

El son mariachero de *La Negra*: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo

E 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 de 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 sólo 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

Mariachi Mujer 2000, de la ciudad de Los Ángeles, California, 2007.



* Fonoteca, INAH.

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”.¹

¿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*, translitera: “¿Cuándo me traes a mi negra que la quiero ver aquí con su rebozo de seda que le traje de Pekín?”.² 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?

En una entrevista dialogada de 1991 —entre Mario de Santiago Miranda (1928) y Arturo Mendoza Villalvazo (1929-2005), dos músicos [entonces] en activo del Mariachi Vargas de Tecalitlán—, de Santiago, originario de Guachinango, Jalisco, recuerda que:

El maestro Manuel Esperón me platicó que el verso original de *La Negra* no decía “de Tepic”, sino que en cambio rezaba “que le traje de Pekín”. No de Tepic, sino de Pekín, China. Porque ésa era la época de la China Poblana y todas esas cosas. Muchas cosas llegaron de China, como la porcelana y las sedas [...] Tiene que haber una historia detrás de esto, que se relaciona con la seda. Pero al reflexionar que la palabra Pekín no tiene nada qué ver con nuestras palabras mexicanas, cambiaron el término y quedó “[...] que le traje de Tepic”. Ésta es la

¹ “El mariachi ‘olímpico’ era de E.U. El grupo Mujer 2000 fue elegido por Zhang Yimou y Chen Qigang, por medio de una convocatoria”, en *El Siglo de Torreón*, 10 de agosto de 2008.

² Mariachi México, *Lo mejor del mariachi*, LP Musart, 1964; Rolando Pérez Fernández, *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990 [1987], pp. 174-175.

razón por la que el ranchero dijo la frase, pero no sé si esté bien documentado el episodio.³

El son de *La Negra* alcanza fama mundial en Nueva York, en 1940

A finales del periodo cardenista, la música del mariachi llegó a integrar el repertorio clásico mundial, como representativa de México. Carlos Chávez y Ramírez (1899-1978), líder de la corriente musical nacionalista, le solicitó a su alumno Blas Galindo Dimas (1910-1993) una obra “con temas de tu pueblo, de por allá de tu región”.⁴

Galindo era originario de San Gabriel (posteriormente denominado Venustiano Carranza), Jalisco, en plena tierra del mariachi (Meyer había planteado los ex cantones de Sayula, Autlán y Tepic como posibles lugares de gestación de dicho conjunto musical),⁵ y de niño —además de participar en el coro de la iglesia y como estudiante de órgano— se había iniciado como 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.⁶

[...] 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.⁷

En San Gabriel había mariachis por gusto, por placer,

³ Cynthia Jean Reifler, “Son de *La Negra*: An Oral History of Change in a Traditional Mexican Folk-Song”, tesis de licenciatura en Artes, University of California at Santa Cruz, Santa Cruz, 1991, pp. 34-35.

⁴ Jesús Jáuregui, “Blas Galindo, el mariachero *in memoriam*”, en *Humanidades. Un periódico para la Universidad*, núm. 60, 19 de mayo de 1993, p. 19.

⁵ Jean Meyer, “El origen del mariachi”, en *Vuelta*, núm., 59, 1981, p. 43.

⁶ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Pablo Espinosa, “Adiós, Blas Galindo”, en *La Jornada*, México, 20 de abril de 1993, p. 25.



Viñeta de Blas Galindo Dimas (1910-1993).

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 éste [el antiguo] es distinta del nuevo. Aquélla 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.⁸

⁸ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, pp. 23 y 19.

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”.⁹

[...] mi contacto con la música folclórica mexicana no fue buscado, fue algo natural, porque yo venía del campo.¹⁰ [...] yo había vivido en medio de la música popular, tenía líneas naturales de composición.¹¹ [...] 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.¹² [...] mi obra que salió ya al mundo y que empezó a funcionar fue *Sones de mariachi*.¹³ [...] 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 sones. 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* [...]

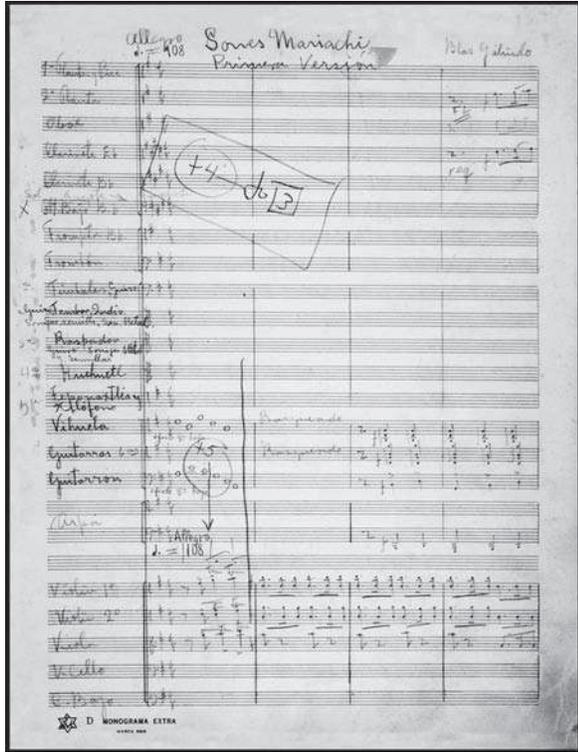
⁹ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007, t. I, p. 415.

¹⁰ Steve Loza, “El nacionalismo en la música mexicana. Steve Loza conversa con Blas Galindo y Manuel Enríquez”, en *Heterofonía. Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical*, tercera época, vol. XXVIII-XXIX, núm. 111-112, 1995, p. 49.

¹¹ Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, “Rastros de un rostro, o historias sin historia. Entrevistas a Blas Galindo”, en *Pauta*, vol., XI, núm. 41, 1992, p. 53.

¹² María Elena Matadamas, “Blas Galindo desde cerca. Xochiquetzal Ruiz desmitifica al músico”, en *El Universal*, México, 8 de febrero de 1995, p. 4.

¹³ Pablo Espinosa, *op. cit.*, p. 24.



Partitura original de *Sones de mariachi*, 1940.

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 sólo se contaba con diez o quince músicos— utilicé aientos, 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.¹⁴

¹⁴ Steve Loza, *op. cit.*, pp. 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.¹⁵

Los sones de 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.¹⁶

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”.¹⁷ De hecho, la instrumentación de la versión original fue la siguiente:¹⁸

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

Dicha 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”.

¹⁵ Pablo Espinosa, *op. cit.*

¹⁶ Blas Galindo, “Sones de mariachi”, en *México. Su vida cultural en la música y en el arte* (LP y libro) (Legados de Columbia Records), Columbia Records, 1964, LS 1016, pp. 56-57.

¹⁷ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Banpaís/ INAH, 1990, p. 83; en la segunda edición (México, Taurus/Conaculta-INAH, 2007) la partitura está en la p. 134.



Orquesta Mexicana, bajo la dirección de Carlos Chávez, Nueva York, 1940 (nótese la presencia del guitarrón y la vihuela).

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 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.¹⁹

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 Latino América y Europa.²⁰

En el programa, *Sones de mariachi* es la segunda pieza y se presenta con la etiqueta de “Jalisco (siglos XIX y XX), arreglos para orquesta por Blas Galindo”.²¹ La compañía disquera Columbia publicó la música de

¹⁹ Herbert Weinstock, “Mexican music”, en *Twenty Centuries of Mexican Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1940, p. 4.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, p. 3.

todo el programa en cuatro discos monofónicos de 78 rpm.²²

Luego —por la dificultad de que en otros países no hubiera mariacheros— hice otra versión para orquesta sinfónica, que es la que se conoce.²³ 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.²⁴

La versión para orquesta sinfónica 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.²⁵



Blas Galindo dirige la versión sinfónica de *Sones de mariachi*, Varsovia, 1948.

“[...] en esta obra (*Sones de mariachi*) Blas Galindo logró incorporar los elementos folklóricos y darles unidad, con un refinamiento [...] ‘desacostumbrado’ [...]”;²⁶ “[...] cita textualmente temas de la música tra-

²² Columbia Masterworks M-414. Véase Xochiquetzal Ruiz, *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información “Carlos Chávez”-INBA, 1994, p. 127.

²³ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1993, p. 19.

²⁴ Steve Loza, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

dicional [...]”,²⁷ de tal manera que obtiene un “expresionismo mexicanista, austero y concentrado”.²⁸

Según 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.²⁹

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”.³⁰

Aunque ya se había difundido en 1937 una versión del son de *La Negra* interpretado por un mariachi con

²⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁸ *Ibidem*, p. 30.

²⁹ Carlos Chávez, “Introduction”, en *Mexican music, Twenty Centuries of Mexican Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1940, pp. 10-11.

³⁰ Yolanda Moreno Rivas, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, p. 240.

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 es la respuesta a la petición puntual de su maestro Carlos Chávez, quien “[...] me pidió una obra con temas populares de la región donde nací”.³¹

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 quizá la presencia particular de esos dos instrumentos en los mariachis que se destacaban como representativos de la tradición jalisciense en la ciudad de México; en particular la duplicación del bajo —con el arpa y el guitarrón— que estaba imponiendo el Mariachi Vargas de Tecalitlán. Esa duplicación se había mostrado exitosa desde 1907, cuando la presentó la denominada Orquesta Mariachi.³²



Orquesta típica Mariachi, Chapultepec, 1907.

Si bien en la dotación de la orquesta se incluía oboe, clarinete, trompeta y trombón, Galindo logró que se

³¹ Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 54.

³² Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, pp. 30-32 (2ª ed. 2007, pp. 52-56 y 108-109).

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 sones que él utilizó se hayan originado en su pueblo, San Gabriel. Insistió en la tradición mariachera macrorregional y en que los sones se presentaban en varias subregiones con modalidades particulares. Sí llega a afirmar que los tres sones en que se inspiró corresponden 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 [...]”.³³

El arreglo de Galindo se presentó en 1940, durante el parteaguas cronológico de la transición del mariachi “tradicional” hacia el mariachi “moderno”. A finales de dicho año, en la estación radiofónica XEW se le “obliga” al Mariachi Vargas a incluir la trompeta,³⁴ y en 1941 se difunde la película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*

¿Cuándo aparece el son de *La Negra* en los registros de la música popular?

Es significativo que en la “Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el Estado de Jalisco”, recopilada por Clemente Aguirre (1828-1900) a finales del siglo XIX,³⁵ 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 [...]”.³⁶ La colección está “localizada con la ficha MS.

³³ Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 55.

³⁴ Miguel Martínez, citado por Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2007, p. 334.

³⁵ Ca. 1885, según Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 2007, t. II, p. 981.

³⁶ Vicente Teóduo Mendoza, “Una colección de cantos jaliscienses”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 21, 1953, p. 59; Gabriel Pareyón, “Clemente Aguirre, compilador de

1567, colección de manuscritos (antes Archivo Franciscano) del fondo reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México”.³⁷

[...] el hallazgo de un filón auténticamente regional, en este caso [de producciones auténticamente populares del siglo XIX] de Jalisco [...] tendrían 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.³⁸

No se encuentra el son de *La Negra* entre los sones que la prensa listó sobre las ejecuciones de la Orquesta Mariachi, 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 estadounidense, Elihu Root (1845-1937), en septiembre de 1907.³⁹ Aunque en este caso se aclara que, del extenso repertorio del programa correspondiente a la audición, sólo 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 Columbia, Edison y Victor.⁴⁰

música tradicional jalisciense”, en *Clemente Aguirre (1828-1900). Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”-INBA, 1998, pp. 63-64.

³⁷ Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 1998, p. 63, nota 60.

³⁸ Vicente Teóduo Mendoza, *op. cit.*

³⁹ Periódico *El Imparcial*, México, 3 de octubre de 1907, p. 6; Gerónimo Baqueiro Foster, “La primera orquesta de tipo mariachi”, en *Revista Musical Mexicana*, núm. 3, 1943, p. 208; Gerónimo Baqueiro Foster, “El Cuarteto Coculense y el origen de la palabra ‘mariachi’”, en *El Nacional*, México, 30 de mayo de 1965, p. 13; Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, pp. 30-32 (2ª. ed. 2007, pp. 52-56).

⁴⁰ Cuarteto Coculense, *The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909. Sones Abajeños*, introducción de Jonathan Clark, El Cerrito, California, Arhoolie Productions (Mexico’s Pioneer Mariachis, 2), 1998, p. 2.



Cuarteto Cocolense, ca. 1908.

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 segundo tomo 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”.⁴¹ Por lo tanto, este autor reconoce que las interpretaciones de estos músicos provenientes de Cocula, Jalisco, no son composiciones de este conjunto y tampoco necesariamente son originarias de dicha población ni del estado de Jalisco, sino que fueron consignadas como

⁴¹ Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados por...* Segundo tomo, México (s. e.), 1925, p. 91.



Mariachi de Concho Andrade, 1925, en el contexto del Primer concierto radiofónico de mariachi.

vigentes en toda una amplia región. La última pieza de esa sección corresponde al son de *La Negra*, en su aspecto letrístico (véase Versión I).

Al final del apartado dicho 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 [guitarra], Agapito Ibarra [guitarra séptima], Antonio Partida [violín primero], Casimiro Contreras [violín segundo] y Pablo Gómez [clarinete]. Estos rápsodas han conquistado palmas y triunfos por la feliz interpretación que dan a esta música encantadora. Estos rápsodas 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 *Excelsior*, en la ciudad de México, en el año de 1925.⁴²

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 o algún otro integrante de su mariachi. De haber sido el caso, Vázquez Santa Ana lo hubiera 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.

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 publicados, 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.

* * *

⁴² *Ibidem*, pp. 146-147.



Los Trovadores Tamaulipecos (viñeta).

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, fue 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”.⁴³

Según Álvaro Ochoa Serrano (comunicación personal), la pieza *Mi Negra* fue editada por la compañía Columbia (3693-X) en agosto de 1929. Se trata de una variante letrística de la presentada por Vázquez Santana (véase Versión II). Se puede plantear la hipótesis de que esta versión de *La Negra* fue aportada por José Agustín Ramírez Altamirano, trovador guerrerenense 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 [...]”.⁴⁴ De esta manera, la ejecución de Los Trovadores

⁴³ Pablo Dueñas, “El trovador de sotavento. Lorenzo Barcelata”, en *Relatos e Historias de México*, año II, núm.18, 2010, p. 69.

⁴⁴ Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 2007, t. II, p. 870.

Tamaulipecos está a cargo de un mariachi tradicional *sui generis* —violín y armonía—, cantada por dos voces que alternan; el estilo general de la pieza corresponde a la región limítrofe de Michoacán y Guerrero, fusionada con el huapango.

El Mariachi Tapatío de José Marmolejo presentó en 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. Los versos entonados allí (4d y 1c) han quedado como regulares para las demás ejecuciones comerciales (véase 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 Víctor 70-7524)” (Versión IV).⁴⁵

En realidad, tanto el sintagma literario del Mariachi Vargas como el del Mariachi México sólo incluyen la octeta 4d y la cuarteta 1c, cantada dos veces, 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 octeta 4d el Mariachi México presenta las versiones:

(Y) a todos diles que sí [...]

(Y) así me dijiste a mí [...]

Que coincide en el segundo verso de 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* en cinco gruesos tomos, publicados entre 1975 y 1980. Como en los primeros tomos los materiales se presentan por estrofas y no por canciones, se registran dos coplas de *La negra*: la 2250a, que corresponde a la

⁴⁵ Roberto Ayala (ed.), “Éxitos de los mariachis”, en *Cancionero mexicano*, núm. 39, 1956, p. 5.

copla 1c de nuestra clasificación, y la 2250b, que corresponde a la copla 1d.⁴⁶

En el tomo II de dicha obra se incluye otra copla de *La negra* (3148), que corresponde a nuestra clasificación 4e y 4d.⁴⁷ Finalmente, en el tomo 5 del *Cancionero folklórico de México*, en la antología de “Cien canciones folklóricas” se presenta una versión “completa” de la pieza en estudio (véase Versión V).

¿El son mariachero del sur de Jalisco?: bosquejo estructural del son de *La Negra*

A la postre 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 Cocola 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.⁴⁸

Galindo 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

⁴⁶ Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México, tomo 1, Coplas del amor feliz*, México, CELL-El Colegio de México, 1975, p. 298.

⁴⁷ Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México, tomo 2, Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, México, CELL-El Colegio de México, 1977, p. 53.

⁴⁸ Blas Galindo, *op. cit.*, 1964, pp. 56-58.

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 sones. Dejamos asentado que el mariachi no pertenece a un lugar determinado, sino que corresponde a toda una región.⁴⁹

El baile [de los sones 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 [...].⁵⁰

Entre 1974 y 1975 Irene Vázquez Valle (1937-2001) llevó a cabo una investigación sobre los sones mariacheros del “Sur de Jalisco”. En la

[...] lista de sones reputados como “antiguos” —recogida con base en la tradición oral—, precisa que 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 [...] [Su estudio también incluyó la región de Cocola, 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 parte, 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.⁵¹

⁴⁹ Blas Galindo, “El mariachi”, en *Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública*, núm. I, 1946, p. 4.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁵¹ Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976, p. 35.

Con todo lo aleatorio que implica una “rápida” indagación general sobre una región musical, entre los 104 sones de mariachi que consigna, el son de *La Negra* le fue referido en San Marcos, Totolimispa y Zapotiltic, no en Tecalitlán, ni en Cocula.⁵² La autora aclara que “en los lugares mencionados se informó de la presencia del son; sin embargo, ello no quiere decir que sólo allí sean conocidos”.⁵³ 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”.⁵⁴

Para Tecalitlán informa de los siguientes sones:

El arrierito
El burro pardo
El calero
El colimote
El cuatro
La curreña
La gallina o La 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 revienta esquinas
La venadita
El verduzco
La viborita
La yegua

No se puede pensar que Vázquez Valle haya llegado a Tecalitlán con una intención de menosprecio o desdén, ya que del total de los sones reportados en su ensayo, esta población —entre una veintena de localidades encuestadas— manifestó 21 ejemplos de sones,

⁵² *Ibidem*, p. 36.

⁵³ *Ibidem*, p. 48, nota 34.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 48, nota 39.

o sea, 20%. Sin embargo, allí no se registró como una tradición local el son de *La Negra*.

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, lúcido y feliz —nacido en Tecalitlán en 1913—, 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 1940,⁵⁵ y después se 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.⁵⁶

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 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

⁵⁵ Véase fotografía de 1942 en Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, p. 336.

⁵⁶ Véase fotografía de 1987 en Daniel Sheehy, *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 27.

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 ‘orita?’”.

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.⁵⁷ 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.⁵⁸

Existe una grabación de la versión “antigua” del son de *La Negra*, registrada por Donn Borchardt en Cocula, Jalisco, 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 en Los Ángeles, como parte

⁵⁷ Véase fotografías en J. Jesús Carranza Díaz, *El son de la Negra orgullosamente de Tepic. La historia detrás de la musa*, Tepic, H. XXXVII Ayuntamiento de Tepic, 2007, pp. 63-64.

⁵⁸ Jesús Jáuregui, “Las andanzas de Silvestre Vargas en la hacienda de San José de Mojarras, municipio de Santa María del Oro, Nayarit (1931-1939)”, 2009, mecanoscrito.



Mariachi de Jesús Salinas, Cocula, Jalisco, 1960. Fotografía Donn Borchardt.

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, 2, 3, 4 y 5), que presentan variaciones expresadas con literales (a, b, c, d, e, f):

I	II	III	IV	V	VI
1a	1b	1c , 1d	1c	1f	1d bis, 1c
2a					2b
3a	5a				
4a	4b	4c, 4d	4e, 4d	4f	4c, 4d

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: Pizándaro, Michoacán (Frenk, 1980 (1958)).

VI: Mariachi de Jesús Salinas Hernández, Cocula, Jalisco, 1960.

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 menos tiempo de tocada:

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 ‘orita, 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. Le quitamos ese pedazo para acabarlo de tocar más pronto. Eso sucedió. Y ya lo tocan así todos. Ya todos los mariachis que hay la tocan cortita [la pieza], no saben el otro pedazo que le echábamos nosotros.⁵⁹

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 considerada como canónica contiene en lo fundamental dos estrofas: la octeta 4d y la cuarteta 1c. Entre estas estrofas se presenta una serie de oposiciones:

Ic <i>La Negra</i>	4d <i>La negrita</i>
Cuarteta octosilábica con el patrón rítmico [abab]	Octeta octosilábica con el patrón rítmico [ababcbbb]
Forjada a partir de “una concepción unitaria”, “hecha de una pieza”	Cada par de versos presentan relativa autonomía
En un tono cotidiano, alejado de la metáfora	La primera mitad utiliza un tono metafórico
Copla del amor feliz	Copla del amor contrariado

⁵⁹ Entrevista con Blas Martínez Panduro, 2009.

Hace referencia al rebozo No 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) El trovador se refiere a *La negrita* de manera directa, en primera persona

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

Se presenta tendencialmente en la región noroccidental 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 [...]” fundados en “[...] un mismo repertorio de recursos poéticos —moldes métricos, temas, motivos y fórmulas fijas [...]”,⁶⁰ 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”.⁶¹

De hecho, las estrofas de *La negrita* se presentan como próximas a algunas de la pieza “Que comienzo,

⁶⁰ Margit Frenk (dir.), *op. cit.*, 1977, p. XVIII.

⁶¹ *Ibidem*, p. XIX.

que comienzo”, grabada en Jamiltepec, Oaxaca, en 1956-1957.⁶²

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”.⁶³

La estrofa de *La Negra* es una “copla amorosa”, 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”.⁶⁴

La cuarteta de *La Negra* es una estrofa contundente. El topónimo Tepic no aparece como simple palabra ritmante y el rebozo de seda no se presenta como un recurso poético. De esta manera, es legítimo considerar a 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*.

A diferencia de otros jarabes y sonos, sobre *La Negra* no se cuenta con denuncias ante la Inquisición debido a la obscenidad de sus versos o la voluptuosidad de sus desarrollos coreográficos y, por lo tanto, en su estudio se depende del propio texto de sus coplas para conformarlo en documento que permita establecer la época de su composición.

En el caso de los corridos, el argumento de la historia narrada constituye un tipo de ancla para la repro-

ducción secuencial de las coplas, si bien en el devenir de su expresión se presentan supresiones, cambios y añadidos. Pero en el caso del son mariachero no existe un hilo argumental que deba ser seguido, por lo que la permanencia o sustitución de las coplas se manifiesta como más aleatoria. Esta característica del son permite aclarar por qué llegaron a conjuntarse en una pieza dos coplas —*La Negra* y *La negrita*— tan contradictorias y antagónicas entre sí.

En *Sones de mariachi*, en tanto composición para orquesta de cámara, se omitió la letra de los sonos mariacheros y se elaboró una pieza exclusivamente instrumental. Sin embargo, a finales de la década de 1930 y principios de la de 1940 Galindo manifestaba inclinación por escribir canciones y coros.⁶⁵ En esa época mantuvo una relación estrecha con Alfonso del Río (1909-?),⁶⁶ 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.⁶⁷ 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”.⁶⁸ Por lo tanto, en *Sones de mariachi* está implícita la cuarteta literaria de *La Negra*, pero no las estrofas de *La negrita*.

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 ciudadano, aprendió a tocar “pistón” y se incor-

⁶² Canción número 2038 de las Cintas del Museo Nacional de Antropología, citada en Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México, tomo 5, Antología, glosario, índices*, México, CELL-El Colegio de México, 1980, pp. 45-46.

⁶³ Margit Frenk (dir.), *op. cit.*, 1975, pp. XXIV-XXV.

⁶⁴ *Ibidem*, p. XXV.

⁶⁵ Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁶ Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷ Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 2007, t. II, p. 889.

⁶⁸ Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*



Miguel Martínez Domínguez, Tokio, 1968.

poró, 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), integrante 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 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 [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 de Garibaldi] 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” 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 gabilancillo, 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 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 chambas 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 diferencial! 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.

Los sones que vine aprendiendo con esos señores —ellos tocaban muchos sones, ¡esos señores eran soneros de corazón!— fueron *Las alazanas*, *El capulinero*, *El pedregal*, *El rancho*, *La arenita de oro*, *El tigre*, *El zopilote*, *El pajarrillo*, *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 *oyía* 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 *oyí* 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!

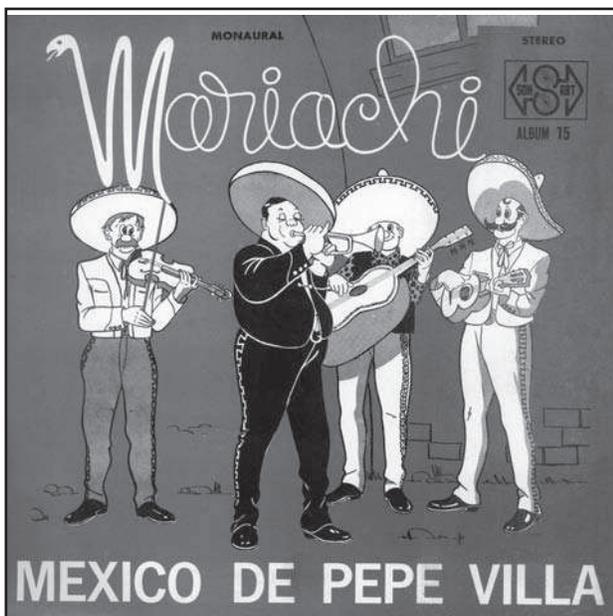
Con el Vargas aprendí el son de *El cuatro*, *El maracumbé*, *El tirador*, *El riflero*, *El palmero*, *El cihualteco*, *El tren*, *El amigo*, *El tranchete*, *El zúchil*, *El pasajero*, *El perico loro*, *El calero*, *El becerro*, *Camino Real de Colima*, *Las indias* y *La vaquilla*.

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 jilguerrillo* 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 jilguerrillo*, *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 quitarle 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, toquénme 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



Portada del disco del Mariachi México, de Pepe Villa.

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.

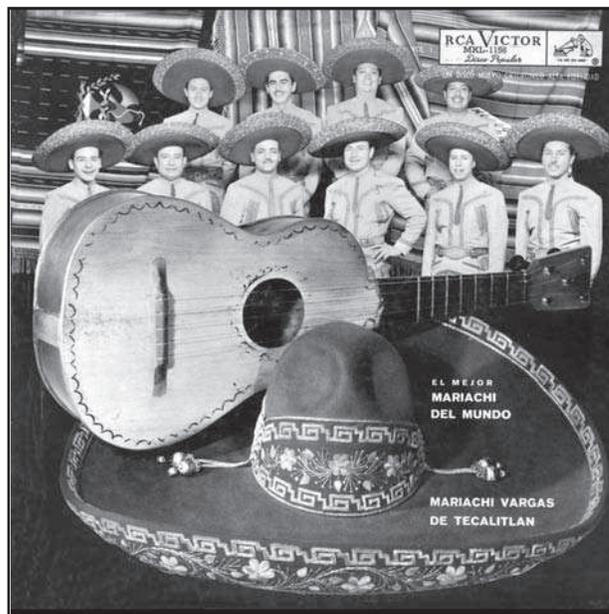
Luego, ya después [en 1956], me tocó también grabar *La Negra* a dos trompetas en el Mariachi México de Pepe Villa; Jesús Córdoba tocaba la trompeta segunda. Ese son lo grabaron los del [Mariachi] México con tres voces: Emilio Gálvez, en la primera; Rafael García, en la segunda, y Blas García en la tercera. 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.⁶⁹

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

⁶⁹ Entrevista con Miguel Martínez Domínguez, 10 y 20 de agosto 2009.

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*.



Portada del disco del Mariachi Vargas de Tecalitlán.

En 1963 se editó un disco (Orfeón Videovox, LPJM-08), que constituye un parteaguas dentro de la trayectoria del Mariachi Vargas, por varias razones. En primer lugar se trata del primer álbum “de alta fidelidad” con música de mariachi que incluye tres elepés de 33 rpm, 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, una tercera parte de las piezas incluidas constituyen sones y jarabes, esto es, los géneros característicos de la tradición mariachera original para el ámbito no religioso. En quinto lugar, las otras dos terceras partes del álbum consisten 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*).

Los ejemplos de sones y jarabes incluidos son los siguientes:

Volumen I

La culebra (son), de Silvestre Vargas y Rubén Fuentes. 5860

El jarabe tapatio (jarabe), de dominio público. 2616

La botella (jarabe), arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar. 5851

Volumen II

La Negra (son jalisciense), de Rubén Fuentes y Silvestre Vargas. 2605

Jarabe largo (jarabe), arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar. 5858

Las olas (son jalisciense), de 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), de dominio público

Los machetes (bailable jalisciense), arreglo de Miguel Martínez. 2476

El carretero (son jalisciense), de dominio público. 3676

El tren (son jalisciense), de Gaspar Vargas. 2615

Se debe resaltar que de los cuatro sones en que se indica el “autor”, *La culebra* y *Las olas* son atribuidos a

Silvestre Vargas y Rubén Fuentes; *El tren* a Gaspar Vargas, 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 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?



Mariachi Vargas, 1925.

El Mariachi Vargas de Tecalitlán había llegado a la ciudad de México en 1934 como un conjunto de ocho elementos; originalmente eran tan sólo cuatro músicos: violín primero, violín segundo, guitarra quinta de golpe y arpa grande.⁷⁰ Varios sones que el “ampliado” Mariachi Vargas tocaba en la ciudad de México en la década de 1930 no correspondían necesariamente a la tradición familiar de Gaspar Vargas, ya que él sólo 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

⁷⁰ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, pp. 106-111 y 328-333.

esa región,⁷¹ 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. Éste 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 dicho 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 compases, 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 grabaciones discográficas del son de *La Negra* por parte del Mariachi Vargas asignaban como “autor” a Silvestre Vargas (RCA Victor 70 – 7524-A 081907). Luego, varios discos reconocían a Silvestre Vargas como el autor primero y a Rubén Fuentes como el segundo: Mariachi de Miguel Díaz (Cima 45–114–A, de San José, California); Conjunto Los Compadres (Discos Dominante, DD–515–lado B) de Monterrey,

⁷¹ Nicolás Torres Vázquez Salinas, *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939. Fragmentos de mi autobiografía)* (edición de Jonathan Clark y Laura Sobrino), 1991, disponible en [http://www.sobrino.net/mpc/mis_recuerdos_del_mariachi_vargas_spanish]

Nuevo León; incluso el Mariachi México de Pepe Villa (Musart M 980- M1473).

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 letrísticas, melódicas, armónicas y rítmicas. Independientemente de que no haya constancia de que en Tecalitlán, previamente a 1941, dicho 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 subtradiciones mariacheras, varios conjuntos mariachísticos, una variedad de músicos ejecutantes y algunos “pretendidos autores” de nota y empíricos.

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”,⁷² de tal manera que en dicho siglo “[...] el rebozo ya era una prenda casi igual a la que se conoce actualmente”.⁷³ De hecho, “[...] las ordenanzas para la hechura de rebozos se dieron hasta el año 1757 y no antes”.⁷⁴

Entre los inventarios de los ajueres de las damas, en 1679 se menciona “[...] un paño de rebozar, mexicano, de seda y plata”,⁷⁵ y en 1682 “[...] un paño de rebozar, de China, encarnado y blanco [...]”.⁷⁶ Por otro lado, como parte 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,

⁷² Guillermina Solé Peñaloza, “Paños de rebozar. Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano”, tesis doctoral en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2009, p. 313.

⁷³ *Ibidem*, p. 309.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 313, nota 142.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 317.

⁷⁶ *Idem*.

con puntas”, “Un paño de rebozar, de telar, de color encarnado, adornado con flores de oro y plata”.⁷⁷ 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 entre los estados de México y Guerrero)”.⁷⁸ “[...] 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’”.⁷⁹ 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”.⁸⁰ En el listado de “Precios que se han de observar en los presidios del Nayarit, Pasaje, Gallo, Mapimí, Cerro Gordo, Compañía Volante y Conchos [...]” queda establecido, en el “Reglamento para todos los presidios de las Provincias internas de esta Governación [...] cada paño de Puebla que remedan a los de Sultepeque de 3 varas a dos pesos [...] Los paños mantones de la Sierra, de algodón y seda, siendo buenos, cada uno a catorce pesos. Dichos, medianos o medio mantones, diez pesos”.⁸¹

En la lámina 29 de los “Diseños en los cuales puntualmente se demuestran, indios de los comarcaneos de

⁷⁷ Gustavo Curiel, “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)”, en *Anales del Museo de América*, núm. 8, 2000, pp. 91-93.

⁷⁸ Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “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, 1999, pp. 115-118.

⁷⁹ Ana Paulina Gámez Martínez, “El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso”, tesis de maestría en Historia del arte, FFYL-UNAM, México, 2009, pp. 134-135.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 136.

⁸¹ Juan De Acuña, “Reglamento para todos los presidios de las Provincias internas de esta Governación...”, en *Diario y derrotero de lo caminado, visto y observado en la visita que hizo a los presidios*



Vendedor de rebozos de Ozumba, 1763. Dibujo: Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorria.

México. Sus bistuarios, ejercicios y comercios” de la obra “Origen, costumbres y estado presente de mexicanos [...]” se dibuja un “Indio de Ozumba cuyo ejercicio es el vender paños de rebozo”.⁸²

En la “Instrucción para el ministro de la Misión de la Purísima Concepción de la Provincia de Texas. Methodo de Gobierno que se observa en esta Misión [...] así en lo espiritual como en lo temporal”, se establece cómo —una vez llegado el avío— se deben distribuir entre las mujeres las jícaras, los hilos de cuentas, las madejillas de hilo, el listón, el rosario, las escobetas (para peinarse), las naguas blancas (o faldillas), las camisas de manta poblana o criolla y el mitán para forro de las naguas. En nota al pie de página se aclara: “Los

de la Nueva España septentrional el brigadier Pedro de Rivera (introducción y notas por Vito Alesio Robles), México, Dirección de Archivo Militar-Sedena (Archivo Histórico Militar, 2), 1946, p. 232.

⁸² Ilona Katzew, *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás*, México, Landucci, 2006.

paños de rebozo puede el Ministro no darlos cada año, si quiere, porque a veces bien les aguardan dos años”.⁸³

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” en el sentido de 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 aún las monjas, las señoras más principales y ricas, y hasta las más infelices y pobres del bajo pueblo”.⁸⁴ En dicha 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.⁸⁵

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.

⁸³ Howard Benoist y María Eva Flores (eds.), *Guidelines for a Texas Mission: Instructions for the Missionary of Mission Concepcion in San Antonio* (transcript of the Spanish original and English version based on the translation of Fr. Benedict Leuteneger O.F.M.), San Antonio, Our Lady of the Lake University/ Old Spanish Missions Historical Research Library (Documents Relating to the Old Spanish Missions of Texas, I), 1994, p. 22.

⁸⁴ Electra Mompradé y Tonatiúh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano, tomo IX, Indumentaria tradicional indígena*, México, Hermes, 1981, p. 52.

⁸⁵ Conde de Revilla Gigedo, “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”, en *Informe sobre las misiones (1793) e Instrucción reservada al Marqués de Branciforte (1794)*, edición de José Bravo Ugarte, México, Jus (México heroico, 50), 1966, p. 191.

Así es, que (los comerciantes españoles) no traen paños de rebozo [...]”.⁸⁶

“El uso del rebozo se extendió en todo el territorio novohispano, desde Nuevo México (California y Texas) hasta Guatemala”,⁸⁷ 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”.⁸⁸ “El uso tan generalizado del rebozo mantuvo a esta prenda como una de las mercancías textiles más demandadas por la población local [mexicana] a lo largo de todo el siglo XIX”.⁸⁹



Bailadora de jarabe, siglo XIX.

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:

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 203-204.

⁸⁷ Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 154.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 146.

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, á son de harpa y vihuela, á dar las cien vueltas que marca el dulce y cosquilloso *jarabe* que es la gloria de Jalisco, con el rebozo anudado en la cintura, ó 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.⁹⁰

En *El jarabe. Obra de costumbres mejicanas*, al tratar una fiesta en una barriada de la ciudad de México, Zamacois describe el atuendo 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 razo.⁹¹

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

⁹⁰ J. I., *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 interés de sus émulos, por medio de intrigas y de chicana*, Guadalajara, Imprenta de Jesús Camarena, 1851, p. 4.

⁹¹ Niceto de Zamacois, *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, Méjico, Imprenta de Luis Inclán, 1861, p. 462.

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.⁹²

Sin embargo, la aceptación del rebozo entre los grupos indígenas fue variada, pues Konrad Theodor Preuss (1869-1938) —antropólogo de la escuela de Berlín 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”.⁹³

* * *

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 como la copla diagnóstica aquella que, por una parte, se presenta como recurrente en las diferentes versiones de dicho son. Por otra parte, en la medida en que la cuarteta 1c no está expresada en un lenguaje metafórico, se refiere a experiencias concretas —apartadas de una situación fantástica—, 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.

⁹² José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo. El emperador y su corte. Memorias de un secretario particular*, París, Librería de la viuda de Chales Bouret, 1905, pp. 177-178.

⁹³ Konrad Theodor Preuss, “Viajes a través del territorio de los huicholes en la Sierra Madre Occidental”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), *Fiesta, literatura y magia en El Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, México, INAH/CEMCA, 1998, p. 188.

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.⁹⁴ Tal propuesta ha sido repetida por Muriá y López González,⁹⁵ pero sin aportar los detalles que permitan sustentarla. En realidad, ¿llegó el rebozo de seda a Tepic desde el Oriente?

“Los artículos textiles eran los principales productos de importación (en el Galeón de Manila) [...] La mayoría de los textiles eran artículos manufacturados”.⁹⁶ 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”.⁹⁷ Al respecto, se debe tener presente la aclaración referente a que “[...] entre nosotros la palabra paño es sinónimo de *rebozo*”.⁹⁸ Esta significación ha sido confirmada por el rebocero Evaristo Balboa: “El verdadero nombre del rebozo es paño [...], la gente de atrás, de hace 150 años, le decía paño”.⁹⁹

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”.¹⁰⁰

⁹⁴ Jean Meyer, *Nuevas mutaciones. El siglo XVIII*, México, Universidad de Guadalajara/CEMCA (Colección de documentos para la historia de Nayarit, II), 1990, p. 28.

⁹⁵ José María Muriá, “San Blas en el siglo XIX”, en *San Blas de Nayarit*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1993, p. 95; Pedro López González, *Estampas de la ciudad de Tepic*, México, Fundación Viscuña Aguirre, 2007, p. 76.

⁹⁶ Carmen Yuste, *El comercio de la Nueva España con Filipinas, 1590-1785*, México, INAH (Científica, 109), 1984, p. 71.

⁹⁷ Carmen Yuste, *Emporios transpacíficos. Comerciantes mexicanos en Manila, 1710-1815*, México, IIH-UNAM (Serie Historia Novohispana, 78), 2007, p. 266.

⁹⁸ J.I., *op. cit.*, 1851, p. 3.

⁹⁹ Emma Yanes, “Hilos acariciados. Manos tradicionales de Tenancingo”, en *Artes de México*, núm. 2008, p. 27.

¹⁰⁰ Carmen Yuste, “Los precios de las mercancías asiáticas en el siglo XVIII”, en Virginia García Acosta (coord.), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanas*, México, Comité Mexicano de

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[esos]), 1777 (10 p[esos]) y 1783 (10 p[esos]).¹⁰¹

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 puertos centroamericanos. 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]”.¹⁰²



Parian de Tepic, construido durante la Guerra de Independencia, ca. 1940, antes de ser destruido. En la actualidad en su lugar se encuentra la Plazuela Hidalgo. Col. Pedro López González, Xalisco, Nayarit.

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

Ciencias Históricas/CIESAS/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/IIH-UNAM, 1995, p. 259.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 256.

¹⁰² Archivo General de la Nación, Ramo Aduanas, vol. 405; a partir del archivo de Pedro López González.

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”.¹⁰³

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*, en el sentido 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”.¹⁰⁴ 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”.¹⁰⁵ 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”.¹⁰⁶ 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)”.¹⁰⁷

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 [...]”.¹⁰⁸ 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”.¹⁰⁹

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:

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 sólo se fabrican los tejidos de mantas corrientes, sino que también se hace coco, sayal, 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.¹¹⁰

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 ya 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,

¹⁰³ *Idem.*
¹⁰⁴ J.I., *op. cit.*, 1851, p. 7.
¹⁰⁵ Eligio Moisés Coronado (ed.), *Descripción e inventarios de las misiones de Baja California*, La Paz, Gobierno del Estado de Baja California Sur/Conaculta/UABCS (Serie Cronistas, 11), 1994 (1773), p. 36.

¹⁰⁶ Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p.134.

¹⁰⁷ Eligio Moisés Coronado (ed.), *op. cit.*, p. 120

¹⁰⁸ José Ramírez Flores, *El Real Consulado de Guadalajara, notas históricas*, Guadalajara, Banco Refaccionario de Jalisco, 1952, p. 123.

¹⁰⁹ *Idem.*
¹¹⁰ Jean Meyer, *op. cit.*, 1990, p. 54.

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 [almacenes] 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.¹¹¹

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.¹¹²

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 precio por las mantas, cocos y otras telas que se fabrican en el país, y que

¹¹¹ Gabriel Ferry, “El pescador de perlas”, en *Escenas de la vida salvaje en México*, México, Conaculta (Clásicos para hoy), 2005 [1847], p. 15.

¹¹² José María Muriá (dir.), *Historia de Jalisco, tomo II. De finales del siglo XVII a la caída del federalismo*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, 1981, p. 494.

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 rebocería, más 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 de 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 [...].¹¹³

“En la misma ciudad de Tepic se fabrican rebozos, frazadas y zarapes de todas clases, y actualmente se construye un edificio destinado al establecimiento de telares semejantes a los extranjeros (la fábrica textil de Jauja, inaugurada en 1840)”.¹¹⁴

Por último, en el Foreign Office de Londres se encuentra un documento de 1823, en el cual “Joseph Planta escribe a Lionel Hervey que la importancia comercial de San Blas es superior a la de Acapulco. Sugiere que se cambie el consulado inglés de Acapulco a San Blas [...] El capitán Basil Hall [...] le proporciona a [...] Planta los datos comparativos de Acapulco y San Blas. Concluye que San Blas es más importante”.¹¹⁵

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.¹¹⁶

¹¹³ *Ibidem*, pp. 493 y 495.

¹¹⁴ “Estadística general de Jalisco”, citado en Jean Meyer, *op. cit.*, 1990, p. 21.

¹¹⁵ Jean Meyer, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁶ Jean Meyer, *Breve historia de Nayarit*, México, El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas/FCE (Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana), 1997, p. 94.

Para uno de los primeros comerciantes ingleses —cuyo nombre ha sido deducido 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.¹¹⁷

“Por lo menos hacia 1827 la cabecera del Séptimo Cantón (Tepic) reunía muchos más comerciantes extranjeros que la capital del Estado (Guadalajara)”.¹¹⁸

En la década de 1850 había rebocerías con técnicas de avanzada en Guadalajara¹¹⁹ y éstas permanecían en la de 1860. El óleo sobre tela *Asalto a la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional a las órdenes del C. Gral. José López Uruga, el 24 de mayo de 1860* se refiere al momento en que la Perla Tapatía “[...] se convirtió en el teatro principal de las acciones de (la) guerra (civil entre conservadores y liberales)”.¹²⁰ El cuadro “[...] es un documento histórico” y constituye “[...] un buen ejemplo de la pintura topográfica de un episodio militar [...] En la parte inferior (el pintor, que no ha sido reconocido) identifica con números [...] las posiciones de [...] los constitucionalistas, que se encontraban apostados en El hospicio, la fábrica de rebozos de seda [... etcétera]”.¹²¹

* * *

¹¹⁷ Juan Bautista Iguiniz, *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, 1950, p. 111.

¹¹⁸ José María Muriá (dir.), *op. cit.*, 1981, p. 497.

¹¹⁹ J.I., *op. cit.*, 1851.

¹²⁰ Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2010, p. 16.

¹²¹ *Ibidem*, p. 19.

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.¹²² 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 [...]”.

La dupla, que en algunas versiones se presenta en calidad de coda, donde 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 la cuarteta en sexteta.



Iglesia de San Blas (La Marinera), ca. 1830. En la actualidad se encuentra en ruinas en el cerro de La Contaduría.

¹²² Madame Calderón de la Barca (Francis Erskine Inglis), *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa (Sepan cuántos..., 74), 1990, p. 379; Domingo Revilla, “Costumbres y trages nacionales. Los rancheros”, en *El museo mexicano*, vol. III, 1844, p. 555.

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.¹²³ Tal hecho pudo haber sucedido también durante los años posteriores (1821-1827), cuando el comercio por el puerto de San Blas en la costa del océano Pacífico superaba ampliamente a Acapulco, ya que del total de ingresos aduanales le correspondía 58.51%, mientras Acapulco aportaba 28.90%, Mazatlán 8.11% y Guaymas 4.48%.¹²⁴ 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 1859.¹²⁵ No se puede pasar por alto el testimonio de Barrister,¹²⁶ quien dice que en 1850 todavía tenía lugar una feria anual en Tepic, 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”.¹²⁷

Es poco probable que la cuarteta de referencia se haya forjado después de 1860, ya que no tendría sentido destacar a Tepic —en donde se presume haber adquirido un rebozo de seda, que se obsequió a una mujer denominada “mi Negra”— 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.

Se desconoce el punto del occidente mexicano donde fue compuesta la copla de *La Negra*, pero la única población que debe ser descartada es Tepic ya

¹²³ Vease fotografía de una parte del edificio del Parián tepiqueño en Pedro López González, “San Blas. Surgimiento y decadencia”, en Jaime Olvera y Juan Carlos Reyes Garza (coords.), *Los puertos noroccidentales de México*, Zapopan, El Colegio de Jalisco/Universidad de Colima/INAH, 1994, p. 75.

¹²⁴ José María Muriá (dir.), *op. cit.*, 1981, p. 427.

¹²⁵ Pedro López González, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁶ A. Barrister, *A Trip to Mexico or Recollections of A Ten-Months' Ramble in 1849-50*, Londres, Smith, Elder and Company, 1851, pp. 143-152.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 151.

que es un sinsentido pretender presumir de haber llevado un rebozo al mismo lugar donde se adquirió dicha prenda.

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 sólo pueden hacer referencia a reformulaciones, adecuaciones o “arreglos” de una versión previa.¹²⁸ 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.¹²⁹

De hecho, un mismo son mariachero se conocía bajo diferente nombre según cada poblado y las coplas podían combinarse en distintas versiones sintagmáticas. 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.*¹³⁰

Dicho tema se remonta también a principios del siglo XIX, pues

[...] 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.*

¹²⁸ J. Jesús Carranza Díaz, *op. cit.*; Roberto Franco Fernández, “Testimonios”, en Jesús Jáuregui (comp.), *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*, México, Conaculta, 1999, pp. 289-304.

¹²⁹ Pablo Dueñas, *op. cit.*

¹³⁰ Steve Loza, *op. cit.*, pp. 49-50.

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.*¹³¹

Las variaciones letrísticas entre las tres cuartetitas se desplazan desde el ambiente de burdel (cargado de picardía), al de la fiesta pueblerina (desafío público del hombre hacia la mujer) y a la presunción política (confrontación entre bandos militares). Hoy en día desconocemos —y queda como una tarea pendiente de investigación— las variantes del son de *La Negra* de acuerdo con los distintos contextos rituales en que fue ejecutado en su macro región 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 regionalmente) de *La Negra* en calidad de “aire nacional” y, de entrada, lo equiparó con los segmentos que integran el *Jarabe tapatío*, la mayoría de los cuales no corresponde a un origen jalisciense y que eran de uso generalizado en el territorio mexicano.¹³² 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 elite, en especial (con el apoyo de los medios de comunicación masiva) el Vargas de Tecalitlán. Este conjunto, a finales de la década de 1940, 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 la

década de 1950 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 como correspondiente a la autoría de Rubén Fuentes Gasson y de Silvestre Vargas Vázquez. Hay que reconocer que Fuentes (en entrevista de 2007) sólo reclama que él elaboró el arreglo musical. Pero sabemos que las coplas son de autoría popular anónima y que la melodía de la trompeta quedó —dentro de un diseño distribuido por compases— para ser interpretada *ad libitum* por 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 la nueva versión del “mariachi con trompeta”, diseñado por músicos “de nota” y promovido por la tríada de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas “tomaría la palabra”.

El derrotero histórico de *Sones de mariachi* y del son mariachero de *La Negra* entre 1940 y 1960 permiten explicar por qué la versión del son de *La Negra* del Mariachi Vargas de Tecalitlán se convirtió en el estándar de dicha 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* en tanto “aire nacional”, entre otras razones porque es más breve y explosiva, más compacta, y porque 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 mundial de la versión mariachera del son de *La Negra*. Asimismo, Galindo tuvo el mérito de iniciar el movimiento de 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.

¹³¹ Vicente Teófilo Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956, p. 72.

¹³² Gabriel Saldívar, “El jarabe. Baile popular mexicano”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, quinta época, vol. II, 1935, pp. 317-319.



Doña Rosa Quirino (1891-1969), la mariachera de Nayarit.

Hoy en día, el rebozo más célebre no existe en ningún museo o colección particular,¹³³ 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 puede tratarse de un rebozo bordado (conmemorativo), dado que “[...] es posible que estas prendas se elaboraran por las mismas damas que las usaban”,¹³⁴ 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 en Tepic, si llegó desde el interior de México o 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*.

¹³³ Teresa Castelló de Yturbide y Patricia Meade, “Rebozos mexicanos en el extranjero”, en *Artes de México*, núm. 90, 2008, pp. 70-71; Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁴ Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p. 120.

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 ahora mencionan al rebozo, pero ostentan adecuaciones 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.



Mariachi de mujeres, ciudad de México, 1960.

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”.¹³⁵ 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 sombreroños.¹³⁶

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 —que ahora pregonan las mariacheras, pero ya no lucen— ha sido cantado por un siglo, y muy posiblemente por casi dos.

¹³⁵ José de Jesús Núñez y Domínguez, “Páginas mexicanas. El rebozo”, en *Revista de Revistas. El semanario nacional*, núm. 205, domingo 1 de febrero de 1914, p. 13.

¹³⁶ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2007, pp. 18-20.

Las coplas 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] *Negrta, yo te decía:
ponte sus naguas azules,
pero te sales conmigo
sábado, domingo y lunes.*

[3a] *Negrta, yo te decía:
trae tus naguas coloradas,
pero te sales conmigo
todita la temporada.*

[4a] *Negrta de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no me digas cuando,
así me dirás a mí,
por eso vivo penando.
(apud 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,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic;
que le traje de Tepic,
para pasearme con ella.*

[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!
¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!
¡Ay, la, la, la, la lá!*

[4b] *Negrta del alma mía,
hojas de papel volando;
Ay, Negrta 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.*

[Se repiten la primera octeta
y luego la sexteta]
(Disco Columbia 3693-X)

Versión III. Mariachi Tapatío (1937)

[1d] *¿Cuándo me traes a mi Negra?,
que la quiero ver aquí,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic,
que le traje de Tepic,
para pasearme con ella.*

[1c] *¿Cuándo me traes a mi Negra?,
que la quiero ver aquí,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.*

[4c] *Negrta de mis pesares,
ojos de papel volando;
Negrta 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.*

[4d] *Negrta de mis pesares,
ojos de papel volando.
Así me dirás a mí,
por eso vivo penando.
(Disco * V 75271-B)*

Versión IV. *Cancionero mexicano* (1956)

[4e] *Negrta de mis pesares
ojos de papel volando
Negrta de mis pesares
ojos de papel volando.*

[4f] *A todos diles que sí
pero no les digas cuándo
así me dijiste a mí
por eso vivo penando.*

[1c] *Cuándo me traes a mi Negra
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.*

[1c] *Cuándo me traes a mi Negra
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.*

[1d] *Que le traje de Tepic
para pasearme con ella.
Cuándo me traes a mi Negra
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.
(apud Ayala, editor, 1956: 5).*

Versión V. Pizándaro, Michoacán (1958)

[4f] *Negrta 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.*

[1f] *Donde estará mi negra
que la quiero ver aquí,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.*

Cintas Museo Nacional de Antropología,
canción número 2440
(apud Frenk, directora, 1980: 41).

Versión VI. Cocula, Jalisco (1960)

[1d bis] *¿Cuándo me traes a mi Negra?
que la quiero ver aquí,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic,
que le traje de Tepic,
para pasearme con ella.*

[1c] *¿Cuándo me traes a mi Negra?
que la quiero ver aquí,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic.*

[4c] *Negrta de mis pesares,
ojos de papel volando;
Negrta 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.*

[4d] *Negrta de mis pesares,
ojos de papel volando.
Así me dirás a mí,
por eso vivo penando.*

[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,
número 8004a, pieza 4.