



## LA ENSALADA, UN GÉNERO OLVIDADO DEL MARIACHI

Raúl Eduardo González  
UMSNH

El gran auge y la transformación que se ha dado en el siglo reciente en la música campesina del Occidente de México –de la cual el conjunto de mariachi es una agrupación prototípica– ha derivado, como lo han señalado algunos estudiosos, en la modificación del repertorio tradicional, con fenómenos como el arreglo musical a los sones para convertirlos en piezas para la audición, y no necesariamente para el baile; además de la asimilación y el desarrollo del género de la canción lírica ranchera que, de alguna manera, ha marcado la consolidación del conjunto como acompañante de cantantes solistas, sobre todo en el ámbito urbano. Esto ha conllevado, asimismo, a la incorporación de los más diversos géneros al repertorio de estos conjuntos, en aras del mayor lucimiento de los cantantes o de los propios ejecutantes, o incluso de los arreglistas de los conjuntos modernos.

De esta manera, el bolero ranchero, la balada romántica, la canción ranchera de nuevo cuño, los arreglos de obras de concierto y los de música mexicana de otras regiones han sido pruebas de la gran expansión del mariachi, y de su consolidación como conjunto virtuoso acompañante, al tiempo que se ha constreñido enormemente su repertorio tradicional, el que hacía las delicias de los asistentes a las fiestas rancheras y de los participantes de fandangos y escoletas. Así lo han hecho ver ya algunos estudiosos, denunciando el olvido de géneros bailables y para la audición, así como de piezas de carácter religioso, lo que se habría dado por la avasallante popularidad del conjunto moderno.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jesús Jáuregui. *El mariachi, símbolo musical de México*. México: Taurus-INAH-Conaculta, 2007; Jorge Arturo Chamorro Escalante. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2000.

Algo que se ha dejado de lado, sin embargo, en lo que toca al desplazamiento del repertorio musical tradicional, es la variedad de géneros líricos que han visto menoscabada su presencia en la tradición oral ligada con las melodías y con los zapateados de los conjuntos del Occidente de México. Encontramos, por supuesto, la cuarteta —y, sobre todo, la sextilla— de versos octosílabos; la seguidilla, cuya presencia ha decaído prácticamente en todo el país; la décima, que ha encontrado nuevos aires en otras regiones de México; el romancillo de versos hexasílabos; y, entre otras formas, una a la que quiero referirme en las líneas siguientes: el perqué, “composición formada por una serie de dísticos octosílabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica. La frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente, con lo cual el final de la frase deja siempre la rima en suspense”.<sup>2</sup>

Como bien señala el estudioso, la característica fundamental de este género consiste en dejar suspendido el sentido, pues el argumento se plantea en pareados que no riman entre sí, puesto que cada miembro está ligado, en cuanto a la rima, con su antecedente y con su sucedáneo, respectivamente. Por lo general, la composición es de versos octosílabos, pero puede haberlo también de pie quebrado. Lo interesante es que en el repertorio del centro y el occidente de México, y en Jalisco en particular, se encuentran —o acaso haya que decir que se encontraban hasta mediados del siglo pasado—, aunque limitadas en su popularidad, ambas formas del género; esto no es poco decir, si consideramos que, según las evidencias, el perqué se encuentra prácticamente extinguido en la mayoría de los países de habla hispana: “Más que una estrofa, [el perqué] es un tipo especial de canción cuyos primeros documentos datan de fines del siglo XIV y pertenecen a la poesía culta. Como manifestación popular, parece sobrevivir casi exclusivamente en [...] México y Argentina. De su presencia en España he logrado obtener únicamente alguna noticia”.<sup>3</sup>

En México no ha sido objeto de atención particular de los expertos; los ejemplos en colecciones impresas y fonogramas son escasos, y los estudios lo son más aún. La causa puede encontrarse en su singular organización, no pocas veces fragmentaria en los casos que han sobrevivido al paso del tiempo, y en que, a pesar de su singularidad, presenta semejanzas con otros géneros, como el romance, el corrido y la décima, de forma que ha llegado a ser confundido con estos, con los que posee, ciertamente, una afinidad innegable.

<sup>2</sup> Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*. Madrid: Labor, 1991, p. 89.

<sup>3</sup> Carlos H. Magis. *La lirica popular contemporánea*. México: El Colegio de México, 1969, p. 528.

Para variar, es Vicente T. Mendoza quien en su clásico estudio comparativo *El romance español y el corrido mexicano* (publicado originalmente en 1939) reúne los primeros ejemplos documentados del género. No los agrupa bajo la denominación de perqué, sino bajo la de romances de relación, donde en realidad presenta, además de perqués, propiamente, fragmentos de glosas en décimas y corridos en los cuales el común denominador es que se trata de un tipo de textos en el “que esencialmente [se] relata, enumera o describe de una manera fácil, fluida e ingeniosa, nombres de personas, de animales, de objetos; nombres y cualidades de pueblos y oficios, así como hechos generalmente fantásticos y fabulosos verificados por animales. Suele describirnos también aventuras picarescas y llega en ocasiones a la alegoría”.<sup>4</sup>

Como muestra de este tipo de poesía enumerativa y disparatada, el propio folclorista mexicano presenta el “Romance del preste Juan”, incluido por Dámaso Ledesma en su colección *Folk-lore o cancionero salmantino*, aparecida originalmente en 1907. Este curioso ejemplo sirve muy bien para ilustrar algunas características tanto formales como de tono propias del género:

El Preste Juan de las Indias,  
cuando vino de Milán,  
a la burra de Balán  
vio retozar con un lobo.  
Casóse Perico el bobo  
con la Infanta Doña Juana,  
y a la Infanta Palancana  
la casan con Roncesvalles.  
Empedráronse las calles  
con piedras de manjar blanco;  
peleaba el ojaranco  
con el Duque de Saboya,  
cuando el caballo de Troya  
vio venir al Diablojuelo,  
y se embarcó con su abuelo,  
y le dio con un troquel.  
En el hospital del Rey  
estaba cantando un tordo,  
reventando está de gordo;

<sup>4</sup> Vicente T. Mendoza. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. 2<sup>a</sup> ed. México: UNAM, 1997, p. 191.

la galga de Blas Chapado  
 Pedro Crespo le ha enseñado  
 por treinta maravedís.  
 Las campanas de París  
 sonaron en Polvorosa,  
 y dicen que la raposa  
 se pasea allá por Murcia.  
 Dicen que la mula rucia  
 se pasea por las eras...  
 Tuvieron varias quimeras,  
 se llamaron Parla-en-balde  
 [...] Que esto está bien asentido,  
 ahorcan a su marido  
 en la plaza de Sigüenza  
 y ponen a la vergüenza.  
 San Jorge mató la araña  
 con un cachito de caña.<sup>5</sup>

Este personaje, el preste Juan,

forma parte del imaginario medieval como arquetipo de rey poderoso y cuyo reino es el paradigma de la abundancia [...] Tradicionalmente el reino del Preste Juan se situaba en un punto indeterminado que vendría a coincidir con la antigua Abisinia (hoy Etiopía). Según la leyenda el único acceso al mismo era a través de un desierto poblado por bestias terribles, hombres con cuernos y toda una serie de personajes asombrosos. Una vez en el reino todo era sorprendente: como la multiplicidad de razas, la magnificencia de sus palacios, los dragones domesticados que servían de cabalgaduras, seres imposibles sacados de un bestiario fantástico, como los sagitarios, gigantes, cíclopes, humanos sin cabeza, hombres salvajes con el cuerpo cubierto por espesa pelambreña, bestias descomunales que recuerdan a los dinosaurios o monstruosidades devoradoras de hombres. En el reino del Preste Juan se desconocía la envidia, el vicio y la pobreza, lo que nos recuerda también a las fabulosas riquezas de la Isla de Jauja o la incansable búsqueda de El Dorado.<sup>6</sup>

Sin duda como consecuencia de esta imagen mítica de un monarca de fabulosos territorios, el preste Juan aparecerá, siglos después, en más de un poe-

ma barroco, ya desvirtuado su carácter remoto: “Como todo mito expuesto a la luz de la razón el legendario reino del Preste Juan ha ido debilitándose y ha acabado como símbolo de lo más peregrino y absurdo, que es lo que se recoge en la tradición oral como una sarta de disparates, ya sea en coplas o [...] en [...] pliego[s] de cordel”.<sup>7</sup>

Entre estos impresos destinados mayormente al público iletrado, Antonio Lorenzo Vélez ubica uno “editado en Madrid entre 1764 y 1792 por Andrés de Sotos, [que] recoge toda una serie de disparates, carentes de toda lógica y con finalidad cómica, que entroncan con las muestras que aún han podido recogerse por tradición oral, donde aparecen en animado mosaico anacrónico personajes como Olofernes, don Quijote, Gayfers y Melisendra, Judas o Felipe Quinto... entre muchos otros”.<sup>8</sup>

La conexión del personaje del pliego con el que fue recogido por Dámaso Ledesma de la tradición salmantina en el filo de los siglos XIX y XX se explica, sin duda, por “la importancia de los pliegos sueltos para la transmisión oral”,<sup>9</sup> toda vez que eran impresos que, a partir de la recitación y la lectura en voz alta, iban encontrando acomodo en la memoria y en la voz de los cantores populares, como lo muestran los casos de las décimas y glosas decimonónicas en México, y los muy conocidos pliegos y hojas sueltas con canciones y corridos que en la época porfiriana y en los años posteriores aparecieron en las imprentas de Antonio Vanegas Arroyo. En ambos casos encontramos textos originalmente escritos e impresos que se encuentran vivos en la tradición oral mexicana de nuestros días, y que no pocas veces han pasado por los manuscritos populares de cantores y compositores, quienes a su vez se han servido de modelos escritos para ejercitarse en sus propias creaciones.

Quizá de esta manera se pueda explicar la presencia de una forma poética de sutil complejidad formal, aunque de aparente sencillez en una franja que abarca el centro y el occidente del país; hay ejemplos de Guerrero (Tixtla y Tierra Caliente), Morelos, Michoacán, Guanajuato y Jalisco, tanto en impresos y manuscritos, como cantados en moldes de canciones tradicionales de dichas regiones. Como lo describe don Vicente T. Mendoza,

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Lorenzo Vélez, Antonio. “Una aproximación a la literatura de cordel”. *Revista de Folklore*. Urueña, Fundación Joaquín Díaz, núm. 17, 1982, p. 148 (<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf017.pdf>), 15 de agosto de 2015.

La manera de acompañar en México la Relación [sic] es muy variada, según las circunstancias y los elementos de que se dispone: lo mismo se canta acompañada de una simple guitarra que con un arpa, que con el grupo llamado “mariachi”. Quizá el más característico de estos grupos sea aquel al que le oí cantar y del cual tomé la Relación de San Agustín Victorioso, procedente de Tlapehuala, Guerrero, y compuesto de dos violines, dos vihuelas [sic], que hacían las veces de coro, cantando las voces secundarias, y un tamboreador, que al mismo tiempo que cantaba la primera voz, llevaba la parte fundamental del ritmo en el tambor, golpeando con dos géneros de baqueta: una dura y otra blanda, lo mismo que golpeaba, ya en el parche, ya en el aro. En cuanto al número de voces que ejecuta el género lírico que nos ocupa, lo más frecuente es que sean dos: la primera o tenor, y la segunda o sea el alto, también llamada tiple. Esta segunda voz canta generalmente en forma que superpone constantemente a la primera en intervalos de tercera.<sup>10</sup>

Por cuestión de tiempo, dejaré de lado aquí el muy interesante caso del sanagustín de la cuenca del río Balsas, además de otros casos no menos atractivos, para referirme a los rasgos más importantes del género de la ensalada, al que el folclorista poblano se refiere como acompañado “con el grupo llamado ‘mariachi’”. Hoy por hoy se puede considerar prácticamente olvidado en el repertorio de este tipo de conjuntos, pero las evidencias muestran que al menos hasta el primer tercio del siglo pasado el perqué hizo las delicias de la gente del sur de Jalisco, como también lo haría en la Ciudad de México en la etapa posrevolucionaria.

Luego de una presentación del Mariachi de Cocula (integrado a la sazón por Concho Andrade, Salvador Flores, Agapito Ibarra, Antonio Partida, Casimiro Contreras y Pablo Gómez) en la Ciudad de México en 1925, Jacobo Dalevuelta (seudónimo del periodista Fernando Ramírez de Aguilar) escribiría una crónica que, a pesar de ser completa e interesante no deja de parecer romántica, para describir “los ‘sones’ de mi tierra, verdaderas abejas que zumban y pican echadas a volar por la malicia y el deseo, en plena orgía de caras de gata endomingada y de rancheros de barbas como vaquerillos”,<sup>11</sup> según se asienta en el “Prólogo del Abate Benigno” al volumen de Dalevuelta, *Estampas de México*, aparecido en 1930.

Si Higinio Vázquez Santana no escatimó admiración por el mariachi de Concho Andrade: “Estos rápsodas [sic] han conquistado palmas y triunfos por la feliz interpretación que dan a su música encantadora”,<sup>12</sup> el columnista

oaxaqueño Jacobo Dalevuelta no la ocultaría tampoco. Su admiración queda traducida en una idealización que hay que ver a la luz de aquellos tiempos, cuando los compositores mexicanos se preocupaban sobre todo por adaptar el tango y el bolero, antes que por voltear los ojos a los cantores populares, quienes, por contraste, resultarían los portadores de una tradición auténtica e impoluta: “Esos ‘Mariachi’ recogen por donde pasan la música de los bosques, el canto de los pájaros libres y todos los estupendos ruidos armónicos de la naturaleza y que nosotros estamos condenados a no escuchar, y los devuelven en canciones y ‘corridos’ de clasicismo insuperable”.<sup>13</sup>

Ante la pregunta del periodista, “¿Y quién compone los corridos?”, los miembros del mariachi no tuvieron empacho en declarar: “Nosotros [...] nosotros hacemos todo”, de manera que el escritor llega a asegurar: “Capitanean el grupo Concepción Andrade, mago de un guitarrón que apenas aguanta, y Salvador Flores, tocador de vihuela. Andrade y Flores son los poetas y los compositores”.<sup>14</sup>

No hay duda de que las coplas de los sones no tienen, en general, un compositor identificable en un momento dado; se trata de textos de tradición oral, sujetos a la memoria y a la adaptación que cada cantor y cada circunstancia de ejecución van condicionando de alguna manera –como buen texto de tradición oral, las letras de los sones *viven en variantes*–, de forma que cada cual se los apropiá y puede considerarse autor de alguna forma, si es que tratamos de explicar la adjudicación que hacen Andrade y Flores, juzgados certeramente en ese sentido como “poetas y compositores”. Sin embargo, el caso de “La ensalada” en particular, que Dalevuelta considera como otro de los sones del repertorio del Mariachi de Cocula, lleva en sí las huellas de un autor que, aunque desconocido hoy para nosotros, supongo que no era ninguno de los rapsodas que conquistaron al público de la capital del país en la etapa posrevolucionaria.

Como decía, el periodista cuenta este ejemplo entre los sones del conjunto –cuyo repertorio, según se desprende de las descripciones de la época, era vastísimo–: “Entre las canciones que les oí, anoté los siguientes: ‘Los panderos’, ‘El tigre’, ‘El chilar’ y ‘La ensalada’”;<sup>15</sup> a diferencia de los primeros, canciones líricas heteroestróficas bailables basadas en la presencia de coplas con o sin estribillos, “La ensalada”, aun cuando ciertamente presenta una

<sup>10</sup> Mendoza, *op. cit.*, p. 197.

<sup>11</sup> Jacobo Dalevuelta. “Prólogo del Abate Benigno”. *Estampas de México*. México: s. e., 1930.

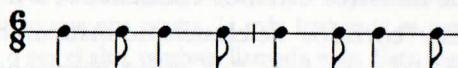
<sup>12</sup> Hermes Rafael. *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*. México: edición del autor, 1999, p. 62.

<sup>13</sup> Dalevuelta, “El mariachi de Cocula”, *op. cit.*, p. 184.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 186.

introducción melódica que la hace parecer un son en compás de 6/8 (como solían ejecutarlos los mariachis de Cocula), posee una conformación muy distinta en lo que toca al contenido poético y a la forma de la enunciación de los versos, que aparecen enunciados en un ritmo machacón, que, aunque constante, no parece muy avenido al baile; la melodía del canto se apega al mismo, con una cláusula rítmica continua formada por una negra seguida de una corchea, en compás de seis por ocho:



Aunque no entra en detalles de su conformación poética, Dalevuelta elogia en particular esta composición –sin dejar de lado un lenguaje romántico que idealiza la labor de aquellos músicos, con un sonido que debemos imaginar profundamente atractiva–:

Esta [...] canción fue la que llenó mis exigencias. Es única, incomparablemente bella descriptiva a ratos. Es un canto salvaje, propio para cantarlo bajo un sol tropical y frente al campo en floración y en el centro de una dehesa, donde el toro salvaje “hiciera estremecer con su bramido” todo el contorno de montañas.

Y las palabras son tan vivas y tan expresivas que presentan el cuadro, tan real y tan verdad, que ningún pintor hasta hoy ha producido algo semejante.<sup>16</sup>

Don Jacobo hace lo que prácticamente nadie ha hecho después, para desgracia de quien quiera seguir las huellas de esta singular forma poética y de la lírica del repertorio mariachero: transcribir algunos fragmentos de la letra, entreverados en su amplio comentario sobre la canción que lo embelesara; al hacerlo, conecta ésta con un género del que, como lo he señalado, la ensalada, y en general el porqué, no se encuentra muy distante: la valona. Véase el siguiente ejemplo:

Estimulan los cantadores al zagal vaquero, diciéndole:

Es vergüenza entre vaqueros  
el que el animal se vaya...

Y claro está que en esta “valona” tiene que encontrarse una mujer. Los cantadores dicen:

Muchachos enamorados,  
tengan piedad de sus cueros,  
porque en la hacienda de Lima  
están, entre otros, los meros.<sup>17</sup>

No existe, que yo sepa, otro testimonio de esta versión de la letra que, podemos suponer, fuera entonada por Concepción Andrade y Salvador Flores.<sup>18</sup> Al año siguiente, sin embargo, se haría un registro fonográfico de esta canción ejecutada por el Mariachi Coculense (también conocido como Mariachi Coculense Rodríguez) de Cirilo Marmolejo, grabada por la compañía Victor en la Ciudad de México, el 26 de noviembre de 1926.<sup>19</sup> En la ejecución del guitarrón se encuentra el propio Concho Andrade, quien, podemos suponer, entonó también una de las voces en “La ensalada”. Aunque la letra no es muy inteligible en la grabación, resulta claro que los cantores entonan a dos voces, parejos, prácticamente sin titubeos, lo que hace pensar que la canción estaba bien incorporada al repertorio de estos músicos, mayormente analfabetos, como puede desprenderse del testimonio de José Santos Marmolejo, hijo de Cirilo, quien fuera entrevistado por Hermes Rafael en un programa radiofónico, en la emisora Radio Educación, el 29 de junio de 1988: “Mi padre fue analfabeto, no sabía leer ni escribir”.<sup>20</sup>

De la audición de esta buena aunque primitiva grabación de “La ensalada” por el Mariachi Coculense, se desprende la transcripción que he realizado de la canción; el trabajo se encuentra en curso, pues hay aún muchas lagunas e incertidumbres en la versión escrita de la pieza, que sigo trabajando. De lo que no hay duda, por el sistema de rimas descrito, es que se trata de un porqué, que, además, corresponde a la que Carlos H. Magis considera la “for-

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Existe una grabación de carácter folclorista realizada en los años setenta del siglo pasado, muy probablemente a partir de la referida versión del Mariachi Coculense. Debo esta valiosa referencia al músico de mariachi Pancho Gómez, quien me hiciera el comentario durante el Coloquio del Mariachi 2015, realizado en El Colegio de Jalisco. Pancho conoce bien esta versión, pues participó en la grabación del disco: Josefina Lavalle y Mario Kuri Aldana. *El mariachi sin trompeta de la región ocoa*. Francisco Sánchez Flores (ed.). México: Fonadan, 1976 (LP). La versión de “La ensalada” incluida en este fonograma, como lo señalo, es prácticamente la misma que la registrada por el Mariachi Coculense, según lo testimonió de viva voz el propio Pancho Gómez. Hay que decir que el acompañamiento rítmico de la vihuela es, sin embargo, muy distinto, en compás acelerado de 6/8, en un estilo que recuerda el *mánico* de “El zapateado” jarocho.

<sup>19</sup> Reeditada en una edición moderna, en CD: *Mariachi Coculense Rodríguez de Cirilo Marmolejo 1926-1936*. Arhoolie, 1993 (Arhoolie Folkloric 7011) (Mexico's Pionner Mariachis, 1).

<sup>20</sup> Rafael, *op.cit.*, p. 145.

ma primitiva” del género, pues “va precedido de una cuarteta o quintilla”. A diferencia de otras “muestras contemporáneas [que] presentan algunas anomalías”,<sup>21</sup> “La ensalada” del Mariachi Coculense aparece completa, con una cuarteta de introducción (cuyos versos, de rima romanceada, son repetidos en el canto):

Pongan l’agua, regadores,  
que se seca la sandía;  
échenle l’agua a la suya,  
que yo regaría la mía.

Esta cuarteta va seguida de un verso blanco que da entrada a la larga tirada de pareados de octosílabos, que en este caso suman algo así como 36 versos, que comienza:

En la hacienda del Limón  
se ha ofrecido una aventada;  
con toda la vaquerada  
se fueron pa'l Algodón  
en una cierta ocasión  
un hueso le conseguía  
con el señor [?] la tordilla,  
porque el amo lo dispuso  
de tambora [?] le propuso  
le entregó el [...] hablaba [?]  
un fandango les formaba,  
cuatro botijas de vino;  
de beber no les convino [...]

La composición parece terminar con otra cuarteta, seguida del verso “En la hacienda del Limón”, que da fin a la pieza y refuerza el sentido de suspense que el perqué posee en toda su conformación, con el mencionado desfase entre la sintaxis y la rima. Nuevamente, por cuestión de tiempo no entrará aquí propiamente a describir el contenido del poema, pero, como lo ha destacado en sus comentarios Francisco Sánchez Flores, el tema es “la historia del rudo bregar de los peones en las haciendas ganaderas del pasado”;<sup>22</sup> como en el caso de los sanagustines del Balsas, las faenas de la ganadería relatadas apare-

<sup>21</sup> Magis, *op. cit.* p. 529.

<sup>22</sup> Francisco Sánchez Flores. “Chimalhuacán legendario: cuna, infancia y plenitud del mariachi Nueva Galicia: crisol de músicos de una época”. Jesús Jáuregui (comp.). *Los mariachis de mi tierra. Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1952-1994*. México: Conaculta, 1999, p. 328.

cen en un tono carnavalesco, enumerativo y exagerado, propio del género de la literatura de cordel de la que, muy probablemente, se ha desprendido esta composición, tanto como los poemas calentanos que recientemente han sido estudiados por el antropólogo Juan José Atilano Flores.<sup>23</sup>

Tanto el contenido enumerativo de la composición como la presencia del perqué, “una forma poética que exige mucho ‘oficio’”, en palabras de Carlos Magis,<sup>24</sup> nos hablan de un autor que en un momento dado –probablemente, en la segunda mitad del siglo XIX– habría retomado el sutil y a la vez sencillo molde del perqué, para plasmar un poema jocoso y disparatado, que se cantaba, más que para el baile, para la audición y el recreo de los asistentes a fandangos, fiestas y *picos de gallo*, quienes podían así reír un rato con esta composición ocurrente, que parece ser la única de su tipo en el repertorio del mariachi.

Es mucho lo que queda por hacer en cuanto al estudio del perqué en la tradición oral mexicana se refiere. Valga este primer acercamiento a “La ensalada” como una muestra de la importancia que las formas poéticas tienen en las tradiciones musicales, y en la del mariachi en particular. Asimismo, sirva para abonar al terreno del repertorio arcaico de los conjuntos musicales de cuerdas del occidente del país, que espero vaya siendo completado en el futuro próximo con el trabajo de los que estamos interesados en el tema.

#### BIBLIOGRAFÍA

Atilano Flores, Juan José. “San Agustín victorioso: cantares y coplas de los santos ganaderos en la Tierra Caliente”. *Dimensión Antropológica*. México: INAH, vol. 21, núm. 61, 2014 (<http://www.dimensionantropolologica.inah.gob.mx/?p=12060>), 15 de agosto de 2015.

Chamorro Escalante, J. Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2000.

Dalevuelta, Jacobo. “El mariachi de Cocula”. *Estampas de México*. México: s.e., 1930.

<sup>23</sup> Juan José Atilano Flores. “San Agustín victorioso: cantares y coplas de los santos ganaderos en la Tierra Caliente”. *Dimensión Antropológica*. México: INAH, vol. 21, núm. 61, 2014 (<http://www.dimensionantropolologica.inah.gob.mx/?p=12060>), 15 de agosto de 2015.

<sup>24</sup> Magis, *op. cit.* p. 529.

Jáuregui, Jesús. *El mariachi, símbolo musical de México*. México: Taurus-INAH-Conaculta, 2007.

Lavalle, Josefina y Mario Kuri Aldana. *El mariachi sin trompeta de la región conchense*. Francisco Sánchez Flores (ed.). México: Fonadan, 1976 (LP).

Ledesma, Dámaso. *Folklore o cancionero salmantino*. 2<sup>a</sup> ed. Valladolid: Maxtor, núm. 28, 2008.

Lorenzo Vélez, Antonio. "Una aproximación a la literatura de cordel". *Revista de Folklore*. Urueña, Fundación Joaquín Díaz, núm. 17, 1982 (<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf017.pdf>), 15 de agosto de 2015.

-----"Disparates: El Preste Juan de las Indias". *Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero...*, 2014 (blog) (<http://adarve5.blogspot.mx/2014/11/el-preste-juan-de-las-indias.html>), 15 de agosto de 2015.

Magis, Carlos H. *La lirica popular contemporánea*. México: El Colegio de México, 1969.

*Mariachi Coculense Rodríguez de Cirilo Marmolejo 1926-1936*. Arhoolie, 1993 (Arhoolie Folkloric 7011) (Mexico's Pioneer Mariachis, 1). Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. 2<sup>a</sup> ed. México: UNAM, 1997.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Madrid: Labor, 1991.

Ochoa Serrano, Álvaro. *Mitote, fandango y mariacheros*. 2<sup>a</sup> ed. Zamora: El Colegio de Michoacán-El Colegio de Jalisco, 2000.

Rafael, Hermes. *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*. México: edición del autor, 1999.

Sánchez Flores, Francisco. "Chimalhuacán legendario: cuna, infancia y plenitud del mariachi. Nueva Galicia: crisol de músicos de una época". Jesús Jáuregui (comp.). *Los mariachis de mi tierra. Noticias, cuentos, testimonios y conjecturas: 1952-1994*. México: Conaculta, 1999.

## CRIMINALIDAD, DIVERSIONES Y MÚSICAS EN SAN MIGUEL EL ALTO (1820-1900)<sup>1</sup>

Juan Frajosa

Centro de Estudios Históricos de la Caxcaná

### INTRODUCCIÓN

Dentro del imaginario alteño, la representación del municipio de San Miguel el Alto es sumamente compleja y polivalente. Hermosas mujeres y valientes hombres desfilan por su tonalidad bravía, aderezados con características indumentarias. Desde antaño se han encomiado a sus criadores de finos caballitos y sus carreras parejeras, algunas de las cuales han adquirido un carácter legendario y han sido cantadas en sendas mañanas. Por tradición, el sanmiguelense también es muy afecto a las corridas de toros.<sup>2</sup> No debemos olvidar que el prototipo del cristero de Los Altos de Jalisco, Victoriano Ramírez *El Catorce* (1892-1929), ació en El Rincón de Chávez; asimismo, en el rancho de El Saucillo, vio la primera luz Dionisio Muñoz de Luna, *Tío Nicho Patatiesa*, el compositor del famoso "Corrido de los Pérez" (1911). Empero, escasos datos conocemos hasta la fecha sobre sus diversiones y músicas populares decimonónicas. Así, en consecuencia, este breve estudio pretende cubrir preliminarmente el hueco existente.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Mi agradecimiento al doctor José Eduardo de Alba Anaya, presidente municipal de San Miguel el Alto, así como a los archivistas Andrés Martínez Martínez y José de Jesús Ortega Martín, por todas las facilidades prestadas para consultar la documentación judicial resguardada en el archivo municipal. Especial reconocimiento merecen los genealogistas Rubén Casillas, quien ofreció gratuito alojamiento, y Roberto de la Paz, por hacerme plácida la estancia.

<sup>2</sup> Francisco Medina de la Torre. *San Miguel el Alto, Jalisco. Biografía de un municipio*. México: Jus, 1967, p. 32.

<sup>3</sup> Grabaciones de campo, realizadas en 1974 por Irene Vázquez Valle en el área de San Miguel el Alto, se encuentran en los fonogramas *Música campesina de los Altos de Jalisco*. México: INAH-Ediciones Pentagonal.