

**“Rosita Álvarez”:
una cala en un corrido mexicano tradicional.***

MERCEDES DÍAZ ROIG (†)

El Colegio de México

El estudio del folklore literario ha recorrido un largo y sinuoso camino desde su nacimiento. Los intelectuales románticos “descubrieron” los textos y los usaron para apoyar sus ideas edénicas sobre la pureza y sencillez primitivas en contraste con la civilización pervertidora. Muy pronto, otros intelectuales, interesados en afirmar una nacionalidad incipiente o debilitada, los consideraron la materia ideal para resaltar características autóctonas que diferenciaran a su pueblo de los demás, afirmando así sus “raíces”. Otros muchos consideran el folklore como el mejor medio para el estudio de la expresión de las clases oprimidas, contrastante con la oficial.

Paralelamente a estos usos ideológicos del folklore, realizados por intelectuales aficionados a lo popular o por especialistas de otros ramos, se ha ido desarrollando una ciencia y un verdadero profesionalismo en esta disciplina. También ha existido desde hace muchos años el estudio propiamente literario del folklore verbal, hecho por especialistas en literatura.

Hay, pues, dos grandes vertientes en el estudio de la literatura folklórica: la profesional (literatos y folkloristas) y la no especializada (ideólogos aficionados y profesionistas de otras

* Poco antes de su muerte, el 31 de julio de 1988, nuestra amiga Mercedes Díaz ofreció a *Literatura Mexicana* este artículo, escrito en 1984. Al publicarlo ahora, la recordamos con el gran cariño y la admiración que le seguimos teniendo. (N.R.)

disciplinas). Ambas vertientes se entrecruzan en muchas ocasiones, y los estudios no especializados adoptan parcialmente métodos y procedimientos del folklore o de la literatura, y las ideas edénicas, nacionalistas o socio-políticas, subyacen a menudo en los estudios de los profesionales. Estas dos grandes vertientes, aunque han existido paralelamente casi desde el inicio del interés en el folklore, han tenido una importancia inversa a través del tiempo: hasta mediados del siglo XX ha predominado la segunda; desde esa fecha la vertiente profesionalista invade casi todos los estudios sobre el material folklórico, bien como rectora, bien como ancilar.

En México, como en otras partes del mundo, los estudios del material folklórico han estado durante mucho tiempo en manos de aficionados y sólo muy excepcionalmente en las de verdaderos folkloristas. Los trabajos realizados en este campo, si bien han señalado algunos aspectos valiosos, han destacado ciertas facetas interesantes y, sobre todo, han sacado a luz infinidad de textos populares, carecen por lo general de solidez científica, y las ideas edénicas, nacionalistas o populistas llevan a los autores a conclusiones insostenibles, producto de su limitada visión, a falseamientos, producto de su parcialismo, y a teorías emanadas, no del conocimiento, sino del sentimiento. Todo estudioso del folklore literario debe tener en cuenta estas características de la mayoría de los estudios para estar consciente de que las ideas y conclusiones de muchos de sus predecesores deben ser examinadas minuciosamente antes de aceptarlas.

El género literario más estudiado en México ha sido el corrido, que por ser "autóctono" ha atraído la atención de los interesados en poesía popular.¹

En cuanto a su origen, los estudiosos parecen estar de acuerdo en que el género surge seguramente a mediados del siglo XIX, pero adquiere su plenitud durante la Revolución. Se suele re-

¹En lírica contamos solamente con un buen libro, el de Carlos H. Magis (1969), y algunos artículos de otros investigadores. Ha sido un género poco estudiado. En cambio, tenemos una recopilación de gran valor, el *Cancionero folklórico de México*, que constituye un corpus excepcional en América.

petir que el texto más antiguo conocido es el *Macario Romero* (1878); sin embargo Vicente T. Mendoza publica unos textos de hacia 1829 que tienen todo el aspecto de ser corridos (Mendoza 1939 128-131), y, en efecto, en su libro *El corrido mexicano*, editado 15 años más tarde, opina que, de hecho, se pueden considerar como las primeras manifestaciones del género (Mendoza 1972 XVI). Por su parte, Mario Colín (1972) publica un texto de la Imprenta Imperial con fecha de 1822 que, a mi modo de ver, es también un corrido. Así, pues, podemos decir que desde principios del siglo XIX hay testimonios del género y que quizá su nacimiento podría atrasarse hasta el siglo XVIII. El hacer coincidir la vida independiente de un país con el nacimiento de un género propio, aunque atractiva para los nacionalistas, no tiene justificación real cuando se trata de un género popular no constreñido por las modas oficiales. Los componentes que influyeron para la creación del género existen, como veremos, desde el XVIII, y su cohesión pudo tener lugar desde entonces.

Dice V. T. Mendoza, nuestro más prestigioso folklorista:

El corrido mexicano actualmente es un género épico-lírico-narrativo [...] que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico deriva de la copla y del cantar [...]. La jácara, a su vez, le ha heredado el énfasis exagerado del machismo, las baladronadas, jactancias, engreimiento y soflama propios de la germanía... (Mendoza 1964 9).²

Esta idea de Mendoza, aunque con varios aciertos, no llega a explicar cabalmente los factores que intervinieron en la formación del género. En lo que se refiere a la forma, ésta no deriva del romance castellano, sino de la canción lírica, cuyo auge y arraigo está puesto de manifiesto por las diferentes recoleccio-

² A grandes rasgos, esta opinión de Mendoza es compartida o repetida por la mayoría de los estudiosos del corrido. Es insostenible, desde luego, la teoría de Celedonio Serrano (1973).

nes que se han hecho.³ La forma lírica mayoritaria (cuartetas octosilábicas con rima propia en los versos pares) tiene una gran difusión, que no puede ser más que el producto de varios siglos de permanencia en el país. Además de las coplas propiamente líricas (que nadie se molestó en consignar antes del siglo XX), existen las coplas satíricas, éstas documentadas con noticias o textos desde el siglo XVII,⁴ que, además de tener la forma común de las coplas, cumplen una función noticiera popular que las aproxima al corrido. Así, pues, la lírica impuso una poética, y una parte de ella sirvió (como el romance) para dar noticia de acontecimientos destacados.

Por otro lado, el romance no es, desde luego, ajeno a la formación del corrido. El romance tradicional está presente en México desde la Conquista (Díaz Roig 1982). Su fijación en el territorio está avalada por las recolecciones que de él se han hecho⁵ y ha contribuido a arraigar la canción narrativa en el país. Sin embargo, de más importancia para la formación del corrido es la presencia en México del romancero vulgar, que coincide con él en estilo (rapidez narrativa, con pocos adornos formales) (Díaz Roig 1986). La difusión de este romancero está documentada para México desde 1836,⁶ pero es lógico pensar que circuló desde finales del XVII o principios del XVIII, ya que en esas fechas ya tenía gran éxito en España y se editaba profusamente en pliegos populares, que con toda seguridad llegaban a América (Leonard 1953). El romance vulgar tiene un carácter noticiero notable y un estilo popular muy atractivo y de fácil comprensión.

³ Solamente el *Cancionero folklórico de México* contiene cerca de diez mil coplas diferentes.

⁴ "Coplas del Tapado" (1684), "Traslado a Pansacola" (1745), "Corrido de Carlos V" (siglo XIX), etc. (Mendoza 1939 126-128).

⁵ Una obra reciente, Díaz Roig y González 1985, contiene todos los textos publicados y algunos recogidos directamente por los editores. El conjunto nos da un saldo de veintinueve temas arraigados en México.

⁶ Ver, en las páginas finales de Colín 1972, "Rosaura la del guante", impreso en Toluca en 1836.

La jácara tiene una gran importancia, no sólo como dice Mendoza, para cierto tono y temas, sino en técnicas y estructura narrativas. Madeline Sutherland mostró en 1984 cómo jácara y romances vulgares (entre ellos los romances noticieros vulgarizados) se entrecruzan en España desde finales del siglo XVII. En su tesis doctoral, aún inédita, de la cual la ponencia es una parte, intenta mostrar las estrechas relaciones entre jácara, romance vulgar, romance vulgarizado y corrido. Aunque no lo dice específicamente, en su ponencia aparece clara esta relación.

Tenemos, pues, que durante el siglo XVIII debieron circular en México varios géneros y subgéneros que dejaron su huella en los poetas populares y que influyeron sin la menor duda en la formación del corrido: los romances han prestado su *carácter narrativo*; los romances vulgares y vulgarizados, las jácaras y las coplas satíricas, su *carácter noticiero*; el romance vulgar y las jácaras, su *estructura y estilo*; la lírica su *forma poética*. Todos estos géneros han influido en su *amplia temática* y en su carácter de *poesía popular hecha para el pueblo*.

Con todo ello se ha creado un género original, con un léxico propio y un contenido nacional, ya que tiene sólidas bases en la realidad mexicana. El que muchas veces esta realidad esté manejada de cierta manera, y a veces transformada, no invalida esta cualidad. Tampoco la merma el que ciertos temas alcancen un valor universal por ser temas folklóricos, puesto que forman parte de la cultura mexicana.

El carácter esencialmente noticiero del corrido, fundamentado en los innumerables textos sobre hazañas de personajes notables, acontecimientos históricos, catástrofes y sucesos sangrientos que en su momento conmovieron a la comunidad, reviste una gran importancia, en cuanto a difusión y uso del género, para la creación popular inspirada en los sucesos destacados que se producen en el entorno inmediato de los creadores. El corrido como género alcanza las características básicas de la literatura tradicional: difusión en el tiempo (tenemos documentados corridos de hace más de un siglo), difusión en el espacio

(se han recogido textos en toda la República y en territorio chicano) y vasta difusión social.⁷ Se puede afirmar, pues, que el género es tradicional.

Sin embargo, en lo que se refiere a los textos particulares no podemos afirmar lo mismo, ya que a muchos les conviene admirablemente la definición de Menéndez Pidal sobre poesía popular, no tradicional, que depende de factores limitantes. En efecto, un corrido creado a partir de un acontecimiento local y difundido en un pequeño territorio puede ser aceptado por esa comunidad temporalmente, pero no vivir más allá de un corto lapso; es decir, que cuando el acontecimiento que lo inspiró pasa de moda y deja de interesar, el texto se olvida y por lo tanto no se transmite temporal ni espacialmente. Si la noticia envejece, el corrido desaparece sin dejar huella. Opuesto es el caso de un acontecimiento local pero de interés para una amplia comunidad (el relato de una batalla, por ejemplo) o el corrido que trasciende su carácter noticioso para convertirse en un relato de interés constante para el ser humano (la maldición de la madre, por ejemplo). Un texto puede también trascender el espacio y el tiempo debido a lo atractivo de su forma léxica o a la calidad de su música; en estos casos lo que se relata tiene una importancia mínima y el corrido sobrevive gracias a su estética verbal o musical. Finalmente, un corrido puede ser "impuesto" si por alguna causa es usado machaconamente por los medios de comunicación masivos. Si el corrido no es íntimamente aceptado por el auditorio, es muy probable que se repita a la letra sin sufrir adaptaciones ni cambios y que se olvide en cuanto se deje de imponer.

Así, pues, existen dos clases de textos: los *populares* (de moda o impuestos), que no se transmiten ni se hacen propios y se olvidan en cuanto la noticia envejece o dejan de ser impuestos, y los *tradicionales*, aquellos que se sienten como propios,

⁷ Se suele excluir a las clases altas cuando se habla de difusión de la literatura popular, pero la verdad es que no existe un estudio al respecto. Mi opinión es que, aunque con menos ímpetu, los textos populares también circulan entre dichas clases.

que se difunden en el tiempo y en el espacio, y que varían de acuerdo con los gustos, preferencias, capacidades, etc.

Cada clase tiene su campo de estudio peculiar. A mí me interesan los textos tradicionales porque al valor antropológico añaden generalmente el literario y son un modelo ideal para estudiar la mecánica de la transmisión oral y el estilo y temática que trascienden una moda temporal y efímera.

Para tal enfoque, es importante deslindar del gran corpus existente aquellos corridos que no son meramente circunstanciales y que sólo existen en las publicaciones especializadas, porque todas ellas lo tomaron de una única versión recogida. Evidentemente, esto plantea un problema: ¿cómo saber si un corrido recogido una sola vez se recogería múltiples veces si se hicieran recolecciones sistemáticas y frecuentes? Las recolecciones han sido escasas y espaciadas y no reflejan el estado real de la tradición. Así, pues, por ahora, para los que nos interesamos en los corridos tradicionales, no nos queda más remedio que basarnos en los textos que figuran más de una vez en el corpus, que estén recogidos en distintos lugares y épocas y que presenten *variaciones textuales*, aunque sean pequeñas. Con ello se cumplen los requisitos de difusión en el tiempo y espacio y de manejo de los textos por la comunidad.⁸

He elegido como objeto de este artículo un corrido muy difundido y que presenta marcas de su tradicionalización. Lo examinaré minuciosamente como una cala inicial para el estudio del corrido tradicional. Se trata de *Rosita Alvérez*. He utilizado catorce textos; trece de ellos son variantes del mismo corrido, y el último es una recreación basada en éste (o en el mismo suceso). A cada uno de los 13 textos lo designo con una letra mayúscula cursiva (*A*, *B*, *C*, etc.) y a la recreación, con la *Z*. El material es, en parte, publicado (recogido de la tradición oral, tomado de libros y de discos) y en parte inédito

⁸ La tercera característica, variaciones textuales, es básica para la poesía tradicional, pues, como bien dijo Menéndez Pidal (1953 1: 40-43), esta clase de poesía se caracteriza por "vivir en variantes".

(recogido directamente de los informantes).⁹ En el Apéndice I se especifican los datos de estas versiones. Ante la imposibilidad de distinguir la versión más cercana a la original, he elaborado una versión facticia (Apéndice II) para numerar estrofas y distinguir variantes. Esta versión facticia está hecha a base de las estrofas y los versos más comunes.¹⁰ He dado a cada estrofa un número romano y a cada verso del texto un número arábigo. Ninguna de las versiones del corpus comprende todas las estrofas (I-X) ni todos los versos (1-40).

Variantes en la estructura:

A continuación, presento un cuadro con la estructura de las 13 versiones del corpus:

ESTRUCTURA

VERSIÓN	ESTROFAS										TOTAL	SECUENCIA
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		
A	X	X	X	X	X			X	X	X	8+1	Entre la II y la III se inserta una estrofa (cruce)
B	X	X	X	X	X			X	X	X	8	Normal
C	X	X	X	X	X	X				X	7	Normal
D	X	X	X	X	X			X	X	X	8	Normal
E	X	X	X	X	X	X	X	X		X	9	Normal
F	X	X	X	X	X			X	X	X	8	Normal
G	X	X	X	X	X	X		X	X	X	9	VI entre IX y X
H	X	X	X	X	1 vs.					X	6	Normal la estrofa V sólo tiene 1 verso
J	X	X	X	3 vs.	X	X	X			X	7	Normal la estrofa III sólo tiene 3 versos
K	2 vs.	X	X	X	X	X					5	Normal falta la V; la I sólo tiene 2 versos
L	X	X	X	X	X					X	6	Normal
M	X	X	X	X	X	X	X		X	X	9	La IX se ha intercalado entre V y VI
N	X	X	X	X	X	X	X			X	8	Normal

⁹ Quiero agradecer aquí al profesor Aurelio González, que me ha cedido las cinco versiones *H - M*, recogidas por sus alumnos directamente de la tradición oral, en 1984.

¹⁰ No he tomado en cuenta la tercera estrofa de la versión A, ya que es un cruce con la recreación Z (su 1ª estrofa) y no se halla en ninguna otra versión.

De este cuadro se desprenden varios datos:

1. La secuencia es la normal en la mayoría de los casos, pero hay una versión (*M*) que no sigue el patrón habitual. También se observa que la versión *K* está incompleta (de ello hablaré después) y que la versión *A* tiene, como ya se dijo, una estrofa inhabitual, producto de un cruce.
2. El número de estrofas oscila entre 5 y 9.
3. Salvo en la versión *K* (incompleta), se observa que todas las versiones tienen unas estrofas constantes (*I* a *V* y *X*), que son las que sostienen el núcleo de la historia. Las estrofas *VI* a *IX* son fluctuantes.
4. Hay varias versiones con estructura idéntica: *D* y *F*, *H* y *L*, *C* y *J*.
5. En algunas versiones existen estrofas incompletas.

El caso de las estrofas ocasionales

Se trata de las estrofas *VI*, *VII*, *VIII* y *IX*, que se anexan ocasionalmente y en distintas proporciones a la estructura-base (*I-V*, *X*).

Estas estrofas ocasionales son de dos tipos: moralizantes (*VIII* y *IX*) y humorísticas (*VI* y *VII*). Esto nos da tres tipos de versiones: las moralizantes o ejemplarizantes, con las estrofas *VIII* y/o *IX* (versiones *A*, *B*, *D*, *F*), las versiones con humor intercalado: estrofas *VI* y/o *VII* (versiones *C*, *J*, *K*, *N*) y las versiones mixtas con moralización y humor en distintas proporciones: *G*, más moral (2/1), *E*, más graciosa (2/1), y *M*, equilibrada (1/1). Además de estos tres tipos de versiones, existen las que no subrayan ni la moralización ni el humor, es decir, las que no poseen ninguna de las estrofas ocasionales (versiones *H*, *L*). Estos cuatro tipos de relato reflejan las diversas actitudes de los recreadores ante una historia.

El germen para la aparición de las estrofas ocasionales está presente en el relato medular. El texto tiene desde luego una intención moralizante y ejemplarizante; además del sentimiento de justicia que refleja la última estrofa (premio a la víctima y castigo al criminal), la sentencia moral es el meollo del relato:

Rosa muere por desobedecer a su madre y por ser coqueta; su muerte es, pues, un castigo a su liviandad y a su desobediencia. Las estrofas ocasionales VIII y IX insisten en estos dos aspectos: "Su mamá se lo decía" (desprecio a los consejos de una madre), "por andar de pizpireta", "no desprecies a los hombres" (coquetería), "no te olvides de mi nombre" (vean lo que me pasó y no sigan mi ejemplo).

La aparición de las estrofas humorísticas también se genera a partir del texto-base. La plasmación, por el creador, de la saña de Hipólito, el exceso de los tres balazos, que refleja la fiereza del ofendido, implica una exageración que puede provocar horror, pero también risa; quizá el creador sintió esa risa y no pudo evitar el "no más" como una sonrisa ante su interpretación de la tragedia. Los recreadores notaron la gracia que se desprende de considerar pocos tres balazos y siguieron la broma especificando que, si bien fueron muchos tiros, "no más uno era de muerte"; Rosita muere, pero tiene la suerte de que no la mataron todos los balazos. Como se ve, la estrofa VI es un reflejo invertido de la V: Hipólito dispara tres tiros, y sólo uno cumple su propósito (mala suerte en lo que respecta a puntería). Rosita se libra de dos tiros, y eso la convierte en alguien con suerte (dos, de tres, es un buen promedio). El sangriento y trágico suceso incita a aligerar el relato, y los recreadores no sintieron fuera de lugar el bromear sobre él.

Algunos recreadores apreciaron la broma y la continuaron componiendo la estrofa siguiente (VII), mucho más truculenta, resaltando así la truculencia misma de la historia que se ha relatado, la desproporción entre ofensa y castigo. El desenfado para manejar esta clase de humor negro no ha sido tan bien aceptado como la relativa discreción de la broma de la estrofa VI, más irónica y parca, y la estrofa VII tiene una menor recurrencia (sólo en 3 versiones).

Variantes en los versos

1 El año de novecientos (A, B, D, E, F, G)

Año de mil novecientos (C, J, L, M, N, H, K)

- 2 Treinta y cinco que pasó (A,B,D,E,F,G)
muy presente tengo yo (C,J,L,M)//presente lo tengo yo
(N)//presente tengo yo (H)
Rosita Alvérez murió (K)
- 3 cuando estaba más contenta (A,B,D,E,F,G)
como era la más bonita (H)
que en un barrio de Saltillo (C,N)//en un barrio de Saltillo
(L,M)//en un barrio de Coahuila (J) *falta* (K)
- 4 Rosita Alvérez murió. (Todas menos K, que lo tiene en el
verso 2)
- 5 Su mamá se lo decía (A,B,C,D,F,G,J,L,M,N)//su madre se
lo decía (E,H,K)
- 6 Rosa, esta noche no sales (A,B,D,E,F,G,H,L,M,N)//Hija,
esta noche no sales (C,J)
- 7 mamá, no tengo la culpa (Todas)
- 8 que a mí me gusten los bailes (Todas menos K)//que a
mí me cuadren los bailes (K)
- 9 Hipólito llegó al baile (C,E,K,L,M,N)//Cuando Hipólito lle-
gó al baile (H)//Llegó Hipólito a ese baile (A,B,D,F,G)//
falta (J)
- 10 y a Rosa se dirigió (A,B,C,D,E,F,G,L,M,N)//a Rosa se di-
rigió (H,J)//*falta* (K)
- 11 como era la más bonita (Todas menos H y K)//y como era
la más bonita (H)//*falta* (K)
- 12 Rosita lo desairó (A,B,C,D,F,G,H,J,M,N)//Rosita lo des-
airó (E)//Rosita lo despreció (L)//*falta* (K)
- 13 Rosita, no me desaires (Todas menos E y G)//Rosita, no
me desaires (E)//Rosa, a mí no me desaires (G)
- 14 la gente lo va a notar (Todas)
- 15 Pues que digan lo que quieran (C,H,K,L,M)//Pos que digan
lo que queran (E)//pos que digan lo que quieran (N)//
A mí no me importa nada (A,B,D,F,G)//Qué me importa
lo que digan (J)
- 16 contigo no he de bailar (Todas)
- 17 Echó mano a la cintura (Todas menos H y K)//Sacó la
pistola (H)//*falta* (K)

- 18 y una pistola sacó (Todas menos *H* y *K*)//y no más 3 tiros le dio (*H*)//falta (*K*)
- 19 y a la pobre de Rosita (*A,B,D,E,F,G,J,L,M,N*)//a la pobre de Rosita (*C*)//falta (*H,K*)
- 20 no más tres tiros le dio (Todas menos *H* y *K*)// falta (*H*: ver verso 18)//falta (*K*)
- 21 La noche que la mataron (*C,K,N*)//El día que la mataron (*G* verso 29; *J,M* verso 26)//Las gentes allí dijeron (*E*)//falta (*A,B,D,F,H,L*)
- 22 Rosita estaba de suerte (*C,G* verso 30; *J,K,M* verso 27, *N*)//Rosa, has estado de suerte (*E*)//falta (*A,B,D,F,M,L*)
- 23 de tres tiros que le dieron (*C,G,J,K,M*, verso 31, *N*)//de los tres tiros que te dieron (*E*)//falta (*A,B,D,F,H,L*)
- 24 no más uno era de muerte (*C,G,J,K,M* verso 32, *N*)//no más dos fueron de muerte (*E*)//falta (*A,B,D,F,H,L*)
- 25 La casa era colorada (*E,M* verso 33, *N*)//falta (*A,B,C,D,F,G,H,J,K,L*)
- 26 y estaba recién pintada (*E,M* verso 34, *N*)//falta en las demás
- 27 con la sangre de Rosita (*E,M* verso 35, *N*)//falta en las demás
- 28 le dieron otra pasada (*E,M* verso 36, *N*)//falta en las demás
- 29 Su mamá se lo decía (*A,B,D*)//su madre se lo decía (*E*)//falta (*C,F,G,H,J,K,L,M,N*)
- 30 por andar de pizpireta (*A,B,D*)//Ya ves, hijita querida (*E*)//falta (*C,F,G,H,J,K,L,M,N*)
- 31 se te ha de llegar el día (*A,B,D*)//por andar de pizpireta (*E* trastocado)//falta en las demás
- 32 en que te toque tu fiesta (*A,B,D*)//te iba a costar la vida (*E*)//falta en las demás
- 33 Rosita le dice a Irene (*A,B,D,F,G*)//Rosita le dijo a Irene (*M* verso 21)//falta (*C,E,H,J,K,L,N*)
- 34 No te olvides de mi nombre (*A,B,D,F,G,M* verso 22)//falta en las demás
- 35 cuando vayas a los bailes (*A,B,D,F,G,M* verso 23)//falta en las demás

- 36 no desaires a los hombres (*A,B,D,F*)//no desprecies a los hombres (*G,M* verso 24)//*falta* en las demás
- 37 Rosita ya está en el cielo (Todas menos *K* y *L* verso 39)//*falta* (*K*)
- 38 dándole cuenta al Creador (*A,B,C,F,G,H,J,M,N*)//dándole cuenta al Criador (*D,E*)//rindiendo cuenta al Creador (*L*, verso 40)//*falta* (*K*)
- 39 Hipólito está en la cárcel (*C,E,G,H,J,L* verso 37, *M,N*)//Hipólito, en el juzgado (*A,B,D,F*)//*falta* (*K*)
- 40 dando su declaración (Todas menos *K* y *L* verso 38)//*falta* (*K*)

Las variantes son de dos tipos: variaciones en el contenido y en la expresión. La comparación de versiones muestra que los cambios en el contenido no modifican sustancialmente la historia. Resaltan, sin embargo, dos tipos de versiones, que se caracterizan por los cambios en la estrofa I,

Año de mil novecientos
muy presente tengo yo
que en un barrio de Saltillo
Rosita Alvérez murió.¹¹

El año de novecientos
treinta y cinco pasó,
cuando estaba más contenta,
Rosita Alvérez murió.

(*A,B,D,E,F,G*)

Las mismas versiones *A,G*, excepto la *E*, varían el verso 9:

Hipólito llegó al baile

Llegó Hipólito a ese baile

También varían el verso 15:

Pues que digan lo que quieran

A mí no me importa nada

y el verso 39 (excepto la *G*, que sigue el primer modelo):

Hipólito está en la cárcel

Hipólito en el juzgado

¹¹ Versión facticia, que es la que, en lo que sigue, servirá de base a la comparación y se citará en primer lugar.

Los cambios en los versos 9, 15 y 39 no tienen repercusiones de importancia (lo que se dice implica más o menos lo mismo), pero los de la estrofa I atañen al carácter noticiero del texto; por una parte se olvida la localización espacial (en Saltillo), que da más peso a la veracidad del suceso y arraiga el hecho en territorio mexicano, y por la otra hay una diferencia de treinta y cinco años (1900/1935), que, si bien no es relevante para el relato (lo importante es una fecha que dé la impresión de veracidad al texto), sí despista al especialista que quiera confirmar la veracidad del suceso.

La versión *E* no tiene propiamente un cambio de contenido en la estrofa VI, pero sí en la "voz" (narrador-personaje):

La noche que la mataron	Las gentes allí dijeron:
Rosita estaba de suerte	Rosita, has estado de suerte,
de tres tiros que le dieron...	de dos tiros que te dieron...

Las variantes de la estrofa VIII tampoco son trascendentes, pero suponen una reelaboración de la estrofa:

Su mamá se lo decía:	Su madre se lo decía:
Por andar de pizpireta,	Ya ves, hijita querida,
se te ha de llegar el día	por andar de pizpireta,
en que te toque tu fiesta	te iba a costar la vida,

en que se pierde la expresión sabrosa del último verso y se reemplaza por uno más explícito, narrativamente hablando.

Variantes mínimas en la expresión del contenido

Las variantes de este tipo son las más abundantes, y en esto *Rosita Alvérez* sigue la pauta común de los textos tradicionales. La clase de variación también es la propia de la transmisión oral (Díaz Roig 1986 55-89).

Por sinonimia

Rosita: Rosa (*G*); Rosa: hija (*C, J*), que recalca la relación madre-hija; mamá: madre (*E, H, K*), que implica la pérdida de

un término propio del país (v. *infra*); gustar: cuadrar (*K*), uso de un vulgarismo que quizás quiera reforzar la violenta contestación a la madre, o el desenfado de Rosita; desairar: despreciar (*L,G,M*), sinónimos perfectos, lo mismo que los siguientes: Creador: Criador (*D,E*), dar cuenta: rendir cuenta (*L*), "a mí no me importa nada": "qué me importa lo que digan" (*J*).

Por inversión

Inversión sintáctica: "Hipólito llegó...": "Llegó Hipólito" (*B,D,F,G*); inversión en el orden de los versos: en la versión *L* la de los versos 38-39 y 39-40.

Por supresión/adición de partículas

"que en un barrio...": "en un barrio..." (*L,M,J*); "y a Rosa se dirigió": "a Rosa..." (*H,J*); "y a la pobre...": "a la pobre de..." (*C*).

Por supresión/ adición de palabras

"Hipólito llegó...": "Cuando Hipólito llegó..." (*H*): este cambio afecta al metro; "Rosita, no me...": "Rosa, a mí no me..." (*E*): énfasis en la persona, con un matiz amenazador que refuerza el uso del nombre y no del diminutivo: "de tres tiros...": "de los tres tiros..." (*E*), que deforma el metro.

Trueque de un término por otro

"Muy presente tengo yo": "presente lo tengo yo" (*N*); "al baile": "a ese baile" (*B,D,F,G*).

Por antítesis

"La noche que la mataron": "el día que la mataron" (*G,J,M*). Este cambio podría también inscribirse en la sección siguiente.

Por sinécdoque

"...barrio de Saltillo": "barrio de Coahuila" (*J*) (ciudad: estado donde se halla esa ciudad).

Por cambio en los tiempos verbales

"Rosita le dice...": "Rosita le dijo" (*M*). Aunque parece mínimo, este cambio temporal tiene una cierta trascendencia, ya que el uso del pretérito (en vez del presente que actualiza) remite el episodio al mismo tiempo "mítico" en que es situado el relato por los demás pretéritos del texto. Es muy probable que el recreador sintiera este desfase temporal insólito y variara para hacer coherente el episodio con los demás.

Por dialectismo

desaire: *desaigre* (*E, G*); *pues*: *pos* (*E, N*); *quieran*: *queran* (*E*). Los recreadores quisieron darle un toque "popular" a un texto popular por excelencia, introduciendo la pronunciación de las clases humildes.

Otros cambios

El cambio de un tiro mortal por dos (*E*) es una recreación personal que disminuye el impacto irónico del comentario.

Hemos visto cómo los cambios mínimos siguen los esquemas más comunes de la recreación oral, pero que algunos de ellos tienen pequeñas consecuencias para el sentido de la expresión y otros afectan la forma (el metro).

Conservación textual

La comparación de las distintas versiones nos muestra que, además de muchas palabras, hay una serie de versos que se conservan idénticos en todas las versiones:

4 "Rosita Alvérez murió"; 7 "Mamá, no tengo la culpa"; 14 "la gente lo va a notar"; 16 "contigo no he de bailar"; estrofa VII ("La casa era colorada..."); versos 34 y 35 de la estrofa VIII; 37 "Rosita ya está en el cielo"; 40 "dando su declaración".

A los casos anteriores hay que añadir aquellos que suprimen/añaden la partícula *y*, que supone un apoyo mnemotécnico propio de la poesía oral: 10 "(y) a Rosa se dirigió"; 11 "(y) como era la más bonita"; 19 "(y) a la pobre de Rosita".

Son quince versos de un total de cuarenta, lo que significa una conservación textual bastante fuerte, sobre todo si tomamos en cuenta que otros tantos versos tienen variantes sólo en una o dos versiones (por ej. versos 6, 8, 12, 17, 18 y 20). La conservación es, desde luego, fundamental en la poesía tradicional.¹²

Versiones peculiares

La versión *A* tiene intercalada una estrofa (entre la II y la III), producto de un cruce con una recreación del corrido (ver *infra* versión *Z*): "Llegó Hipólito al fandango / y haciendo un lado a la gente: / Salgan parientes y amigos, / también los que están presentes". El cruce es bastante absurdo, ya que la razón de la advertencia es la balacera que va a haber, pero ésta no se justifica, porque no se ha relatado aún el desprecio de Rosita; se trata pues de un cruce "mecánico" atraído por el motivo de la llegada de Hipólito que sigue a la estrofa II.

La versión *H* es representativa de una versión acortada, pero completa. Después de la estrofa IV el informante olvida la forma de lo que sigue, pero no su contenido, que condensa en dos versos explícitos: "Sacó la pistola / y no más tres tiros le dio"; de ahí, el informante pasa al premio y al castigo. Ha conformado una versión completa narrativamente en lo que se refiere a la acción, su causa y su resultado, y ha prescindido de las estrofas superfluas para ello.

¹² "Pues sin memoria conservadora en su base, ¿qué sería de la tradición?", P. Bénichou, "Al margen del Coloquio" 297-298.

La versión *K* es también una versión recordada a medias. La informante recuerda del principio la fecha y el suceso: "Año de mil novecientos / Rosita Alvérez murió", la recomendación de la madre y el empeño de Rosita (estrofa II), la llegada de Hipólito (sólo el primer verso de la estrofa III) y la estrofa IV, que contiene el desprecio. Singularmente, se olvida de relatar la muerte de Rosita, pero recuerda una de las estrofas humorísticas ("La casa era colorada..."): con ella finaliza su texto. La informante ha usado lo que Menéndez Pidal llama "elisión": el desprecio de Rosita se sobreentiende con la estrofa IV ("Rosita, no me desprecies..."), y el relato de la muerte, aunque elidido, está presente en la estrofa VI ("con la sangre de Rosita"). Es una versión somera, que da a entender más de lo que relata.

La versión *L* es representativa de una versión breve, pero típicamente corridesca. Tiene todas las estrofas pertinentes a la acción (I-V y X) y la estrofa VI, superflua pero enriquecedora.

Las versiones *F* y *G* son interesantes; ambas proceden de la misma publicación. La versión *F*, en la parte literaria, es casi idéntica a la *D* y muy semejante a otras versiones del tipo *B*, publicadas en cancioneros; pero la versión *G* (en la parte musical) tiene variantes introducidas por el que anotó la música, que seguramente conocía una versión del tipo *M*, *N*, ya que intercala la estrofa VI "El día que la mataron..." y varía en la última estrofa *juzgado* (*F*) por *cárcel*. Esta versión *G* refleja perfectamente el apego que cada quien tiene a su versión. El músico tomó el texto que le dieron, pero no resistió la tentación de intercalar la estrofa que él se sabía. El cambio del penúltimo verso puede responder al mismo sentimiento o ser involuntario, forzado por su propia versión. Dos pequeñas variantes apoyan esta última probabilidad: "a mí no me desaires" (v. 13) y "no desaires..." en vez de "no desprecies..." (v. 28). Así, pues, tenemos en esta versión un ejemplo de la interferencia voluntaria e involuntaria de una versión en otra.

Las versiones *B* y *D* son prácticamente idénticas, y es casi seguro que la segunda procede de la primera; hay, sin embargo, un pequeñísimo cambio fónico (Creador: Criador) que las distingue, por lo que se consignaron con diferente sigla. La versión

D es un ejemplo de lo mucho que influyeron las publicaciones de Mendoza en los intérpretes profesionales.

Las versiones orales

Seis versiones recogidas directamente de la tradición oral¹³ comprende el pequeño corpus que se ha utilizado aquí. Además de la versión *K*, que ejemplifica perfectamente el caso de los textos incompletos recordados a medias por el informante, existe el caso contrario, el de la versión *M*, que representa el caso del informante que posee un texto muy completo, con 9 estrofas de 10 existentes, sin ninguna falla de memoria y sin ninguna variante de relevancia. Esta clase de informantes son indispensables para la conservación de los textos y representan la memoria colectiva textual, tan importante para la vida tradicional de un texto como la capacidad de variación de los detentores de la tradición.

La versión *J*, recogida en Morelos, es muy semejante a la difundida por el disco RCA (vers. *C*), con algunas variantes introducidas por el informante; es muy probable que proceda del disco mencionado, de gran difusión.

La versión *N* (la mía propia), también procede originalmente de un disco (muy probablemente del mismo que se difundió por la radio en los años 40); también yo introduje inconscientemente pequeñas variantes ("muy presente tengo yo": "presente lo tengo yo") y conscientemente dos de ellas: *pos* en vez de *pues* (me pareció muy mexicano y sabroso) y la estrofa VII, anexada mucho más tarde, que me encantó por su truculencia.

Con estos dos últimos ejemplos he querido evidenciar la importancia que tienen para la vida y transmisión de un texto los medios masivos de comunicación, que llevan, ocasionalmente, la música tradicional a todos los ámbitos del país¹⁴ y que son

¹³ Ver nota 9.

¹⁴ Como ejemplo se puede citar el caso del romance de *La adúltera*, difundido con variantes por una cantante de moda con el nombre de *La Martina*. Una

vehículo de difusión de tanta relevancia hoy en día como la transmisión de persona a persona.¹⁵

Hay que destacar también que en la recolección, apenas iniciada por el profesor Aurelio González, dos alumnos recogieron fácilmente versiones de *Rosita Álvarez* (es uno de los 4/5 textos recogidos), lo que indica su popularidad y también su difusión espacial, ya que hay versiones de Baja California, Guerrero, Morelos y Oaxaca. Desde luego, la muestra es muy pequeña, pero creo que es representativa. Según mi experiencia personal, puedo decir que en la capital *Rosita Álvarez* es uno de los corridos (quizás el único) que surge en las reuniones cuando el grupo se pone a cantar y que todos los concurrentes conocen más o menos completo.

La versión Z

Decía al comienzo que mi corpus constaba de trece versiones y una recreación. A esta recreación le he llamado Z. Fue recogida por V.T. Mendoza (1939 499) y de ahí reproducida en varios cancioneros (*Cancionero del Bajío* 63, *Colección Adelita* 34).

Se trata de un corrido con el mismo tema básico de *Rosita Álvarez* (asesinato de una muchacha en un baile), pero sin ninguna aclaración sobre las causas del asesinato. No se presenta ni el interés de Rosita por los bailes (que traduce su coquetería) ni el desprecio público que ésta le hace a Hipólito (que “justifica” la acción del ofendido). Lo que sabemos es que Hipólito llega al baile dispuesto a cometer un desmán: “Llegó Polito al fandango, / haciendo a un lado a la gente: / Salgan, parientes y amigos, / también los que están presentes”. Rosita, al verlo, suspira porque ya sabe que la viene a matar, y en

cuarta parte de las versiones recogidas y publicadas en Díaz Roig y González 1985 proceden de esta rama moderna del romance.

¹⁵No es de despreciar tampoco la importancia de los cancioneros populares impresos, aunque el medio en que se difunden es más limitado: el de los cantantes semi-profesionales o aficionados.

efecto, Hipólito así lo hace: "Metió mano en el bolsillo, / como el pañuelo a sacar; / Rosita lo está mirando, / luego empezó a suspirar. // Metió mano a la cintura / y la pistola sacó / y donde estaba sentada / tres tiros no más le dio..." La estrofa siguiente nos muestra la agonía de Rosita y el dolor de su padre: "Llegó el papá de Rosita, / como queriendo llorar. / Rosita, ¿qué te ha pasado? / te estoy oyendo quejar" y, finalmente, suponemos a Hipólito encerrado en la cárcel por su crimen, y no es hasta el último verso de esta última estrofa que sabemos (o creemos saber) que Hipólito mató a Rosita por ser ingrata: "Cárcel de Guadalajara, / cárcel de siete paredes, / donde encierran a los hombres / por las ingratas mujeres".

La versión tiene puntos de contacto con una versión de *Rosita Alviérez* recogida en Nuevo México en los años veinte y publicada por A. L. Campa (1946 100): *Polito* en vez de *Hipólito*, el hacer a un lado a la gente (en el texto chicano, para poder huir), la intervención del padre (que, además, se parece bastante a una estrofa de *La güera Chabela*: Mendoza 1972 327), y, desde luego, la estrofa de los balazos, que también está en las versiones mexicanas comunes; por otra parte, la estrofa final figura en varias canciones carcelarias.¹⁶ El recreador surció motivos y versos de distintas canciones, que añadió a sus recuerdos de una versión del corrido semejante a la chicana. No se preocupó por contar coherentemente la historia ni estructurarla en la forma habitual (localizaciones, anuncio previo del suceso, etc.). De todo ello resultó un texto que comienza *in medias res*, que cuenta un hecho sangriento desligado de sus antecedentes, muy poco explícito y hasta ilógico. El corrido ha perdido su atractivo novelesco y noticiero para quedar en un relato mal urdido y con muy poco interés. Es un ejemplo claro de la faceta negativa de la recreación popular.

¹⁶Por ejemplo, en *La cárcel de Cananea*: "La cárcel de Cananea / tiene sus cuatro paredes, / donde yo fui procesado / por las ingratas mujeres" (tradición oral).

Observaciones generales sobre este corrido: metro y rima

Creaciones y recreaciones suelen tomar en cuenta el metro; sólo en cinco ocasiones no se respeta el octosílabo, y cuatro de ellas corresponden a una misma versión (*H*, versos 1, 9, 11 y 17). La rima se toma en cuenta en *todas* las versiones. Predominan de manera casi absoluta las estrofas con rima en los versos pares, es decir, la estrofa típicamente popular, pero cinco versiones (*A, C, D, E, F*) contienen una redondilla con rima alterna.

Los estudiosos del corrido aseguran que su rima suele ser consonántica. *Rosita Álvarez* no sigue este patrón, ya que en todas las versiones predomina la asonancia. Sin embargo, hay algunas estrofas que tienen rima aguda perfecta, variante de la asonancia, pero mucho más cercana a la consonancia por su perfección. Aun así, la asonancia común tiene una frecuencia notable, ya que no hay versión que no presente al menos dos estrofas asonantadas; la versión *Z*, por su parte, tiene dos estrofas asonantadas, dos de rima consonante y una con rima aguda perfecta. Puede decirse, pues, que en *Rosita Álvarez* hay una mezcla de las tres clases de rima enunciadas, sin que haya un predominio claro de ninguno de los tres tipos.

Características genéricas

Se dijo al principio que en la formación del corrido intervinieron varios géneros. Sin embargo, el corrido tiene fisonomía propia y forma un género dentro de la canción narrativa tradicional. *Rosita Álvarez* presenta, naturalmente, rasgos que lo identifican como un corrido mexicano. Formalmente se compone de cuartetas octosilábicas con rima propia en los versos pares. Aunque no incluye el anuncio del corridista ("Aquí les vengo a cantar..."), sí ofrece una estrofa introductoria, en la forma habitual de la mayoría de los textos: localización temporal y espacial y noticia sucinta del suceso. Rasgo genérico es también la topicidad de ciertos versos; en este corrido el más obvio es "su mamá se lo decía", fórmula usada en otros

textos corridescos como *Lucio Vázquez*, *Coleta Guillén*, etc., variante de la tónica introducción al parlamento de un personaje, "Decía...", tan abundante en el corrido.

Marcas locales

Además de estas marcas genéricas, nuestro corrido tiene abundantes marcas léxicas que delatan su procedencia y arraigo popular. Una localización geográfica nacional: *Saltillo* (en una versión, *Coahuila*) y varios giros propios del país, como *mamá* y *papá*, en vez de *madre* y *padre*, en boca de adulto (en este caso, el narrador), *fandango* por *baile* o *fiesta*; dialectalismos, como *pos*, *desaigrar* y *no más*; dichos populares, como *tocar tu fiesta* (llegarte el día) y expresiones habituales como *dar otra pasada*, por dar una mano de pintura; el uso de *colorado*, mucho más común en México que *rojo* y *encarnado*; también la expresión "como queriendo..." es muy usual en la lengua hablada.

Motivos tradicionales hispánicos

El corrido comparte con otros géneros hispánicos tradicionales un buen número de temas y motivos de valor universal. El tema de la coquetería femenina y los males que causa está presente en nuestra literatura desde la Edad Media, y sus manifestaciones son múltiples y variadas tanto en la vertiente popular como en la culta. El de la desobediencia y su castigo corresponde más bien al ámbito popular, donde también tiene un sinnúmero de plasmaciones en cuentos, leyendas, romances vulgares y tradicionales, y en otros corridos. Ambos temas están pues muy difundidos, y las historias que los contienen siguen gozando de la preferencia de la gente. Son, desde luego, un factor de primer orden para la supervivencia de los textos. Lo mismo puede decirse del motivo final; el ejercicio de la justicia divina es motivo recurrente que palía cualquier injusticia terrenal, aun la que es producto de los propios errores del protagonista; el castigo legal no está tan difundido, pero se puede hallar en varios textos. Ambos motivos colman el sentido de justicia del público y

hacen que el texto sea plenamente aceptado. De paso diré que estos dos motivos cierran el texto, y en esto siguen la pauta común estructural que asigna dicho lugar a motivos iguales o semejantes.

A modo de conclusión de este pequeño trabajo diré que por tema, factura y difusión *Rosita Álvarez* me parece un típico corrido mexicano, digno de una recolección intensiva que permitiese estudiar, en las muchas versiones existentes, el trabajo de la tradición oral, del cual sólo he esbozado aquí algunas características.

APÉNDICE I

Datos de las versiones usadas

Versión A: Mendoza 1964 307-308.

Versión B: Mendoza 1976 330-331.

Versión C: Disco *Corridos famosos* lado A, (Garza 1977 2: 484).

Versión D: Disco *Historia ilustrada* México. Disco Promexa, 1979, Álbum 1.

Versión E: Calleja 57-59.

Versión F: Vélez 75-76.

Versión G: Vélez 343-345.

Versión H: Comunicada por Cecilia Franzone de Pintos, 55 años, ama de casa, residente en Acapulco (Guerrero). La aprendió en su infancia en San José del Cabo (Baja California Sur).

Versión J: Comunicada por María Bellón, 74 años, Cuernavaca (Morelos). Recogida por Graciela Bellón.

Versión K: Comunicada por Magdalena Altamirano Pineda, 21 años, estudiante, Acapulco (Guerrero).

Versión L: Comunicada por David Pintos Franzone, 27 años, Acapulco (Guerrero). Recogida por Magdalena Altamirano.

Versión M: Comunicada por Gastón Pineda Sáynez, 22 años, Juchitán (Oaxaca).

Versión N: Versión de Mercedes Díaz Roig, 55 años, profesora.
Aprendida en los años 40 en México, D.F.

Versión Z: Mendoza 1939 499.

APÉNDICE II

Rosita Álvarez, versión facticia

I

- 1 Año de mil novecientos,
- 2 muy presente tengo yo
- 3 que en un barrio de Saltillo
- 4 Rosita Álvarez murió.

II

- 5 Su mamá se lo decía:
- 6 —Rosa, esta noche no sales.
- 7 —Mamá, no tengo la culpa
- 8 que a mí me gusten los bailes.

III

- 9 Hipólito llegó al baile
- 10 y a Rosa se dirigió;
- 11 como era la más bonita,
- 12 Rosita lo desairó.

IV

- 13 —Rosita, no me desaires,
- 14 la gente lo va a notar.
- 15 —Pues que digan lo que quieran,
- 16 contigo no he de bailar.

V

- 17 Echó mano a la cintura
18 y una pistola sacó
19 y a la pobre de Rosita
20 no más tres tiros le dio.

VI

- 21 La noche que la mataron
22 Rosita estaba de suerte:
23 de tres tiros que le dieron,
24 no más uno era de muerte.

APÉNDICE I

VII

- 25 La casa era colorada
26 y estaba recién pintada,
27 con la sangre de Rosita
28 le dieron otra pasada.

VIII

- 29 Su mamá se lo decía:
30 —Por andar de pizpireta,
31 se te ha de llegar el día
32 en que te toque tu fiesta.

IX

- 33 Rosita le dice a Irene:
34 —No te olvides de mi nombre:
35 cuando vayas a los bailes
36 no desaires a los hombres.

X

- 37 Rosita ya está en el cielo,
38 dándole cuenta al Creador;
39 Hipólito está en la cárcel,
40 dando su declaración.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BÉNICHOU, PAUL. "Al margen del Coloquio sobre romancero tradicional. Carta a D. Catalán." *El romancero en la tradición oral moderna: Primer coloquio internacional*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal/Gredos, 1972.
- CALLEJA, J. *Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra*. México: El Libro Español, 1972.
- CAMPA, A. L. *Spanish Folk Poetry in New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico, 1946.
- COLÍN, MARIO. *El corrido popular en el Estado de México*. México, 1972.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES. "El romance en América". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. I: Epoca colonial. Ed. Luis Íñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982.
- . *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México, 1986.
- y Aurelio González. *El romancero tradicional de México*. México: UNAM, 1985.
- FRENK ALATORRE, M. et al. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- GARZA DE KONIECKI, MARÍA DEL CARMEN. *El corrido mexicano como narración literaria*. Tesis inédita. [El Colegio de México, 1977].
- LEONARD, IRVING A. *Los libros del conquistador*. Trad. M. Monteforte Toledo. México: FCE, 1953.
- MAGIS, CARLOS H. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México, 1969.
- MENDOZA, VICENTE T. *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM, 1939.
- . *La lírica narrativa de México. El corrido*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964.
- . *El corrido mexicano*. México: FCE, 1972.
- . *El corrido mexicano*. 3a reimpresión. FCE, 1976.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Romancero hispánico*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- El romancero en la tradición oral moderna: Primer coloquio internacional*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal/ Gredos, 1972.

- SERRANO, CELEDONIO. *El corrido mexicano no deriva del romance español*. México: Centro Cultural Guerrerense, 1973.
- SUTHERLAND, MADELINE. "The Eighteenth-Century Romance de Ciego and the Printed Ballad of the Preceding Centuries". *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA 1984*. Madrid: 1989.
- VÉLEZ, G. *Corridos mexicanos*. México: Editores Unidos Mexicanos, 1982.
- CALLEJA, J. Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra. México: El Libro Español, 1972.
- CAMPA, A. J. Spanish Folk Poetry in New Mexico. Albuquerque: University of New Mexico, 1946.
- COLÍN, MARIO. El corrido popular en el Estado de México. México, 1972.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES. "El romance en América". Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. I: Época colonial. Ed. Luis Jairo Madrid. Madrid: Castalia, 1982.
- Estudios y notas sobre el romance. México: El Colegio de México, 1986.
- y Aurelio González. El romance tradicional de México. México: UNAM, 1986.
- FRENK ALATORRE, M. et al. Cancionero folclórico de México. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- GARZA DE KONIECKI, MARÍA DEL CARMEN. El corrido mexicano como narrativa literaria. Tesis inédita. [El Colegio de México, 1977].
- LEONARD, IRVING A. Los libros del compositor. Trad. M. Monteforte Toledo. México: FCE, 1953.
- MAGIS, CARLOS H. La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina. México: El Colegio de México, 1969.
- MENDOZA, VICENTE J. El romance español y el corrido mexicano. México: UNAM, 1938.
- La lírica narrativa de México. El corrido. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1964.
- El corrido mexicano. México: FCE, 1972.
- El corrido mexicano. 2a reimposición. FCE, 1978.
- MÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. Romancero hispánico. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- El romancero en la transición oral moderna. Primer coloquio internacional. Madrid: Seminario Méndez Pidal/Gredos, 1972.