 ¡Ay, no, no, que ya amaneció!
 ¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!
 ¡Ay, la, la, la, la lá!

² Registramos al final de las coplas, cuando la conocemos, la secuencia de los versos en el canto como en el “Índice descriptivo de canciones” del CFM (vol. 5); las repeticiones van entre paréntesis.

¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!
¡Ay, la, la, la, la lá!

[4b] Negrita del alma mía,
hojas de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuándo,
y así me dijiste a mí,
y ahora vivo penando. 12(12)3456

(Disco Columbia)

Versión III. Mariachi Tapatío (1937)

[1c] ¿Cuándo me traes a mi negra?,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic,
para pasearme con ella. 1234(4)5(1234)

[4c] Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
nomás no les digas cuándo.
Así me dirás a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456(1256)

(Disco Arhoolie)

Versión IV. Cancionero mexicano (1956)

[4d] Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuándo;

así me dijiste a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456

[1c] Cuándo me traes a mi negra,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic
para pasearme con ella. 1234(4)5(1234)

(Ayala, 1956: 5)

Versión V. Pinzándaro, Michoacán (1958)

[4e] Negrita de mis pesares,
hoja de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuándo,
así me dijiste a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456

[1d] Donde estará mi negra,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic. 1234(1234)

(CFM, vol. 5: "Antología. Cien canciones folklóricas",
núm. 73; Cintas Museo Nacional de Antropología, can-
ción núm. 2440)

Versión VI. Cocula, Jalisco (1960)

[1c-bis] ¿Cuándo me traes a mi negra?,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic
para pasearme con ella. 1234(4)5(1234)

[4c] Negrita de mis pesares,
 ojos de papel volando,
 a todos diles que sí,
 nomás no les digas cuándo,
 así me dirás a mí,
 por eso vivo penando. 12(12)3456(1256)

[2b] Morena, yo te daría
 para tus naguas azules,
 pero sales a bailar
 sábado, domingo y lunes.

(Ethnomusicology Archive, Universidad de California, Los
 Ángeles, Borchardt Collection, núm. 8004a, pieza 4)

No se cuenta con ninguna grabación del mariachi de Concepción *Concho* Andrade (¿1880?-1944), de tal manera que se desconoce la versión propiamente musical que ese conjunto ofreció de la pieza. Asimismo, ante la carencia de colecciones completas de los cancioneros en las bibliotecas públicas mexicanas, sería arriesgado plantear cuándo fue difundido inicialmente el son de *La negra* por la vía impresa para el nivel popular.

Los Trovadores Tamaulipecos contaron con el apoyo de Emilio Portes Gil (1890-1978), quien fuera gobernador de Tamaulipas y luego, del 30 de noviembre de 1928 al 5 de febrero de 1930, presidente de México. Lorenzo Barcelata Castro (1898-1943), Ernesto Cortázar (1897-1953) y José Agustín Ramírez Altamirano (1903-1957) en el catálogo del sello Columbia

incluyeron por vez primera sones jarochos, abajeños y huastecos que hasta el momento se habían transmitido por tradición oral. Entre sus registros fonográficos legendarios incluyeron el son de *La negra* [...]. Por cierto, en la mayoría de las grabaciones el grupo contó con la participación de Ricardo Bell Jr., hijo del célebre *clown* inglés del mismo nombre, como ejecutante del violín huasteco (Dueñas, 2010: 69).

Según Álvaro Ochoa Serrano (comunicación personal), la pieza *Mi negra* fue editada por la compañía Columbia (3693-X) en agosto de 1929. Se trata, en la letra, de una variante de la presentada por Vázquez San-

tana (Versión II). Se puede plantear la hipótesis de que esta versión de *La negra* fue aportada por José Agustín Ramírez Altamirano, trovador guerrerense originario de Atoyac de Álvarez, quien “hizo numerosas composiciones basadas en el estilo de la chilena [...]. Asimismo, se le atribuye haber fusionado la chilena con el huapango en un nuevo estilo cancionero” (Pareyón, 2007, 2: 870). De esta manera, la ejecución de Los Trovadores Tamaulipecos está a cargo de un mariachi tradicional *sui generis* – violín y armonía –, cantada a dos voces que alternan; el estilo general de la pieza corresponde al de la región limítrofe de Michoacán y Guerrero, fusionada con el huapango.

El Mariachi Tapatío de José Marmolejo presentó el año de 1937 una grabación del son de *La negra* (V75271-B), en la que ya se incluyen melodías de trompeta por parte de Jesús Salazar Loreto (1905-1971), originario de Ameca, Jalisco. Las coplas entonadas allí han quedado como regulares para las demás ejecuciones comerciales (Versión III).

En la sección “Así canta el mariachi”, del número del *Cancionero mexicano* dedicado a los “Éxitos de mariachis” aparece “*La negra*, son jalisciense. Grabado en discos por: [...] Los Coyotes (Peerless 4338), Mariachi México (Musart 980), Mariachi Vargas (RCA Victor 70-7524)” (Ayala, 1956: 5) (Versión IV).

En realidad, tanto el sintagma literario del Mariachi Vargas como el del Mariachi México solo incluyen una sextilla entonada en ocho versos (4d) y una cuarteta (1c), cantadas a dos voces, de tal manera que – dentro de las posibilidades paradigmáticas – invierten el orden de las estrofas de *La negra* y *La negrita*, con respecto a la versión princeps de Vázquez Santana. Incluso, en la sextilla 4d el Mariachi México presenta las versiones: “[y] a todos diles que sí...”, “[y] así me dijiste a mí...”, que coinciden en el segundo verso con la primera grabación discográfica de Los Trovadores Tamaulipecos.

El proyecto más ambicioso y completo que se ha llevado a cabo en México, en lo referente a coplas populares, tuvo como resultado el *Cancionero folklórico de México* (CFM) en cinco gruesos tomos, publicados entre 1975 y 1985. Como en los primeros tomos los materiales se presentan por coplas y no por canciones, se registran en el primer volumen dos coplas de *La negra*: la cuarteta 1-2250a (con 12 versiones; la versión J corresponde a la copla 1a en nuestra clasificación), y la quintilla 1-2250b,

(con tres versiones; la versión A corresponde a la copla 1a en nuestra clasificación). En el tomo 2 se incluye la sextilla de *La negra* 2-3148 (con 15 versiones, que incluyen la 4a-d de nuestra clasificación). Finalmente, en el tomo 5, en la antología "Cien canciones folklóricas", se presenta una versión *completa* de la pieza.

3. ¿El son mariachero del Sur de Jalisco?: bosquejo estructural del son de *La negra*

A la postre, Blas Galindo publicó dos versiones de un texto sobre *Sones de mariachi*, en el que plantea importantes aclaraciones:

Se da el nombre de "mariachi" a un conjunto musical que se encuentra en el centro del país, en una región formada por los estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. [...] Por mucho tiempo se dijo que el mariachi era de Cocula, por ser de ese pueblo del Estado de Jalisco de donde partieron los primeros grupos que llegaron a la capital del Estado [Guadalajara] y de ese lugar a la Ciudad de México. Pero ahora sabemos que la música [de] mariachi corresponde a toda una región.

[...] La música ejecutada por los mariachis se denomina "son". La mayor parte de los sones [de] mariachi se cantan al mismo tiempo que se tocan. [...] Periódicamente, el canto alterna con partes puramente instrumentales, verdaderos *tutti* en que todos los ejecutantes tocan con gran entusiasmo. [...] Es frecuente que versiones diferentes del mismo son aparezcan en diferentes localidades de la misma región (1964: 56-57).

El propio compositor había aclarado que:

Los buenos mariacheros siempre distinguen los sones de cada lugar. Muchos sones se encuentran en varios lugares, pero con distintos nombres, como por ejemplo: en Jalisco dicen que el *El toro* es de ellos y los de Nayarit lo reconocen con el nombre de *La vaquilla*. Los michoacanos tienen el son de *La morena* o *La prieta* y los jaliscienses lo reconocen como de ellos con el nombre de *La negra*. Fundamentalmente, estas melodías son las mismas, pero con algunas variantes. Estas variantes melódicas han nacido por dos razones: 1ª por la inquietud creadora de los ejecutantes o 2ª por una falta de capacidad para captar el giro melódico exacto. El cambio de

nombre se basa en el deseo de adueñarse de los mejores sonos. Dejamos asentado que el mariachi no pertenece a un lugar determinado, sino que corresponde a toda una región (1946: 4).

El baile [de los sonos mariacheros] se hace por parejas sin abrazarse, uno frente al otro, se pisa con el pie plano y no de punta y talón, el hombre se pone las manos atrás del cuerpo y la mujer levanta un poquito la falda con las puntas de los dedos índice y pulgar; el hombre marca con fuerza el ritmo al bailar y la mujer lo hace suavemente; los buenos bailarines no deben mover de la cintura hacia arriba (1946: 8).

Irene Vázquez Valle (1937-2001) llevó a cabo, entre 1974 y 1975, una investigación sobre los sonos mariacheros del “Sur de Jalisco”. En la “lista de sonos reputados como ‘antiguos’”, recogida con base en la tradición oral, precisa:

hay que aclarar que “antigüedad” debe tomarse como un término vago, que bien puede significar 30, 50 o 100 años. La información procede de viejos mariacheros establecidos en diversos lugares del sur de Jalisco, e incluye lo escuchado en la región de Tepalcatepec, en el estado de Michoacán (1976: [35]).

Su estudio también incluyó la región de Cocula, que en realidad no corresponde al “Sur de Jalisco”. La lista de *sones*, seguramente muy incompleta, pretende ser un indicador, por una parte, de la fuerza e importancia que ha mantenido el género regional, y por otra, trata de hacer ver que esa tradición, “comparada con otras del mismo tipo, está más viva y vigente, pese al gran impacto que ha resentido a través de los medios comerciales de difusión” (1976: 35).

Con todo lo aleatorio que implica una *rápida* indagación general sobre una región musical, entre los 104 sonos de mariachi que consigna, el son de *La negra* le fue referido a Irene Vázquez en San Marcos, Totolimispa y Zapotilitc —no en Tecalitlán, ni en Cocula (1976: 36)—; la autora aclara que “en los lugares mencionados se informó de la presencia del son: sin embargo ello no quiere decir que solo allí sean conocidos” (1976: 48, nota 34). Vázquez Valle añade una precisión de suma importancia: “al decir de los informantes este son se tocaba con otro ritmo que con el

que ahora se le conoce, y en algunas partes de la melodía, era diferente” (1976: 48, nota 39).

No se puede pensar que Vázquez Valle haya llegado a Tecalitlán con una intención de menosprecio o de desdén, ya que del total de los sones reportados en su ensayo —entre una veintena de localidades encuestadas—, de esta población manifestó 21 ejemplos de sones, o sea, 20% del total; sin embargo, allí no se registró como parte de la tradición local el son de *La negra*.³

El que no aparezca una pieza en una compilación de música popular no constituye una prueba de que no existiera en ese momento en el territorio sobre el cual se realizó la pesquisa. Por principio, las investigaciones no pueden pretender ser exhaustivas y concluyentes sobre la música vigente en un determinado espacio. Nadie puede pretender haber indagado a todos los músicos, haber estado en todas las ocasiones rituales, haber logrado un registro exhaustivo de las formas musicales de una comunidad o de una región.

En 2009 entrevisté en Guadalajara al arpero Blas Martínez Panduro (nacido en Tecalitlán en 1913), lúcido y feliz, quien fue integrante del mariachi en aquella población, una vez que el grupo de los Vargas se trasladó a la Ciudad de México. Luego fue llamado por el Mariachi Vargas para tocar en ese conjunto hacia 1940 (cf. fotografía de 1942, Jáuregui, 2007: 336) y después regresó a Guadalajara, donde ejerció el oficio de mariachero en conjuntos populares hasta 1997. De hecho, fue el último arpero vigente en la Plaza de los Mariachis, aledaña al templo de San Juan de Dios (cf. fotografía de 1987, Sheehy, 2006: 27):

Allí en Tecalitlán nos entrenamos a tocar. [...] Había unos músicos que fueron a Tecalitlán y comenzamos a tocar lo que ellos tocaban: el son de *Los arrieros*, el son de *El pasajero*... Hay muchos sones, yo sé, muchos, pero es muy difícil apuntarlos todos. Se aprendía de músicos viejos que

³ Para Tecalitlán informa de los siguientes sones: *El arrierito*, *El burro pardo*, *El calero*, *El colimote*, *El cuatro*, *La curreña*, *La gallina o gallinita*, *La malagueña*, *Las mañanitas de Tepic*, *La morisma o Los machetes*, *Las noches de luna*, *El pasacalle o El callejero*, *El pedregal*, *El potorríco*, *El que se vende*, *El reoienta esquinás*, *La venadita*, *El verduzco*, *La viborita* y *La yegua* (1976: [35-37]).

ya había. Así fuimos aprendiendo los sones. Ellos eran del rancho, de por allá de los pueblos: de Jilotlán, de Coalcomán...

Ante mi pregunta sobre el son de *La negra*, contestó: “El son de *La negra* salió de que fuimos a tocar a Colima y allí aprendimos ese son. Ya había músicos allí en esos años. En Colima ya andaba un mariachi tocando y allí lo aprendimos”.

Al platicar con los ancianos mariacheros, sobre el son de *La negra*, de manera constante se hace referencia en varias zonas de Nayarit y Jalisco que “antes” esa pieza se tocaba de una manera diferente (en cuanto a melodía, ritmo y coplas) con respecto a la versión que hoy en día se ha impuesto como la estándar. Cuando en 1983 le pedí a don Refugio Orozco Ibarra (1894-1985) si me podía tocar el son de *La negra*, me preguntó: “¿*La negra* antigua o la de horita?”.

Silvestre Vargas Vázquez (1901-1985) se hizo cargo en 1932 del mariachi que había fundado su padre, Gaspar Vargas López (1880-1969). Entre 1931 y 1939 realizó varios viajes a la hacienda de San José de Mojarras, en el altiplano tepiqueño; dicha hacienda era propiedad de unos empresarios de Tecalitlán y allí había una colonia de gente de aquel poblado jalisciense; entre otros, un hermano de Silvestre Vargas. Este músico nunca llevó su conjunto a que tocara en la hacienda de Mojarras, pero allí acostumbraban tocar dos mariachis de la región. El que se presentaba cada fin de semana era de Cofradía de Acuitapilco, cuyo jefe, José Ochoa Cruz, sabía leer música y escribía los sones en partituras. El otro mariachi que iba, de manera eventual, era el grupo de Alberto Lomelí Gutiérrez (1901-1955), residente en la ciudad de Tepic, y que contaba con una dotación instrumental amplia y variada (cf. fotografías en Carranza Díaz, 2007: 63-64). Existe la conseja en la zona acerca de que Silvestre Vargas iba a la hacienda de Mojarras a compilar música de esos conjuntos, la cual luego — una vez *arreglada* al estilo de su propio mariachi — se hacía pasar en la Ciudad de México por originaria de Tecalitlán (Jáuregui, 2009).

Existe una grabación de la versión antigua del son de *La negra*, registrada por Donn Borchardt en Cocula el 25 de junio de 1960, con un mariachi cordófono integrado por Merced Hernández Cabrera (1901-1969), violín primero; Macario Salinas Armenta (1920-1992), violín segundo; Francisco Cisneros Martínez (1907-1999), vihuela, y Jesús Salinas Hernández (1885-

1996), guitarrón. La pieza se encuentra en el Ethnomusicology Archive de la Universidad de California campus Los Ángeles, dentro de la Borchardt Collection (número 8004a, pieza 4; Versión VI).

A partir de las fuentes disponibles durante el siglo XX, el son de *La negra*, en términos literarios, consiste en una estructura de cinco estrofas (1 a 5), que presentan variantes (expresadas con literales de la *a* a la *e*):⁴

| I | II | III | IV | V | VI |
|----------|----|-----------|----|----|---------------|
| 1a | 1b | 1c | 1c | 1d | 1c <i>bis</i> |
| 2a 3a | | | | | 2b |
| | 5a | | | | |
| 4a | 4b | 4c | 4d | 4e | 4c |

Cada interpretación resulta de una *combinatoria* de las estrofas y de variantes al interior de cada una de ellas. Las estrofas 2, 3 y 5 se dejaron de usar, debido a que, en las interpretaciones comerciales en la Ciudad de México, la pieza se tuvo que reducir para que cumpliera con el tiempo de grabación impuesto por las compañías disqueras, y también en las ejecuciones directas ante la clientela, por la conveniencia de ganar la misma paga con un tiempo de ejecución menor:

El son de *La negra* está igualito [en lo referente a la letra] desde que lo aprendimos en aquellos años [en la década de 1930]; como se usa horita, así se ha usado. Nomás le echábamos otro pedazo más y le quitamos esa parte para ganar más centavos más rápido. Lo hicimos chiquito pa ganar más pronto la feria.⁵ Le quitamos ese pedazo para acabarlo de tocar más pronto. Eso sucedió. Y ya lo tocan así todos. Ya todos los mariachis que

⁴ Las versiones registradas en el cuadro provienen de las siguientes fuentes: I: primera publicación impresa (Vázquez Santa Ana, 1925); II: primera grabación comercial de Los Trovadores Tamaulipecos, 1929; III: grabación comercial del Mariachi Tapatío, 1937; IV: *Cancionero mexicano* (Ayala, 1956); V: Pinzándaro, Michoacán, 1958 (CFM); VI: Mariachi de Jesús Salinas Hernández, Cocula, Jalisco, 1960.

⁵ *feria*: 'dinero'.

hay la tocan cortita [la pieza], no saben el otro pedazo que le echábamos nosotros (Blas Martínez Panduro, entrevista de 2009).

También debe haber sido un factor el hecho de que se buscara memorizar el menor número de coplas –en el contexto de músicos de diferentes subtradiciones arribados a la Ciudad de México–, ya que en las distintas versiones las coplas se duplican y, por lo tanto, el son no se llega a abreviar del todo.

Dentro del paradigma literario, la versión que ha quedado como canónica contiene en lo fundamental dos estrofas: la sextilla 4d y una cuarteta (que presenta los primeros cuatro versos de la quintilla 1c). Entre estas estrofas se presentan una serie de oposiciones:

1c *La negra*

Cuarteta octosilábica con el patrón rímico *abab*

Forjada a partir de una *concepción unitaria, hecha de una pieza*

En un tono cotidiano, alejado de la metáfora

Copla del amor feliz

Hace referencia al rebozo

El trovador no se refiere a la *negra* de manera directa, sino por interpósita persona (excepto en la versión de Pizándaro, 1958)

La versión musical de *Sones de mariachi* incluye el tema musical correspondiente a *La negra*

Se presenta tendencialmente en la región noroccidental

4d *La negrita*

Sextilla octosilábica con el patrón rímico *abcbcb*

Cada par de versos presenta relativa autonomía

La primera mitad utiliza un tono metafórico

Copla del amor contrariado

No hace referencia al rebozo

El trovador se refiere a la *negrita* de manera directa, en primera persona

La versión musical de *Sones de mariachi* no incluye el tema musical correspondiente a *La negrita*

Se presenta tendencialmente en la región suroriental

Se puede inferir que la estrofa de *La negra* y las de *La negrita* no corresponden al mismo momento de composición y que fueron conjuntadas de manera posterior a su conformación original. Los *textos* populares proceden de una tradición colectiva “conocida y practicada por una comunidad [...], a lo largo de un tiempo más o menos extenso”; están fundados en “un mismo repertorio de recursos poéticos — moldes métricos, temas, motivos y fórmulas fijas —” (Frenk, 1977: xviii), que se van retocando, recreando y combinando a lo largo de décadas y siglos. La tradición colectiva tiene un punto de arranque en una composición individual, pero

Una copla popular nunca es *una*: es lo que la gente va haciendo de ella al repetirla, aquí y allá, hoy y mañana. “Poesía que vive en variantes” [...]; poesía que no podemos conocer bien mientras no nos sea dado observar cómo van cambiando las palabras y la sintaxis, surgiendo nuevos versos, desapareciendo otros, en un proceso permanente de recreación (Frenk, 1977: xix).

De hecho, las estrofas de *La negrita* se presentan como próximas a algunas de la pieza “Que comienzo, que comienzo” (Jamiltepec, Oaxaca, 1956-1957; CFM: 1-606, 1-2035, 2-3337).

La estrofa de *La negra* es una cuarteta octosilábica — la forma más común de la lírica popular hispanoamericana —, forjada a partir de “una concepción unitaria”, “hecha de una pieza”, ya que los dos primeros versos están engarzados con los dos últimos. Fue concebida y reproducida en un tono cotidiano — alejado del lenguaje conceptual, el “pathos exaltado” y la expresión hiperbólica o metafórica —, con un discurso que no “aspira a levantarse por encima del léxico común y corriente”, ya que se apoya en “un vocabulario nada pretencioso”, en “una manera normal de hablar” (Frenk, 1975: xxiv-xxv).

La estrofa de *La negra* es una “copla amatoria”, en la que “las cosas” se toman en serio y no en broma. Además, no se trata de un enunciado que se refiera a experiencias grupales o a asuntos que no tienen que ver con el coplero. Por el contrario, se trata de una declaración personalizada en la que “un ‘yo’ habla de sí mismo, de sus experiencias concretas” (Frenk, 1977: xxv).

La cuarteta de *La negra* es una estrofa contundente. El topónimo *Tepic* no aparece como simple palabra rimante y el rebozo de seda no se presenta como un recurso poético. De esta manera, es legítimo considerar dicha cuarteta como el *texto base*, como el elemento más representativo de la composición colectiva que, dentro de la fluidez de las transformaciones de la lírica popular, ha llegado a nuestros días en calidad del son de *La negra*.

En *Sones de mariachi*, en tanto composición para orquesta de cámara, se omitió la letra de los sones mariacheros y se elaboró una pieza exclusivamente instrumental. Sin embargo, a finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta, Galindo manifestaba inclinación por escribir canciones y coros (García Bonilla y Ruiz, 1992: 64). En esa época mantuvo una relación estrecha con Alfonso del Río (1909-; Ruiz, 1994: 24), quien colaboró con la letra de varias canciones de Galindo (por ejemplo, *Caporal* en 1935 y *Jicarita* en 1939); de hecho, también era letrista de Luis Sandi, Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada y Vicente T. Mendoza (Pareyón, 2007, II: 889). Galindo preparó (1940) una versión de *Sones de mariachi* para piano solo, la cual estaba destinada a ser la base musical para la letra que le aportaría Alfonso del Río. “Con él trabajé mucho. [...] Su chifladura era escribir y versificar” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 64). Por lo tanto, en *Sones de mariachi* está implícita la cuarteta literaria de *La negra*, pero no las estrofas de *La negrita*.

4. La versión del Mariachi Vargas de Tecalitlán

Miguel Martínez Domínguez nació en Celaya, Guanajuato, en 1921, pero desde niño vivió en una barriada de la Ciudad de México. A los seis años quedó huérfano de padre, quien falleció en un accidente ferrocarrilero. Su gusto por el mariachi se inició al escuchar las transmisiones radiofónicas y al disfrutar en vivo a un conjunto popular que frecuentaba una cantina cerca de su casa. Por sugerencia del jefe de ese mariachi citadino, aprendió a tocar *pistón* y se incorporó, como novato, con ellos en 1936. A la postre se convirtió, en 1940, en el primer trompetista del Mariachi Vargas de Tecalitlán. Una vez que aprendió notación musical y realizó estudios de su instrumento con Luis Fonseca Zavala (1904-1980), inte-

grante de la Orquesta Sinfónica, fue quien de manera definitiva impuso el nuevo sonido del mariachi moderno. Fue partícipe de la mayoría de las grabaciones del Mariachi Vargas y de algunas del Mariachi México de Pepe Villa en la *época de oro*. Desde 1965, ha tocado y grabado con otros conjuntos y en las últimas décadas ha sido profesor en las conferencias y festivales de mariachi en los Estados Unidos. Su testimonio es indispensable en la discusión del mariachi urbano:

Yo llegué aquí [a la Plaza de Garibaldi] en el [19]36, y ya se escuchaba *La negra* con don Concho Andrade. Entonces entrar a tocar al Tenampa era como llegar a [l Palacio de] Bellas Artes; allí era el reinado de Concho Andrade. Aquí adentro [en El Tenampa] nomás tocaba Concho Andrade pa la clientela. Nosotros tocábamos modestamente afuera pa quien quisiera. Allí afuera [en la Plaza] no había más de cinco grupos, y trompeta nomás tocábamos don Pedrito, el Cortado, y yo con el mariachi de don Luis.

Don Concho ya tenía trompeta, Candelario Salazar [Loreto (1910-1948)] *el Pitayo*; él era hermano de Jesús Salazar [Loreto], el trompetista del Mariachi Tapatío de José Marmolejo [1908-1958], que era entonces el más famoso. El Mariachi Tapatío tenía tres programas a la semana en la XEW y el Mariachi Vargas nomás tenía uno cada quince días. Pero ese señor, el Pitayo, luego se emborrachaba hasta por un mes y entonces don Concho salía a la puerta del Tenampa y me llamaba: “Oye, muchacho, ¿quieres venirte a ayudarnos?”. Allí yo ganaba más y también aprendía más sones.

Aquí en Garibaldi hay que estar *al centavo*⁶ en el repertorio que se toca, si no sabes las canciones que están saliendo de nuevas, no ganas. Pedían *La piedra, La palma, El capiro*... Las canciones que andaban de moda en el cine, luego, luego te las pedían. Pero si pedían dos canciones, era porque ya habían pedido unos ocho sones. El que no tocaba sones no era mariachi. Por eso teníamos que aprender sones los de acá de la calle. El conocedor del mariachi pedía puros sones. Afuera, en [la Plaza de] Garibaldi, ya se tocaban algunos sones. Con los compañeros, en la bola de afuera, aprendí *El cuervo, El ausente, El triste, El gavilancillo, La madrugada, La Mariquita, Las copetonas, Las abajeñas*...

Pero el grueso del público llegaba al Tenampa. Entonces aquí en El Tenampa se tocaba un montón de sones, porque don Concho tenía un

⁶ *al centavo*: ‘al día’.

repertorio encabronadísimo de sones. Con don Concho se oían *La negra, El pueblo de Ameca, Las olas, El carretero, El pasacalles, La venadita, Las campanitas, La chicharrita, La Severiana, El pitayero, El torero, Saucitos de la alameda...*

Cuando yo estaba en El Tenampa, llegaron los hermanos Pulido. Entonces era famoso el Mariachi Pulido, ese mariachi era de categoría, porque los cuates Pulido —eran mellizos— eran paisanos de Lázaro Cárdenas, también eran de Jiquilpan. Fíjate cómo los quería Cárdenas: a uno de ellos, a David, lo puso de comandante de la Policía en Xochimilco y a su hermano, a Francisco, lo puso de jefe de Mercados [en el Distrito Federal]; pero tenían su mariachi. Ellos no tocaban, tenían personal, pero sí lo manejaban ellos al mariachi.

A todos los de ese mariachi Cárdenas los puso como empleados en [la Secretaría de] Educación Pública, como maestros de primera enseñanza. Ellos tocaban en programas oficiales, tocaban en la radiodifusora XEFO del gobierno, estaba por la calle 5 de Mayo. Traían buenos trajes..., estaban bien vestidos, con sombreros bien galoneados; les daban dos trajes cada año. El grupo sonaba muy bien y tenía chambas⁷ con puros funcionarios de arriba. Los Pulido estaban muy bien parados.

Me llamaron aparte allí en Garibaldi y me dijeron que si jalaba con ellos. Les dije que: “A lo mejor no doy el ancho allá con ustedes”. Yo tenía miedo, honradamente, como a ese mariachi ya lo había escuchado por radio. Me dieron ánimo: “¿Por qué tienes miedo? ¡El que es mariachi donde quiera toca! Nuestros servicios son de día y aquí tú sigues trabajando de noche”. No, pos la pura miel allí, entonces comencé a ganar por doble. Ya hasta mi madre ya no tuvo que lavar y planchar ajeno: la sacamos de eso.

Aquí [en Garibaldi] se tocaba al estilo Cocula lo que oíamos de sones a Concho Andrade. Aquí era un mundo, y con el Mariachi Pulido ¡voy viendo la diferencia!; traían a esos señores, los Negrete, ¡muy buenos pa tocar sones! Allí fue donde yo conocí a los señores Negrete —eran dos hermanos, uno de ellos se llamaba Jesús y el otro Rafael— ¡eran *soneros* hasta lo caramba! Los hermanos Negrete sabían más sones todavía que don Concho Andrade. Ellos tocaban diferente a lo que se tocaba aquí: ¡muy bonito! Sus sones eran de otro modo, en que nadie los sabía. Yo me les pegaba mucho y les decía que me los enseñaran. Ellos eran de Jalisco, nombraban mucho el rancho del Volantín; eran primero y segundo violín.

⁷ *chamba*: ‘trabajo’.

Los sones que vine aprendiendo con esos señores —ellos tocaban muchos sones, ¡esos señores eran soneros de corazón!— fueron *Las alazanas*, *El capulínero*, *El pedregal*, *El rancho*, *La arenita de oro*, *El tigre*, *El zopilote*, *El pajarillo*, *El burro*, *La loba*, *La banda* [...].

Algunos de esos sones se tocaban con el Mariachi Vargas, pero tenían otra valoración. Era el estilo del Plan, de Tierra Caliente, que le decía don Gaspar [Vargas]. Acá [con el Vargas] los tocaba yo de otra manera, a su estilo de ellos, pero yo ya conocía los sones, ya los tenía en la cabeza y nomás eran adaptaciones al estilo del Vargas. Algunos sones del Vargas se tocaban parecido a los del Mariachi Pulido. El estilo de Cocula era diferente, se le oía más alegre a Vargas con el estilo que tenía. El mánico de don Gaspar [con la guitarra quinta de golpe] no lo tenía nadie más. El estilo del Vargas era único, en cuanto lo oí, deseché el de don Concho. El estilo de Concho Andrade se echó un poco al olvido.

Don Gaspar cantaba los sones. Mire, hay sones que son cantados: echan un verso y ese verso tiene su contestación. Su veneno para don Gaspar era que se equivocaran en los versos de las contestaciones. Se enojaba mucho. ¡Era celosísimo de los sones!

Con el Vargas aprendí el son de *El cuatro*, *El maracumbé*, *El tirador*, *El riflero*, *El palmero*, *El cihualteco*, *El tren*, *El amigo*, *El tranchete*, *El súchil*, *El pasajero*, *El perico loro*, *El calero*, *El becerro*, *Camino Real de Colima*, *Las indias* y *La vaquilla*.

El son de *La negra* lo tocaban diferente don Concho, los Pulido y Vargas. Yo, antes de entrar con el Vargas [en noviembre de 1940], ya les había escuchado *La negra* en un programa de radio de la XEW. En *La negra* los versos casi son los mismos, la letra casi no cambiaba: una palabra, dos, eran distintas. Los versos estaban fieles de uno a otro mariachi. Hay sones que casi no cambian de un mariachi a otro, como *El guaco chano*, *El jilguerillo* y *El toro viejo*.

Mis primeras grabaciones con el [Mariachi] Vargas deben haber sido en 1941. A mí me tocó ponerle trompeta a *La negra*, *El gavilancillo*, *Las copetonas*, *El tren*, *El jilguerillo*, *El ausente*...

[Silvestre] Vargas siempre fue muy apasionado de los sones y le daba mucha preferencia a *La negra*. Silvestre decía que ese son de *La negra* se lo enseñó don Gaspar: “Gracias a mi padre”. Al maestro Tata Nacho [Ignacio Fernández Esperón (1894-1968)] y al maestro [Miguel] Lerdo de Tejada [1869-1941] les encantaba ese son de *La negra*. Tata Nacho quería quitárselo ese son [al Mariachi Vargas], para irlo a registrar él en la Sociedad de

Autores y Compositores. Ya le dijo [Silvestre] Vargas que “Ese son es casi de nosotros, nosotros lo hemos andado tocando”. Se quedó disgustado *Tata Nacho*. Cuando le llevábamos mañanitas al maestro Lerdo de Tejada en su cumpleaños, nos decía: “A ver, Vargas, tóquenme un mariachi”. Así le decía él a los sones jaliscienses.

La negra se grabó con el Vargas en 1941. Ya estaba antes la grabación del Mariachi Tapatío de José Marmolejo, con la trompeta de don Jesús Salazar [Loreto]. Cuando llegó Rubén Fuentes al Mariachi Vargas [en 1944], el disco del Vargas con *La negra* ya andaba en la calle. Él — cuando se hizo cargo de las grabaciones — nomás le cambió unas cuantas cosas: Rubén acomodaba los violines, el bajo y las armonías y, dentro de ese cuadro, me decía que hiciera lo que yo quisiera con mi trompeta.

Luego, ya después, me tocó también grabar *La negra* a dos trompetas en el Mariachi México de Pepe Villa; Jesús Córdoba tocaba la trompeta segunda. Ese son lo grabaron los del [Mariachi] México con tres voces: Emilio Gálvez en la primera, Rafael García en la segunda y Blas García en la tercera. Con el Mariachi México se tocaban sones, pero Pepe Villa se paró con las polkas, hizo su nombre con polkas, pero después también grabaron sones.

Después también grabé *La negra* a dos trompetas con el Mariachi Vargas y allí Cipriano Silva Ramírez (1935-2008), originario de Pinotepa Nacional, estaba de trompeta segunda; Cipriano era buen músico, buen *pitero* (Miguel Martínez Domínguez, entrevistas del 10 y 20 de agosto de 2009).

En 1958 se publicó un “elepé” emblemático, en el que por primera vez el Mariachi Vargas presumía de ser “el mejor mariachi del mundo” (RCA Victor, MKL 1156), título que el propio Rubén Fuentes le había otorgado, desde un alto puesto ejecutivo de la disquera que lo editaba, al mariachi del que había sido violinero (desde 1944 hasta 1954) y del cual se había convertido en el verdadero director (tras bambalinas). El disco estaba dedicado íntegramente a sones mariacheros (“doce sones jaliscienses clásicos”). Allí figuraba ya el son de *La negra* en primer lugar (la primera pieza del lado 1) y, además, *Camino Real de Colima*, *El triste*, *El becerro*, *El gavilancillo*, *El maracumbé*, *El perico loro*, *El tirador* y *Los arrieros*.

En 1963 se editó un disco (Orfeón Videovox, LP-JM-08) que constituye un parteaguas dentro de la trayectoria del Mariachi Vargas, por varias razones. Ante todo, se trata del primer álbum de *alta fidelidad* con música

de mariachi que incluye tres “elepés” de 33.5 revoluciones por minuto, en total 36 selecciones musicales. En segundo lugar, el álbum lleva por título *Mariachi Monumental de Silvestre Vargas. El mejor mariachi de México*; aquí es importante destacar que en este título se omite tanto a Gaspar Vargas como a Tecalitlán y se eleva a Silvestre Vargas al estrellato absoluto —al culto personal—, a costa de una tradición. En tercer lugar, el álbum incluye un folleto en que se plantea —por primera vez— un boceto de la historia del Mariachi Vargas. En cuarto lugar, 33% de las piezas constituyen sones y jarabes, esto es, los géneros característicos de la tradición mariachera original para el ámbito no religioso. En quinto lugar, el restante 66% del álbum consiste en piezas de gran profundidad en la tradición musical mexicana (*Las mañanitas mexicanas, Mañanitas tapatías, En tu día, Felicidades, Las golondrinas, La marcha de Zacatecas y El zopilote mojado*); canciones difundidas a nivel nacional durante la época de la Revolución mexicana (*La Valentina, La cucaracha, La Adelita, Jesusita en Chihuahua, Las tres pelonas y Marieta*); canciones retomadas por autores en las primeras décadas del siglo XX (*Cielito lindo, Los barandales y El muchacho alegre*); canciones diseñadas para el mariachi moderno capitalino (*Guadalajara, El mariachi, Pelea de gallos, Ojos tapatíos, Las alteñitas y Atotonilco*), y, por último, canciones de autor compuestas a mediados del siglo XX (*La rondalla y Serenata huasteca*).⁸

Se debe resaltar que dos de los cuatro sones en los que se indica autor, *La culebra* y *Las olas*, son atribuidos a Silvestre Vargas y Rubén Fuentes; *El tren*, a Gaspar Vargas, el mítico fundador del Mariachi Vargas; pero el son de *La negra* se atribuye a Rubén Fuentes y Silvestre Vargas. Este detalle es sorprendente, pues Rubén Fuentes ha confesado que él conoció

⁸ Los ejemplos de sones y jarabes incluidos son los siguientes: Volumen I: *La culebra*, son (Silvestre Vargas y Rubén Fuentes), 5860; *El jarabe tapatío*, jarabe (anónimo), 2616; *La botella*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5851. Volumen II: *La negra*, son jalisciense (Rubén Fuentes y Silvestre Vargas), 2605; *Jarabe largo*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5858; *Las olas*, son jalisciense (Silvestre Vargas y Rubén Fuentes), 3675; *El jarabe mixteco*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5852. Volumen III: *La costilla*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5856; *Las alazanas*, son jalisciense (anónimo); *Los machetes*, bailable jalisciense (arreglo de Miguel Martínez), 2476; *El carretero*, son jalisciense (anónimo), 3676; *El tren*, son jalisciense (Gaspar Vargas), 2615.

el mariachi en la Ciudad de México, cuando le fue a pedir trabajo como violinista a Silvestre Vargas en 1944. ¿Por qué este destacado compositor se ostenta como el autor principal del son de *La negra*, si él ha reconocido que no era portador de la tradición original del mariachi?

El Mariachi Vargas de Tecalitlán había llegado a la Ciudad de México en 1934 como un conjunto de ocho elementos; originalmente eran solo cuatro: violín primero, violín segundo, guitarra quinta de golpe y arpa grande (Jáuregui, 2007: 106-111 y 328-333). Varios sones que el *ampliado* Mariachi Vargas tocaba en la Ciudad de México en la década de los treinta no correspondían necesariamente a la tradición familiar de Gaspar Vargas, ya que él solo se manejaba en la sección de armonía y no en la de melodía. De hecho, los violineros no procedían de su tradición familiar (el mismo Silvestre Vargas aprendió a tocar violín con otros músicos ajenos al mariachi de su padre), por lo que se debe suponer que las interpretaciones eran el resultado de una mezcla “negociada” entre todos los integrantes. Más aún, en la medida en que algunos miembros del grupo no eran originarios de Tecalitlán, sino que procedían de otros pueblos de esa región (Clark y Garcíacano, 1991: 3-7), se debe inferir que varias de las versiones de los sones eran arreglos regionales sintetizados para el nuevo contexto urbano.

Pronto, en el proceso de reemplazo de los miembros, se integraron al Mariachi Vargas músicos que tocaban otras versiones de los sones e incluso sones desconocidos para ese mariachi, al haberlos aprendido ya sea en su región de origen o en la Ciudad de México, con otros grupos mariacheros. Este fue el caso de algunos aportes de Miguel Martínez Domínguez, con el son de *Las alazanas*.

La principal transformación organológica del mariachi, en general, y del Mariachi Vargas, en particular, fue la introducción de la trompeta como instrumento canónico e indispensable. El sonido de la primera grabación de *La negra* del Mariachi Vargas manifiesta la presencia de la trompeta de Miguel Martínez Domínguez, quien había tocado ese son — *con trompeta* — en el estilo de Concho Andrade, en El Tenampa de la Plaza de Garibaldi. Desde 1937 lo había escuchado grabado con trompeta por el Mariachi Tapatío — el más destacado por los medios de comunicación masiva en ese momento — y lo había interpretado también en el estilo del destacado Mariachi Pulido.

Pero el gran cambio del Mariachi Vargas fue resultado de la influencia de Rubén Fuentes, quien impuso versiones “fijas” de las piezas, establecidas por temas musicales fijos y regulares, evitando la improvisación — que era una característica de la tradición del mariachi — y, a la postre, conformando un conjunto con músicos que estuvieran capacitados en la ejecución con base en partituras.

Las primeras ediciones discográficas del son de *La negra* por parte del Mariachi Vargas asignaban como autor a Silvestre Vargas (RCA Victor 70-7524-A [081907]). Después, varios discos reconocían a Silvestre Vargas como el autor primero y a Rubén Fuentes como el segundo.⁹

De manera manifiesta, la versión del son de *La negra* — registrada oficialmente bajo la autoría de Fuentes y Vargas, en ese orden — constituye una amalgama de tradiciones textuales y musicales (melódicas, armónicas y rítmicas). Independientemente de que no existe constancia de que en Tecalitlán, previamente a 1941, el son se haya tocado con trompeta, la manera como este instrumento se ha introducido en la versión estándar se conformó, sin lugar a dudas, en la Ciudad de México, a través de un proceso variado, progresivo y complejo en el que intervinieron diferentes sub-tradiciones mariacheras, varios conjuntos, una variedad de músicos ejecutantes y algunos pretendidos autores de nota.

5. El son de *La negra*: ¿una reliquia del periodo independentista?

“La prenda que se conoce como rebozo mexicano tuvo una evolución en sus formas desde el siglo XVI y el siguiente, hasta llegar a su forma definitiva en el XVIII” (Solé, 2009: 313), de tal manera que en ese siglo “el rebozo ya era una prenda casi igual a la que se conoce actualmente” (Solé, 2009: 309). De hecho, “las ordenanzas para la hechura de rebozos se dieron hasta el año 1757 y no antes” (Solé, 2009: 313, nota 142).

En los inventarios de los ajuares de las damas, en 1679 se menciona “un paño de rebozar, mexicano, de seda y plata”, y en 1682, “un paño de

⁹ Mariachi de Miguel Díaz (Cima 45-114-A), de San José, California; Conjunto Los Compadres (Discos Dominante, DD-515-lado B), de Monterrey, Nuevo León; incluso, el Mariachi México de Pepe Villa (Musart M 980 [M1473]).

rebozar, de China, encarnado y blanco” (Solé, 2009: 317). Por su parte, dentro de las prendas del riquísimo guardarropa de la marquesa de San Jorge, entre los textiles suntuarios de su adorno personal, se enlista en 1695: “un paño de China listado, de rebozar, [...] un paño de rebozo de Sultepec, [...] un paño de ‘rebozar’ de seda, con puntas, [...] un paño de rebozar, de telar, de color encarnado, adornado con flores de oro y plata” (Curiel, 2000: 91-93). En su comentario al cuadro anónimo “Dama con caja de rapé” de mediados del siglo XVIII, Curiel y Rubial señalan:

Un punto que es conveniente mencionar en este retrato es el fino, delicado y sorprendente rebozo, o paño de rebozar, que la mujer luce con garbo en su torso. [...] Todo parece indicar que se trata de un costoso rebozo de seda, hecho en la localidad de Sultepec [en la actual frontera del Estado de México con el de Guerrero] (1999: 115 y 118).

Asimismo, “en 1753, al levantarse el inventario de la casa de comercio Fagoaga, se enlistaron ‘3 rebozos mantones de toda seda, para niñas a 6 pesos’; y ‘tres piezas de paño de rebozos de China para niñas, a 6 pesos 4 reales’” (Gámez, 2009: 134-135). Con estos datos queda constatada la presencia de rebozos de seda de fabricación novohispana y de importación desde Filipinas, a partir de los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XVIII el rebozo se convirtió en “la prenda más popular entre las mujeres” (Gámez, 2009: 136). El segundo conde de Revilla Gigedo, virrey de la Nueva España entre 1789 y 1794, dejó a su sucesor, el marqués de Branciforte, una instrucción secreta en la que informa sobre los “paños de rebozo” diciendo que son “una prenda del vestuario de las mujeres que apenas se podrá encontrar otra de uso tan general y continuo. Lo llevan sin exceptuar ni aun las monjas, las señoras más principales y ricas, y hasta las más infelices y pobres del bajo pueblo” (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 52). En esa Instrucción — además de enumerar los telares en los que se fabricaban paños de rebozo en Puebla, Oaxaca, San Luis Potosí y Guanajuato — se hace referencia a la elaboración generalizada de rebozos con la técnica nativa del telar de cintura:

estos naturales no [...] usan por lo común telares para hacer sus paños de rebozo, sino que se componen con cuatro palos, con los cuales separan los hilos, y suspenden la parte de ellos, que necesitan para pasar la lanzadera,

y para que la tela se mantenga tirante, le aseguran por un extremo, a un árbol o a cualquiera otro paraje que esté firme, y por el otro se lo atan a su mismo cuerpo (Revilla Gigedo, 1966: 191).

El virrey Revilla Gigedo deplora el desdén de los textiles peninsulares por el rebozo y considera que el comercio textil de España con las Américas aumentaría si “observasen las costumbres, para hacer fábricas y efectos proporcionados al gusto y al lujo de este país. Así es, que [los comerciantes españoles] no traen paños de rebozo” (1966: 203-204).

“El uso del rebozo se extendió en todo el territorio novohispano, desde Nuevo México¹⁰ hasta Guatemala” (Gámez, 2009: 22), de tal manera que “el rebozo fue una prenda indispensable para muchas mujeres a lo largo y ancho de todo el país durante el siglo XIX” (Gámez, 2009: 154). “El uso tan generalizado del rebozo mantuvo a esta prenda como una de las mercancías textiles más demandadas por la población local a lo largo de todo el siglo XIX” (Gámez, 2009: 146).

Entre la gran variedad de usos del rebozo, esta prenda femenina era parte del atuendo para el baile de los sones y jarabes. En una referencia a las tapatías, se indica que:

La muchacha [de Guadalajara] que trabaja en los talleres, la mujer del artesano acomodado, la niña [...] nunca deponen en las varias escenas en que son destinadas a figurar, el suave y elegante paño que las viste; y cuando el alegre sarao las convida el domingo con sus resueltos adoradores, a son de harpa y vihuela, a dar las cien vueltas que marca el dulce y cosquilloso *jarabe* que es la gloria de Jalisco, con el rebozo anudado en la cintura, o caído con gracia del cuello sobre los brazos, se presentan al compañero que las saluda; y entre los pliegues de aquél van desenrollando y llevan casi a un término completo y feliz el ardiente y sencillo deseo que las anima. En cuanto a las señoras, para ellas también es una pieza el rebozo que ni en el baile se separa de sus hombros (J. I., 1851: 4).

En su libro *El jarabe. Obra de costumbres mejicanas*, al tratar una fiesta en una barriada de la Ciudad de México, Zamacois describe el atuendo

¹⁰ Además de California y Texas.

de una mujer que está a punto de bailar *El palomo*, con la ejecución de músicos de arpa, bajo y jarana:

china de ojos árabes, de enaguas con lentejuelas hasta media pierna, [...] ceñida su estrecha cintura por una banda carmesí, mal cubierto el provocativo seno por una camisa de lienzo sutil, bordada caprichosamente con seda de colores, terciado con gracia el rebozo calandrio de caladas puntas, y con las anchas trenzas de su negro pelo caídas hacia atrás y unidas con dos anchas cintas azules de raso (1861: 462).

José Luis Blasio (1842-1923), secretario privado de Maximiliano, describe que, durante una estancia de la comitiva imperial en Cuernavaca a finales de 1865,

visitamos varios jardines muy hermosos del pueblecillo [de Acapatzingo]. En uno de ellos había un baile, al que quiso permitirnos Su Majestad que nos mezcláramos los jóvenes de su comitiva. [...] Se bailaban bailes propios de la costa y de países cálidos, y como casi todas las damas [vistiendo el sencillo traje claro de la tierra caliente, cubiertas con vistosos rebozos de seda] eran magníficas bailadoras, Maximiliano quedó muy complacido (Blasio, 1905: 177-178).

Sin embargo, la aceptación del rebozo entre los grupos indígenas fue variada, pues el antropólogo de la Escuela de Berlín Konrad Theodor Preuss (1869-1938), que investigó las culturas de los indígenas del Gran Nayar entre 1906 y 1907, señala que los “rebozos, [son] prendas que usan las mujeres mestizas y coras, pero no las huicholas” (1998: 188).

Como el elemento propiamente musical ha escapado al registro más fácilmente que el literario, es decir, en la medida en que no se cuenta con transcripciones en pentagrama del son de *La negra* durante el siglo XIX, se ha decidido considerar que la copla 1c, “Cuándo me traes a mi negra...” es la más antigua, puesto que es la que, por una parte, se presenta como recurrente en las diferentes versiones. Por otra parte, en la medida en que esa cuarteta no está expresada en un lenguaje metafórico, se refiere a experiencias concretas, manifiesta un anclaje en la realidad que la constituye en un documento histórico, ya que en ella se menciona un: “rebozo de seda / que le traje de Tepic”.

¿En qué circunstancias se podría presumir — *urbi et orbi* y voz en pecho — de un “rebozo de seda” traído desde Tepic? Lo primero que se debe establecer es en qué época se podía jactar alguien de haber llevado un rebozo de seda desde Tepic hacia alguna comarca interior. Meyer sugirió que, en medio del auge comercial del puerto de San Blas durante la guerra de Independencia — cuando fue tomado Acapulco por las fuerzas insurgentes y la plaza de Tepic fue sede de una importante feria —, llegó desde Filipinas el rebozo de seda referido (1990: 28). Tal propuesta ha sido repetida por Muriá (1993: 95) y por López González (2007: 76), pero sin aportar los detalles que permitan sustentarla. En realidad, ¿llegó el rebozo de seda a Tepic desde el Oriente?

En el Galeón de Manila, “los artículos textiles eran los principales productos de importación; [...] La mayoría de los textiles eran artículos manufacturados” (Yuste, 1984: 71). Por lo menos desde la primera mitad del siglo XVIII queda confirmado que llegaban rebozos en la Nao de China a Acapulco, ya que “en relación con la ropa manufacturada, las mercancías incluidas en los avalúos de 1736 a 1783 eran: medias de seda y algodón [...]; pañuelos y pañitos en una amplia variedad; mantos, paños rebozos, listonería en diverso surtimiento de calidad y clases [...], camisas y enaguas de algodón” (Yuste, 2007: 266). Al respecto, se debe tener presente la aclaración referente a que “entre nosotros la palabra *pañño* es sinónimo de *rebozo*” (J. I., 1851: 3). Esta significación ha sido confirmada por el rebocero Evaristo Balboa: “El verdadero nombre del rebozo es *pañño* [...], la gente de atrás, de hace 150 años, le decía paño” (Yanes, 2008: 27).

En los “Precios de la feria de géneros y mercaderías asiáticas según los años 1734, 1739 y 1778” se encuentra, para el año 1739, “Paños de rebozo 45 p” (Yuste, 1995: 259). Asimismo, dentro de los “Precios de las mercancías que pueden embarcarse en el galeón a Nueva España, de acuerdo con la certificación de avalúos realizada por los oficiales reales de la caja de Manila y los representantes del consulado filipino”, aparece “Pieza de 6 paños de rebozo” en 1772 (8 p), 1777 (10 p) y 1783 (10 p) (Yuste, 1995: 256).

Tras el rastro del “rebozo de seda” que se compró en Tepic, se encuentra un dato acerca de que dicha prenda pudo arribar a San Blas desde el Oriente en triangulación con el puerto de Sonsonate, en Centroamérica.

Entre los efectos de la goleta nacional *Hermosa Mercedes*, procedente del puerto de Sonsonate, que fondeó en San Blas el 18 de junio de 1825, aparecen “56 docenas de rebozos a 6 pesos”, que pagaron “565 pesos [de impuestos]”.¹¹

El “rebozo de seda” también pudo ser llevado a Tepic desde los importantes centros reboceros del interior (Guadalajara, Zamora o la Ciudad de México), en el contexto de la importante feria que se verificó entre 1814 y 1820, o durante la secuela comercial del Parián de Tepic. Como muestra, el 23 de enero de 1823, el arriero Rito Saldaña condujo desde Guadalajara a Tepic tres tercios para entregar a don Diego Grajeda, entre cuyos efectos figuran “1 docena de rebozos de labor entrefino” y “12 rebozos”.¹²

Debe ser tomado con precaución lo sostenido en uno de los más antiguos tratados sobre el tema, *Del origen, uso y bellezas del traje propio de las mejicanas, conocido con el nombre de rebozo* acerca de que “en la capital [la Ciudad de México] exclusivamente, es donde se trabajaban y trabajaron hasta 1846, los [rebozos] de seda, con que suelen cobijarse las señoras acomodadas” (J. I., 1851: 7). Había otros centros productores de rebozos de seda (Sultepec, Puebla, San Miguel el Grande, Querétaro, Santa María del Río, Toluca, Cholula, Ixmiquilpan, San Luis Potosí...), y su uso no era exclusivo de las mujeres ricas, pues hasta las indígenas de las regiones marginales llegaban a usar rebozos de seda, aunque se tratara de prendas viejas y descuidadas. En la “oficina de la sacristía [de la Misión de Nuestra Señora de Loreto en el Real Presidio de Californias] se guarda lo siguiente: [...] 24 paños de rebozo de seda viejos y manchados” (Coronado, 1994: 36). Según Gámez, “pudieron servir para [...] prestarse a las mujeres indígenas que permanecían una semana al mes en la misión, para que entraran a la iglesia decorosamente cubiertas para rezar” (2009: 134). Sin embargo, se debe tener en cuenta que entre la ropa de la sacristía de la Misión californiana de Nuestra Señora de Guadalupe se enlistan: “tres rebozos de China: el uno azul y los dos blancos, que sirven para adornos [del templo]” (Coronado, 1994: 120).

¹¹ Archivo General de la Nación de México, Ramo Aduanas, volumen 405; a partir del archivo de Pedro López González.

¹² Archivo General de la Nación de México, Ramo Aduanas, volumen 405.

El eje comercial San Blas-Tepic se había constituido en un centro distribuidor de las mercancías de diferente origen, de tal manera que, según los registros del Real Consulado de Guadalajara, durante los últimos meses de su funcionamiento, en el cargamento de la “Goleta la Luna que salió de San Blas para Mazatlán y Guaymas en 22 del corriente [enero de 1824]”, entre otros objetos aparecen enlistados: “1 cajón con 17 libras seda de China, [...] 1 cajón con 28 docenas rebozos algodón, [...] 1 baúl con 27 rebozos algodón ordinarios, [...] 1 bulto de [...] 45 rebozos de seda, [...] 13 libras de seda, [...] un tercio con [...] 35 docenas rebozos ordinarios”. Asimismo, en el cargamento de la “Goleta N.E. [sic] del Carmen, (a) La Independencia, que salió de San Blas para los puertos de la Paz y Loreto” se conducía, entre otros objetos, “1 docena rebozos ordinarios [...], 1 dicho con igual contenido que el anterior” (Ramírez Flores, 1952: 123).

Pero el “rebozo de seda” también pudo ser producto local —elaborado con seda oriental—, ya que en su informe a la Diputación Provincial sobre el estado de la industria, agricultura y comercio de la jurisdicción de Tepic, José Antonio García afirma a principios de 1814 que:

Florece entre estos vecinos la industria a tal grado que casi muy poco necesitan de los efectos de otro país del Reyno, porque en las oficinas de telares no solo se fabrican los tejidos de mantas corrientes, sino que también se hace coco, sayalas, pañetes, rebozos, cintas, borlón, y lona suficiente para auxiliar los buques de dicho apostadero [el puerto de San Blas], pintura de estampados, cabos azules de coco y manta, de cuyos trabajos se emplean muchas gentes (Meyer, 1990: 54).

En todo caso, tanto la importación de artículos de Asia como la fabricación artesanal en telares en Tepic y el comercio por el puerto de San Blas habían decaído desde finales de la década de 1820.

La descripción de Gabriel Ferry (Louis de Bellmare [1809-1849]) sobre el aspecto del puerto de San Blas en la década de 1830 es pertinente para tener idea de que entonces la llegada de la Nao de China era una añoranza del pasado:

En los tiempos en que las Indias Occidentales reconocían todavía la dominación española, en el puerto de San Blas, situado en la entrada del

golfo de California, sobre la costa de la antigua Intendencia [de la Nueva Galicia] que se había convertido en el estado de Jalisco [en 1824] estaba el almacén de las islas Filipinas. Los navíos ricamente cargados de sedas de China, de valiosas especias de oriente, se aprestaban en el muelle; una población atareada llenaba las calles: las atarazanas bien guarnecidas, los astilleros siempre en actividad, hacían entonces de San Blas el punto más importante de la costa del Sur. Ahora, todo ese esplendor se había desvanecido y San Blas no alcanza ya más que restos de astilleros, restos de atarazanas, restos de población, el recuerdo de su antiguo comercio y de su situación pintoresca (Ferry, 2005: 15).

Por lo que se refiere a la fabricación jalisciense de rebozos,

la base manufacturera [del nuevo estado de Jalisco] estuvo constituida por un vasto grupo de artesanos que trabajaban en talleres de bajo rendimiento. Talleres que, a pesar de elaborar productos de prestigio, eran incapaces de competir en calidad y baratura con los extranjeros. Además, carecían de la organización adecuada para imponerse a los grandes comerciantes. [...] Así, mientras los artesanos deseaban preservar el mercado local y nacional mediante la protección del Estado, los mercaderes optaban por vincularse con el extranjero y de ese modo tener la total libertad de comprar y vender cualquier artículo (Muriá, 1981: 494).

En el *Memorial sobre el estado actual de la administración pública del estado de Jalisco...*, correspondiente a 1826, Prisciliano Sánchez informa que:

Los tejidos de algodón y estampes de saraza llegaron a ser la industria dominante de esta capital [Guadalajara] y algunos de sus departamentos antes del comercio libre; pero desde que se han hecho introducciones abundantes por San Blas [...] decayó necesariamente el aprecio por las mantas, cocos y otras telas que se fabrican en el país, y que día a día iban mejorando su calidad. [...] Decayeron del todo tanto los talleres de tejido, como los de estampe. Se conservan aún algunos artesanos dedicados a la rebojería, mas con poquísimo fruto por el uso general de los tápalos de algodón y lana que se venden a poco precio. [...]

En cuanto a Jalisco se refiere, todos sus gobernantes – cuando menos hasta 1835 – se empeñaron en proteger, hasta donde ello fue posible, a los talleres instalados en el Estado. Si no estaba en sus manos regular la

presencia de efectos no nacionales, sí podían en cambio limitar, mediante el pago de alcabalas más elevadas, las mercaderías mexicanas provenientes de otras ciudades. Así, por ejemplo, en 1827 la Ley Orgánica de Hacienda del Estado estableció un impuesto del 12% sobre productos nacionales no jaliscienses y, en 1832, exoneró de impuestos por 5 años a quienes fundaran en Jalisco talleres de rebocería de seda, lencería, paños de primera, de segunda (Muriá, 1981: 493, 495).

Por último,

La importancia de San Blas (puerto) y Tepic (su plaza comercial) fue percibida desde temprano por los ingleses, quienes abrieron un consulado en 1823. Para esa fecha San Blas superaba ya a Acapulco [...]. Parece difícil de creer cuando uno ve el pueblito de San Blas hoy, sin encontrar más restos del puerto que las ruinas de la aduana, pero ahí están las cifras del comercio y de las jugosas entradas que sacaban las aduanas (Meyer, 1997: 94).

Según uno de los primeros comerciantes ingleses –cuyo nombre se menciona como T. Penny–, que se presentaron a realizar ventas de mercaderías desembarcadas en puertos del Golfo de México, en 1824

la Provincia de Guadalajara sigue a la de México en importancia [...]. Su mejor puerto es San Blas, donde se han efectuado la mayor parte de los negocios con las Indias Orientales, durante los últimos años. [...] Tepic, ciudad comercial de cierta importancia, a unas 18 leguas de San Blas, puede denominarse gemela de Jalapa, y la situación que ésta guarda respecto de [la Ciudad de] México corresponde, poco más o menos, a la que Tepic guarda respecto de Guadalajara (Iguiniz, 1950: 111).

De manera que “por lo menos hacia 1827, la cabecera del Séptimo Cantón [Tepic] reunía muchos más comerciantes extranjeros que la capital del Estado [Guadalajara]” (Muriá, 1981: 497).

En lo tocante a la ocasión ritual en que se pregona “haber llevado un rebozo de seda desde Tepic”, lo más probable es que se tratara de una fiesta de bodas en un ámbito rural, pues era costumbre que el novio le obsequiara a la novia, entre otras prendas, un rebozo (Calderón de la Bar-

ca, 1990: 379; Revilla, 1844: 555). También pudo tratarse de una fiesta de cumpleaños en que un esposo festejaba a su mujer o un padre a su hija. Dado el urgente reclamo de “¿Cuándo me traes a mi negra?” o la orden de “Échame fuera a mi negra” —“con su rebozo de seda” —, se puede inferir que el hombre la solicitaba con urgencia para bailar con ella un jarabe o un son en el contexto de un fandango, con el fin de que se luciera dicha prenda. También perdura una variante menos referida a un presente festivo y más nostálgica: “¿Dónde estará mi negra?, / que la quiero ver aquí...”.

El par de versos que en algunas versiones se presenta en calidad de coda, en que se reitera que el rebozo fue traído de Tepic y luego se pide que se presente la negra con su rebozo de seda “para pasearme con ella”, es un añadido, elaborado en fechas posteriores a la conformación de la cuarteta original, para transformar esta en sexteta.

Se puede sostener la hipótesis de que el arriero-ranchero que presume haber llevado un rebozo de seda desde Tepic a algún lugar de la región aledaña lo pregonó durante la Guerra de Independencia, cuando funcionó en todo su esplendor la Feria de Tepic (cf. la fotografía de una parte del edificio del Parián tepiqueño, López González, 2007: 75). Pudo haber sucedido también tal hecho durante los años posteriores (1821-1827), cuando el comercio por el puerto de San Blas en la costa del océano Pacífico superaba ampliamente al de Acapulco, ya que del total de los ingresos aduanales le correspondía 58.51%, mientras que Acapulco aportaba 28.90%; Mazatlán, 8.11%, y Guaymas, 4.48% (Muriá, 1981: 427). Es menos probable que tal evento haya tenido lugar entre 1827 y el final del comercio de Asia con México por el puerto de San Blas en 1859 (López González, 1994: 195). No se puede pasar por alto el testimonio de Barrister (1851: 143-152), según el cual todavía tenía lugar una feria anual en Tepic en 1850, con duración de poco más de una semana, si bien su carácter era menos comercial que de entretenimiento. Asimismo, ese viajero británico informa que en Tepic había dos establecimientos comerciales de extranjeros y dos de nacionales, que ofrecían “todo lo que era de uso común entre los habitantes” (1851: 151).

Es poco probable que la cuarteta de referencia se haya forjado después de 1860, ya que no tendría sentido destacar a Tepic, cuando dicha ciudad ya no era una notable plaza comercial. A no ser que, de manera atávica,

se siguiera mencionando en el Occidente de México a Tepic como famoso lugar de compra de rebozos de seda.

En consecuencia, se debe plantear que el son de *La negra* en su versión inicial se originó en la primera mitad del siglo XIX y, muy probablemente, durante el periodo independentista. Todas las consejas que atribuyen su autoría a músicos de la primera mitad del siglo XX (Franco Fernández, 1999; Carranza Díaz, 2007) solo pueden hacer referencia a reformulaciones, adecuaciones o arreglos de una versión previa. Los autores que sustentan su estudio genético en estrofas de *La negrita*, pueden estar en lo correcto en fecharlas en la segunda mitad del siglo XIX (Dueñas, 2010).

De hecho, un mismo son mariachero se conocía bajo diferente nombre según cada poblado, y las coplas podían combinarse en distintas versiones. Asimismo, los temas eran adaptados y desarrollados, según las circunstancias, por los copleros a lo largo de las generaciones.

Así recuerda Galindo la cuarteta del son de *Los cuatro reales*, cuya melodía fue incluida en *Sones de mariachi*:

Ya te di los cuatro reales,
dime cuándo volverás;
y si no quedas contenta,
dime cuánto cobrarás.

(Loza, 1995: 49-50)

Este tema se remonta también a principios del siglo XIX:

en tiempos del virrey [Félix Berenguer de] Marquina [1738-1826], 1805, existen prohibiciones contra jarabes, entre otros contra el “gatuno”:

Veinte reales te he de dar,
contados uno por uno,
sólo por verte bailar
este jarabe gatuno.

El cual alcanzó a cantarse en 1840 durante el movimiento federalista:

Vengan pues los veinte reales;
bailemos el jarabe

a las cinco de la tarde
al llegar los federales

(Mendoza, 1956: 72).

Las variaciones entre estas tres cuartetitas se desplazan desde el ambiente de burdel (cargado de picardía) al de la fiesta pueblerina (desafío público del hombre a la mujer) y a la presunción política (confrontación entre bandos militares).

Hoy en día, desconocemos —y queda como una tarea de investigación— las variantes del son de *La negra*, de acuerdo con los distintos contextos rituales en que fue ejecutado en su macrorregión original (Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guanajuato y Guerrero).

Conclusión: El paso femenino mariachero desde el rebozo al sombrero de charro

La obra *Sones de mariachi* colocó en 1940 al son *marginal* (conocido apenas regionalmente) de *La negra* en calidad de aire nacional y, de entrada, lo equiparó con los segmentos que integran el *Jarabe tapatío* (que eran de uso generalizado en el territorio mexicano). Pero, si bien el arreglo de Galindo siguió ejecutándose por parte de las orquestas sinfónicas y eventualmente por las de cámara, el son de *La negra* comenzó a ser interpretado con más frecuencia, de manera alternativa, por parte de los mariachis de élite, en especial (con el apoyo de los medios de comunicación masiva) el Vargas de Tecalitlán. Este conjunto, a finales de la década de los cuarenta, había sido controlado y dirigido por Rubén Fuentes Gasson, quien no provenía de la tradición mariachera, sino que se integró por accidente al grupo de los Vargas y a principios de los cincuenta accedió a un puesto directivo de la compañía disquera transnacional RCA Victor. La suerte estaba echada. En 1949 el son de *La negra* fue registrado en la Sociedad de Autores y Compositores bajo la autoría de Rubén Fuentes Gasson y de Silvestre Vargas Vázquez. Hay que reconocer que Fuentes (en entrevista de 2007) precisa que él solo elaboró el arreglo musical. Pero sabemos que las coplas son de autoría popular anónima y que la melodía de la trom-

peta quedó — dentro de un diseño distribuido por compases — para ser interpretada *ad libitum* por parte de Miguel Martínez Domínguez.

El gran acierto de Galindo había sido haber entronizado a un mariachi tradicional en el centro de una orquesta de cámara y haber sido “fiel” a la tradición de los sones mariacheros. Pero allí estaba también su limitación, pues si se trataba de escuchar a un mariachi, entonces tomaría la palabra la nueva versión del mariachi con trompeta, diseñado por músicos de nota y promovido por la tríada de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas.

El derrotero histórico de *Sones de mariachi* y del son mariachero de *La negra* entre 1940 y 1960 permite explicar por qué la versión del son de *La negra* del Mariachi Vargas de Tecalitlán se convirtió en el estándar de esa pieza y, por otra parte, por qué desplazó al arreglo de Galindo en tanto música emblemática mexicana. Al lado del *Huapango* de Moncayo no se colocó a *Sones de mariachi* en el gusto del gran público, sino al son de *La negra*. A la postre, esta pieza mariachera desplazaría al mismo *Jarabe tapatío* como aire nacional, entre otras razones, debido a que es más breve, explosiva y compacta, y a que se trata de una pieza forjada prácticamente por el sentimiento popular mexicano.

Sin embargo, se debe reconocer el valor que tiene por sí mismo *Sones de mariachi* y que fue la vanguardia en la difusión a nivel mundial de la versión mariachera del son de *La negra*. Asimismo, Galindo tuvo el mérito de ser el primero en incluir un mariachi — un conjunto popular mexicano — dentro de los conciertos sinfónicos, situación que en la actualidad se presenta con frecuencia en Estados Unidos y también recientemente en México.

Hoy en día, el rebozo más célebre no existe en ningún museo o colección particular (Castelló de Yturbide y Meade, 2008; Gámez, 2009: 61), sino en el imaginario mundial: se trata de un “rebozo de seda traído desde Tepic”. No sabemos a qué sitio comarcano fue llevado, ignoramos sus colores y diseño — liso (de un solo color), listado, jaspeado, mixto (listado jaspeado), encuadrado —; difícilmente se puede tratar de un rebozo bordado (conmemorativo), dado que “es posible que estas prendas se elaboraran por las mismas damas que las usaban” (Gámez, 2009: 120) y, menos aún, de un rebozo de luto (negro), pues el tema de la copla y el tono vibrante de ejecución revelan un ambiente festivo

alegre. Desconocemos si fue fabricado localmente en Tepic, si llegó desde el interior de México o si arribó por el puerto de San Blas desde Filipinas. La ambigüedad en esos detalles ha colaborado para convertir al referido rebozo tepiqueño en un mitema nacional — *alter ego* del rebozo-símbolo-emblema mexicano —, que se proclama a nivel mundial, por vía del son de *La negra*.

El Mariachi Mujer 2000 concluyó la vuelta — en este caso, sin retorno — de un texto originalmente machista a un discurso implícitamente feminista. Las integrantes del conjunto son quienes mencionan ahora al rebozo, pero ostentan adaptaciones femeninas del traje charro — incluso, del sombrero jarano (de ala ancha y copa alta) de lujo —, originalmente masculino. Como una paradoja, las actuales mujeres emblemáticas de “lo mexicano”, al ocupar un oficio de tradición masculina, han desechado la prenda femenina por excelencia de nuestra tierra, el rebozo.

Esta transformación simbólica había sido prefigurada por Núñez y Domínguez, quien había adelantado que “el sombrero jarano [...] es hermano gemelo del rebozo [...]. Tan típico, tan vernáculo, tan arraigadamente nacional, tan genuinamente mexicano es el uno como el otro” (1914a: 13). Asimismo, la actitud de las mariacheras contemporáneas había sido preludiada con una fuerza notable por doña Rosa Quirino (1891-1969), quien — con su rebozo cubriéndole la cabeza — era cabrona entre los machos sombrerudos (Jáuregui, 2007: 18-20).

De prenda de recato, el rebozo pasó a prenda de lujo y, en la segunda mitad del siglo XX, a prenda ausente, suplida en el caso de las mariacheras por su contraparte masculina, el sombrero de charro. Sin duda, ese rebozo de seda proveniente de Tepic — al que ahora pregonan las mariacheras, pero ya no lucen — ha sido cantado por un siglo y muy posiblemente por casi dos.

Bibliografía citada

Agencia Reforma, 2008. “El mariachi ‘olímpico’ era de EU. El grupo Mujer 2000 fue elegido por Zhang Yimou y Chen Qigang, por medio de una convocatoria”. *El Siglo de Torreón* (Espectáculos), Torreón (10 de agosto).

- AYALA, Roberto, ed., 1956. "Éxitos de los mariachis". *Cancionero mexicano* 39. México.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, 1943. "La primera orquesta de tipo mariachi". *Revista Musical Mexicana* 3: 208.
- _____, 1965. "El Cuarteto Coculense y el origen de la palabra *mariachi*". *El Nacional* 948 (30 de mayo): 13.
- BARRISTER, A., 1851. *A Trip to Mexico, or Recollections of A Ten-Months' Ramble in 1849-50*. Londres: Smith, Elder and Company.
- BLASIO, José Luis, 1905. *Maximiliano íntimo. El emperador y su corte. Memorias de un secretario particular*. París: Librería de la viuda de Chales Bouret.
- CFM: Margit FRENK, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Madame (Francis Erskine Inglis), 1990. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país [1843]*. México: Porrúa.
- CARRANZA DÍAZ, J. Jesús, 2007. *El son de la Negra orgullosamente de Tepic. La historia detrás de la musa*. Tepic: H. Ayuntamiento de Tepic.
- CASTELLÓ DE YTURBIDE, Teresa y Patricia MEADE, 2008. "Rebozos mexicanos en el extranjero". *Artes de México. El rebozo* 90: 70-71.
- CHÁVEZ, Carlos, 1940. "Introduction". En *Mexican music [...] as Part of the Exhibition: Twenty Centuries of Mexican Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art: 5-11.
- CLARK, Jonathan, 1998. "Introduction". En *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909. Sones Abajeños*. Folleto adjunto al disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, cat. CD 7036.
- _____, y Laura GARCÍACANO, ed., 1991. *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939), Fragmentos de mi autobiografía*. Nicolás Torres Vázquez. Carmel, California: The Salinas Monterey Mariachi Festival.
- CORONADO, Eligio Moisés, ed., 1994. *Descripción e inventarios de las misiones de Baja California [1773]*. La Paz: Gobierno del Estado de Baja California Sur / Conaculta / Universidad Autónoma de Baja California Sur.
- CURIEL, Gustavo, 2000. "El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la Marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)". *Anales del Museo de América* 8: 65-101.

- _____ y Antonio RUBIAL, 1999. "Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal". En *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex / CONACULTA, 49-153.
- DUEÑAS, Pablo, 2010. "El trovador de sotavento. Lorenzo Barcelata". En *Relatos e historias de México II-18*, México: 66-71.
- El Imparcial* XXIII-4010 (3 de octubre de 1907): 6.
- ESPINOSA, Pablo, 1993. "Adiós, Blas Galindo". *La Jornada* (20 de abril): 23-24 y 26.
- FERRY, Gabriel, 2005. "El pescador de perlas" [1847]. En *Escenas de la vida salvaje en México*. México: CONACULTA, 15-51.
- FRANCO FERNÁNDEZ, Roberto, 1999. "Testimonios" [1976]. En *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*, comp. Jesús Jáuregui. México: CONACULTA, 289-304.
- FRENK, Margit, 1975. "Prólogo". En *Cancionero folklórico de México*, vol. 1. México: El Colegio de México, xv-xlvi.
- _____, 1977. "Prólogo". En *Cancionero folklórico de México*, vol. 2. México: El Colegio de México, xvii-xxxi.
- GALINDO, Blas, ca. 1940. "Sones [de] mariachi" [manuscrito del autor, dotación piano solo]. Letra de Alfonso del Río. México: Biblioteca de las Artes, Fondos Especiales P10780 [No está incluida la letra en la partitura].
- _____, 1946. "El mariachi". *Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública* I: 3-8.
- _____, 1964. "Sones de mariachi". En Goddard Lieberson, Carlos Chávez, Carleton Beals et al., *México. Su vida cultural en la música y en el arte*. Disco con libro. Columbia Records: 56-57, cat. LS 1016.
- GÁMEZ MARTÍNEZ, Ana Paulina, 2009. "El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso", tesis de maestría. México: UNAM.
- GARCÍA BONILLA, Roberto y Xochiquetzal RUIZ, 1992. "Rastros de un rostro, o historias sin historia. Entrevistas a Blas Galindo". *Pauta* XI-41: 51-68.
- IGUINIZ, Juan Bautista, 1950. *Guadalajara a través de los tiempos. Relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días*. I: 1586-1867. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco.

- JAUREGUI, Jesús, 1990. *El mariachi, símbolo musical de México*. México: Banpaís / INAH.
- _____, 1993. "Blas Galindo, el mariachero *in memoriam*" [1990]. *Humanidades. Un periódico para la Universidad* 60 (19 de mayo): 23 y 19.
- _____, 2007. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Taurus / INAH / CONACULTA.
- _____, 2009. "Las andanzas de Silvestre Vargas en la hacienda de San José de Mojarras, municipio de Santa María del Oro, Nayarit (1931-1939)". México: INAH, texto mecanografiado.
- J. I. [amigo de (Vicente) Munguía], 1851. *Del origen, uso y bellezas del traje propio de las mejicanas, conocido con el nombre de rebozo; y del grado de perfección que recibió en Zamora, por obra de D. Vicente Munguía, á quien el Gobierno de la República otorgó en 1847, cual premio de sus ingeniosos afanes, un privilegio de diez años, de que hubieran querido y quisieran aun privarle la envidia y el bajo interes de sus émulos, por medio de intrigas y de chicana*. Guadalajara: Imprenta de Jesús Camarena.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Pedro, 1994. "San Blas. Surgimiento y decadencia". En *Los puertos noroccidentales de México*, coord. Jaime Olveda y Juan Carlos Reyes Garza. Guadalajara: El Colegio de Jalisco / Universidad de Colima / INAH, 89-108.
- _____, 2007. *Estampas de la ciudad de Tepic*. México: Fundación Viscaína Aguirre.
- LOZA, Steve, 1995. "El nacionalismo en la música mexicana. Steve Loza conversa con Blas Galindo y Manuel Enríquez". *Heterofonía*. Tercera Época XXVIII-XXIX, 111-112 (1987): 43-53.
- MATADAMAS, María Elena, 1995. "Blas Galindo desde cerca. Xochiquétzal Ruiz desmitifica al músico". *El Universal* (8 de febrero, Cultural): 1 y 4.
- MENDOZA, Vicente T., 1953 "Una colección de cantos jaliscienses". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 21: 59-73.
- _____, 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- MEYER, Jean, 1981. "El origen del mariachi". *Vuelta* 59: 41-44.
- _____, 1990. *Nuevas mutaciones. El siglo XVIII*. México: Universidad de Guadalajara / Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines.

- _____, 1997. *Breve historia de Nayarit*. México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / FCE.
- MOMPRADÉ, Electra y Tonatiuh GUTIÉRREZ, 1981. "Indumentaria tradicional indígena". En *Historia general del arte mexicano IX-1*, coord. Pedro Rojas. México: Hermes.
- MORENO RIVAS, Yolanda, 1989. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: FCE.
- MURIÁ, José María, 1993. "San Blas en el siglo XIX". En *San Blas de Nayarit*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 93-107.
- _____, coord., 1981. *Historia de Jalisco. II. De finales del siglo XVII a la caída del federalismo*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Nuevo álbum de oro de la canción 37*. México, 1962.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús, 1914. "Páginas mexicanas. El rebozo". *Revista de Revistas. El Semanario Nacional* 205 (1 y 8 de febrero): 13 y 16.
- PAREYÓN, Gabriel, 2007. *Diccionario enciclopédico de música en México*. 2 vols. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- _____, 1998. "Clemente Aguirre, compilador de música tradicional jalisciense". En *Clemente Aguirre (1828-1900). Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*. México: CENIDIM, 63-64.
- [PENNY, T.], 1828. *A Sketch of the Customs and Society of Mexico, in a Series of Familiar Letters; and a Journal of Travels in the Interior during the Years 1824, 1825, 1826*. Londres: Longman and Company.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, 1990. *La música afroestiza mexicana* [1987]. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PREUSS, Konrad Theodor, 1998. "Viajes a través del territorio de los huicholes en la Sierra Madre Occidental" [1907]. En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comp., *Fiesta, literatura y magia en El Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*. México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 171-199.
- RAMÍREZ FLORES, José, 1952. *El Real Consulado de Guadalajara, notas históricas*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco.
- REVILLA, Domingo, 1844. "Costumbres y trages nacionales. Los rancheiros". *El Museo Mexicano* III: 551-559.

- REVILLA GIGEDO, Conde de, 1966. "Instrucción reservada que el [...] dio a su sucesor en el mando, Marqués de Branciforte, sobre el gobierno de este continente en el tiempo que fue su Virrey. Con un prontuario exacto de las materias que se tocan en ella; y el retrato del autor" [1831]. En *Informe sobre las misiones, 1793 e Instrucción reservada al Marqués de Branciforte, 1794*, ed. José Bravo Ugarte. México: Jus, 117-370.
- RUIZ, Xochiquetzal, 1994. *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, México: CENIDIM.
- SHEEHY, Daniel, 2006. *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- SOLÉ PEÑALOZA, Guillermina, 2009. "Paños de rebozar". En "Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano", tesis doctoral. México: UNAM, 309-318.
- STANFORD, Thomas, 1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 16: 231-282.
- _____, 1968. *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*. México: INAH.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, 1976. *El son del sur de Jalisco*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.
- VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio, 1925. *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados por [...]*. II. México.
- WEINSTOCK, Herbert, 1940. *Mexican Music [...] as Part o the Exhibition: Twenty Centuries of Mexican Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- YANES, Emma, 2008. "Hilos acariciados. Manos tradicionales de Tenancingo". *Artes de México. El rebozo* 90: 24-37.
- YUSTE, Carmen, 1984. *El comercio de la Nueva España con Filipinas, 1590-1785*. México: INAH.
- _____, 1995. "Los precios de las mercancías asiáticas en el siglo". En *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanas*, coord. Virginia García Acosta. México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas / CIESAS / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 231-264.
- _____, 2007. *Emporios transpacíficos. Comerciantes mexicanos en Manila, 1710-1815*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

ZAMACOIS, Niceto de, 1861. *El jarabe. Obra de costumbres mexicanas, jocosa, simpática, burlesca, satírica y de carcajadas, escrita para desterrar el mal humor, herencia que nos dejó nuestro padre Adán, por un necio antojo que quiso satisfacer su autor [...]. Segunda edición aumentada notablemente y adornada con amenas litografías.* México: Imprenta de Luis Inclán.

Fonografía

Cintas MNA: Cintas magnetofónicas del Museo Nacional de Antropología, grabadas en su mayoría por Thomas Stanford (CFM, I); cf. Stanford, 1968.

Disco Arhoolie: Jonathan Clark, ed., *Mariachi Tapatío de José Marmolejo.* Disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, 1997, 1993, cat. CD 7012.

Disco RCA Victor: *Mariachi Vargas de Tecalitlán.* Disco LP, cat. MKL-3090

Disco Orfeón: *Feria del mariachi. Mariachi México de Pepe Villa.* Disco LP, cat. LP-12-2.

Disco Columbia: *México típico* [varios conjuntos de mariachis]. Disco LP, cat. DCA-75.