

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

“LAS FUNCIONES DEL CABALLO EN EL CORRIDO MEXICANO”

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y

LITERATURAS HISPÁNICAS PRESENTA:

ARMANDO ISRAEL ESCANDÓN MUÑOZ

ASESOR: DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA

MÉXICO, DISTRITO FEDERAL, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios,

a la Guadalupana,

al Shiva danzante,

a mi tía doña Gudelia Tovar Sandoval por ser una segunda madre para mí,

a la Universidad Nacional Autónoma de México, *mi alma mater*,

a la Facultad de Filosofía y Letras,

a todos los profesores de la licenciatura de lenguas y

letras hispánicas del Sistema de Universidad Abierta,

muy en particular a la doctora Beatriz Arias Álvarez,

al doctor José María Villarías Zugazagoitia,

a la maestra María Lourdes Jean Penella

y a la doctora María Teresa Miaja de la Peña, quien me ha calzado las espuelas

y me ha dado el espaldarazo en la orden de las letras hispánicas.

También debo mencionar a mis compañeros de *Literagen*:

Víctor Ramírez, Fernando Salazar, Lauro Cruz, Ángel Lipiziano,

Alfonso Guillén, Gabriel Tapia, Vania Torres, Mario Ramírez, Joseph Crespo,

Agustín Morales y de modo particular a mi amigo Hugo Mendoza;

y a ti mi *Estrellita marinera*, Verónica García, por iluminar mi camino.

A ustedes, mi perpetuo agradecimiento.

*A mi madre, doña Laura Muñoz Sandoval,
que me enseñó el amor por mis raíces;
a mi hermano, Oscar Escandón Muñoz,
que me inició en el mundo de las letras.*

—*¿Cuáles son tus compañeros?*

—*Mi compañía es mi caballo*

y la Reina de los Cielos.

Anónimo, “Corrido de Marcial Bravo”.

<i>Introducción</i>	1
<i>1. La épica</i>	3
<i>1.1 La épica en España</i>	5
<i>1.1.2 Cronología</i>	7
<i>1.1.3 Las teorías más reconocidas</i>	8
<i>1.2. Importancia del Romancero</i>	15
<i>1.2.1 Origen y características del Romancero</i>	17
<i>1.2.2 Clasificación de los romances. Tipificación cronológica. Tipificación temática</i>	19
<i>1.2.3 Cronología</i>	22
<i>1.2.4 Teorías del origen del romance</i>	23
<i>1.2.5. El romance en América</i>	25
<i>1.2.6 Características de los romances en América</i>	27
<i>1.2.7 El romance en México</i>	29
<i>2. El corrido mexicano</i>	32
<i>2.1 Diversas definiciones del término corrido y estructura</i>	33
<i>2.1.2 Ubicación geográfica</i>	41
<i>2.1.3 Propagación</i>	43
<i>2.1.4 Tipificación temática y cronológica del corrido</i>	45
<i>2.1.5 Los posibles orígenes del corrido mexicano</i>	49
<i>2.1.6 El corrido en la actualidad</i>	56

3. <i>El caballo</i>	64
3.1 <i>Antecedentes del estudio de las funciones del caballo en el corrido mexicano</i>	65
3.2 <i>Las funciones del caballo en el corrido mexicano</i>	67
3.2.1 <i>El caballo: vocativo y estribillo</i>	68
3.2.2 <i>El caballo: símbolo de guerra, riqueza y hombre</i>	72
3.2.3 <i>El caballo con rasgos humanos</i>	87
3.2.4 <i>El caballo: compañero del hombre en el campo, la batalla y la diversión</i>	91
<i>Conclusiones</i>	103
<i>Bibliografía</i>	106

INTRODUCCIÓN

El corrido durante los primeros años del siglo pasado fue menospreciado por los académicos, lo consideraban deleznable, no digno de estudiarse. A partir de mediados de la segunda década del siglo XX, cuando el país ya había logrado cierta estabilidad política, tras la agitada época revolucionaria, el panorama cambió. Figuras como Manuel Toussaint, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal, Carlos Chávez, Miguel Galindo, Vicente T. Mendoza, entre otros investigadores de renombre, revaloraron el corrido.

Dentro del corrido mexicano hay un sinfín de temas estudiados. Las investigaciones toman diversos senderos —dependiendo de los intereses particulares de los investigadores—, que van desde el deseo por desentrañar el origen del género, hasta la recopilación de corridos inéditos en diversas regiones del país e incluso el actual fervor de analizar el fenómeno del narcocorrido. Sin embargo, hasta hoy día pocos estudiosos han puesto atención en la figura del caballo, a lo sumo señalan la existencia del tópico dentro de los corridos y se contentan con citar dos o tres ejemplos donde el equino juega un papel preponderante, pero no se han preocupado en profundizar más en la figura del equino.

Es la tarea de esta tesis demostrar la importancia del caballo dentro del corrido mexicano, así como revisar las funciones que desempeña el equino en dicho género. Para ello dividí este trabajo en tres capítulos:

El primer capítulo está encaminado a realizar una revisión del cantar de gesta y el romance español. Del primero por ser el antecedente del romance; del segundo dada su importancia como una de las raíces del corrido mexicano. Las principales fuentes para este capítulo fueron los trabajos de Ramón Menéndez Pidal, Mercedes Díaz Roig,

Aurelio González y de algunos historiadores de la literatura medieval española como Juan Luis Alborg y Alán Deyermond.

El segundo capítulo está dedicado a una revisión panorámica del corrido mexicano, donde se estudian diversos temas como la definición del término, la estructura, la ubicación geográfica, el modo de propagación, la clasificación temática, la cronología, los posibles orígenes, el corrido en la actualidad, entre algunos otros. Las fuentes fueron varias, pero sobresalen los trabajos de Vicente T. Mendoza, Celedonio Serrano Martínez, Armando Duvalier, Andrés Henestrosa, Catalina H. de Giménez y José Manuel Valenzuela.

El tercer capítulo está enfocado al estudio de las funciones del caballo en el corrido mexicano. Los ejemplos citados fueron tomados de diversos corridos donde aparece este animal. Las fuentes más recurrentes fueron algunas antologías de corridos —la mayoría de ellas se encuentran precedidos por estudios especializados en la materia—: Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*; *Corridos Mexicanos*; *El romance español y el corrido mexicano*. Álvaro Custodio, *El corrido popular mexicano*. Gilberto Vélez, *Corridos mexicanos*. También eché mano de algunas grabaciones donde los cantantes interpretan corridos de caballos: Antonio Aguilar, *15 éxitos de corridos de caballos con tambora*; Francisco, el “Charro”, Avitia, *10 caballos*; Ignacio López Tarso, —no cantante, pero sí recitador—, *Corridos de la Revolución*.

Este capítulo se dividió en los siguientes apartados: *antecedentes del estudio de las funciones del caballo en el corrido mexicano*; *las funciones del caballo en el corrido mexicano*; *el caballo: vocativo y estribillo*; *el caballo: símbolo de guerra, riqueza y hombre*; *el caballo con rasgos humanos*; *el caballo: compañero del hombre en el campo, la batalla y la diversión*.

INTRODUCCIÓN

El corrido durante los primeros años del siglo pasado fue menospreciado por los académicos, lo consideraban deleznable, no digno de estudiarse. A partir de mediados de la segunda década del siglo XX, cuando el país ya había logrado cierta estabilidad política, tras la agitada época revolucionaria, el panorama cambió. Figuras como Manuel Toussaint, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal, Carlos Chávez, Miguel Galindo, Vicente T. Mendoza, entre otros investigadores de renombre, revaloraron el corrido.

Dentro del corrido mexicano hay un sinfín de temas estudiados. Las investigaciones toman diversos senderos —dependiendo de los intereses particulares de los investigadores—, que van desde el deseo por desentrañar el origen del género, hasta la recopilación de corridos inéditos en diversas regiones del país e incluso el actual fervor de analizar el fenómeno del narcocorrido. Sin embargo, hasta hoy día pocos estudiosos han puesto atención en la figura del caballo, a lo sumo señalan la existencia del tópico dentro de los corridos y se contentan con citar dos o tres ejemplos donde el equino juega un papel preponderante, pero no se han preocupado en profundizar más en la figura del equino.

Es la tarea de esta tesis demostrar la importancia del caballo dentro del corrido mexicano, así como revisar las funciones que desempeña el equino en dicho género. Para ello dividí este trabajo en tres capítulos:

El primer capítulo está encaminado a realizar una revisión del cantar de gesta y el romance español. Del primero por ser el antecedente del romance; del segundo dada su importancia como una de las raíces del corrido mexicano. Las principales fuentes para

este capítulo fueron los trabajos de Ramón Menéndez Pidal, Mercedes Díaz Roig, Aurelio González y de algunos historiadores de la literatura medieval española como Juan Luis Alborg y Alán Deyermond.

El segundo capítulo está dedicado a una revisión panorámica del corrido mexicano, donde se estudian diversos temas como la definición del término, la estructura, la ubicación geográfica, el modo de propagación, la clasificación temática, la cronología, los posibles orígenes, el corrido en la actualidad, entre algunos otros. Las fuentes fueron varias, pero sobresalen los trabajos de Vicente T. Mendoza, Celedonio Serrano Martínez, Armando Duvalier, Andrés Henestrosa, Catalina H. de Giménez y José Manuel Valenzuela.

El tercer capítulo está enfocado al estudio de las funciones del caballo en el corrido mexicano. Los ejemplos citados fueron tomados de diversos corridos donde aparece este animal. Las fuentes más recurrentes fueron algunas antologías de corridos —la mayoría de ellas se encuentran precedidos por estudios especializados en la materia—: Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*; *Corridos Mexicanos*; *El romance español y el corrido mexicano*. Álvaro Custodio, *El corrido popular mexicano*. Gilberto Vélez, *Corridos mexicanos*. También eché mano de algunas grabaciones donde los cantantes interpretan corridos de caballos: Antonio Aguilar, *15 éxitos de corridos de caballos con tambora*; Francisco, el “Charro”, Avitia, *10 caballos*; Ignacio López Tarso, —no cantante, pero sí recitador—, *Corridos de la Revolución*.

Este capítulo se dividió en los siguientes apartados: *antecedentes del estudio de las funciones del caballo en el corrido mexicano*; *las funciones del caballo en el corrido mexicano*; *el caballo: vocativo y estribillo*; *el caballo: símbolo de guerra, riqueza y hombre*; *el caballo con rasgos humanos*; *el caballo: compañero del hombre en el campo, la batalla y la diversión*.

1. La épica

La gran mayoría de culturas en el mundo poseen en su pasado literario textos épicos, así lo podemos comprobar en obras como: la *Leyenda de los cinco soles*, el *Ramayana*, la *Ilíada*, la *Odisea*, el *Cantar de los Nibelungos*, el *Popol Vuh*, el *Gilgamesh*, el *Cantar de Roncesvalles*. Refiriéndose a la épica, Menéndez Pidal escribió: “Por esta forma de arte tradicional y anónima comienzan históricamente todas las literaturas.”¹ Además, este género se convirtió en fuente de inagotable inspiración literaria, varios de los escritores universales pusieron la vista en su pasado épico para crear las obras que son ya un parte aguas en la literatura universal, baste citar textos como: la *Eneida* de Virgilio, el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez, el *Señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, *Ivanhoe* de Walter Scott, los *Tres mosqueteros* de Alejandro Dumas, el *Pirata* de Lord Byron, el *Ulises* de Joyce, entre varios otros. Pero la importancia de la epopeya no se limita únicamente a la literatura, también podemos constatar su influencia en el cine con la saga de películas *Star Wars* de George Lucas, o en el campo de los cómics con títulos tales como *Superman* de Jerry Segel y Joe Shuster, o los *X-men* de Stan Lee.

Entre los puntos característicos de la épica, tenemos:

La épica, también conocida como epopeya o cantar de gesta, es un poema narrativo de temas bélicos, historias de héroes y dioses, o noticias importantes que el pueblo o nación debía conocer.

Es uno de los primeros géneros literarios, la mayoría de naciones cuentan en su tradición literaria con un gran poema épico donde se narran las aventuras de un héroe nacional, representativo de su cultura.

¹ Ramón Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española. “Chansons de geste” y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 61.

Los cantares de gesta no sólo servían para divulgar noticias o divertir al público, también eran utilizados como textos didácticos, motivadores: a los soldados antes de entrar a la batalla se les hacía escuchar poemas épicos donde resaltara la figura de un gran héroe (Aquiles, Roldán, el Cid, entre muchos otros, el personaje dependía de la nación). Esto les infundía ánimo a los guerreros dentro del campo de batalla.

Sus raíces se encuentran en la colectividad y tradición oral, no es producto de un único autor.

La métrica de los poemas épicos varía, dependiendo del origen del cantar.

De modo particular, partiendo de los textos griegos la *Ilíada* y la *Odisea* —los poemas épicos con mayor influencia en la literatura occidental—, los cantares de gesta nacieron —según la hipótesis de Wolf, planteada en 1795—² por aglutinación de poemas narrativos. Los rapsodas, acompañados de un instrumento, interpretaban cantos breves. En algún momento, uno o varios autores transcribieron estos cantos, dándoles un tono homogéneo. Esta teoría aún es un tanto aceptada, diversos estudiosos la consideran válida para la epopeya medieval, en donde el rapsoda cedió su sitio al juglar.

En suma, la épica es un género literario de tono narrativo, aunque escrito en verso. Los pies métricos varían, dependiendo de la nacionalidad y lengua del cantar. Esta clase de poemas deben contar una historia. Los temas épicos son: héroes, personajes importantes, sucesos de gran relevancia, entre algunos otros; los tópicos deben ser notables, de interés general de un pueblo. La epopeya servía tanto para entretener al público escucha como para motivar a los soldados antes de una batalla. Los poemas épicos fueron difundidos en todo

² Cit. en: Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, vol. I, Madrid, Gredos, 1966, p. 42.

un pueblo, que con el devenir del tiempo —y la gran cooperación de los rapsodas o juglares— conformaron la tradición literaria de la gran mayoría de las naciones.

1.1 La épica en España

Uno de los grandes distintivos de la épica española es su pobreza de textos, en España —en contraposición con países como Francia, Alemania e Inglaterra— la mayor parte de poemas épicos se han perdido. Según Alán Deyermond, en la actualidad, sólo se conservan cuatro epopeyas: el *Poema de Mío Cid* (1140), el *Roncesvalles* (1207 aprox.), el *Poema de Fernán González* (finales del siglo XIII) y las *Mocedades de Rodrigo* tercer cuarto del siglo XIV).³

Otra particularidad de la epopeya española es su realismo, su apego a lo histórico. En la épica española no existen elementos fantásticos, es parca si se le compara con la épica germana o francesa, en ellas los sucesos sobrenaturales abundan. Sin embargo, el realismo de los cantares de gesta españoles no resulta un menoscabo poético, al contrario, la épica española es una excelente conjunción de la poesía con la realidad. Así lo dice José Luis Alborg: “Nuestra épica pone la poesía muy cerca de la realidad”.⁴ El factor histórico de la épica española se ve reforzado gracias al entronque temático con las crónicas. Los tópicos tratados en los cantares de gesta también podemos encontrarlos en diversas crónicas: en la *Crónica Najerense* (1160) ya hay referencia a la *leyenda del Conde Fernán González*; en la *Crónica Seudosoriana* (s. XI) y en la *Crónica Silvense* (comienzos del s. XII) se prosificaron los *Amores del Rey Rodrigo*; en la *Crónica General de España* de Alfonso X (1289) se encuentran las historias de *Mío Cid*, el *Roncesvalles* y los *Infantes de Lara*; esto sólo por citar algunos ejemplos, pues los tópicos épicos aparecen en un buen número de

³ Alán Deyermond, *El cantar de Mío Cid y la épica española*, Barcelona, Sirmio, 1987, pp. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

crónicas. La coexistencia crónica/epopeya es otro punto distintivo y a favor de la épica española sobre el resto de los cantares de gesta europeos medievales.

La epopeya española resistió los embates del tiempo; mientras otros países como Francia dejaron los temas épicos a finales de la Edad Media, en España, al contrario, los temas épicos retoñaron una y otra vez. Los cantares de gesta españoles, gracias a su tradición, se perpetuaron en la literatura ibérica, como lo apuntaló Menéndez Pidal: “Tal es la epopeya. Si la seguimos en sus maravillosas emigraciones, la veremos animar todos los géneros literarios: los poemas, los romances, el teatro, la novela, la lírica”.⁵

Muchos de los estudios a los que han sometido la épica española son de índole comparativa, se le ha estudiado a la par de la épica francesa, la cual se diferencia de los cantares de gesta españoles por tener un mayor refinamiento en la versificación y en el tratamiento de los personajes. A la épica española se le ha calificado de “arcaica”, pero este punto también posee sus ventajas, si se le sabe aprovechar, como lo expresó Menéndez Pidal: “[...] espero que tarde o temprano nuestra literatura [épica], a causa de su fundamental arcaísmo, habrá de ser aceptada como guía indispensable en estas arduas materias”.⁶

La métrica es otro distintivo de la épica española. Está conformada de versos irregulares y rimas asonantes, por lo cual se le considera arcaica en comparación con la francesa, que desde sus epopeyas más antiguas presenta métrica regular. Menéndez Pidal afirmó: “[...] la epopeya española [...] desde el principio hasta el final nos muestra un

⁵ Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 12.

⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Los godos... Op.cit.*, p. 77.

verso de desigual número de sílabas, dividido en dos hemistiquios, los cuales ora tienen 7+7 sílabas, ora 6+7, 7+8, 6+8, 8+8, etc., sin regularidad apreciable”.⁷

1.1.2 Cronología

Menéndez Pidal señaló cuatro etapas en la formación de la épica española: orígenes y formación, florecimiento, prosificaciones y decadencia.⁸

a) Orígenes y formación. El nacimiento de los cantares de gesta no ha podido dilucidarse completamente, pero no fue posterior al siglo X. Poco a poco se compusieron las primeras epopeyas y temas que formaron parte de la épica posterior: don Rodrigo, Fernán González, la condesa Traidora, el Cerco de Zamora, los infantes de Lara, entre algunos otros.

Esta etapa se da por terminada en 1140.

b) Florecimiento. De 1140 a 1236. En la primera fecha se compone el *Mío Cid*; en la segunda, se escribió el *Chronicon de Mundi* de Lucas de Tuy, la primera obra historiográfica que tomó las epopeyas como fuente histórica. En esta etapa, por el contacto político y la interacción de las peregrinaciones, la épica española se enriqueció con la influencia de las *chansons* francesas.

c) Prosificaciones. De 1236 a 1350. Los cronistas caen en cuenta de la importancia de las epopeyas como fuentes históricas y comienzan a utilizarlas en sus obras. Las prosificaciones aumentaron en la extensión y variedad: *Crónica pseudo-isioriana*, *Crónica silense*, *Crónica najerense*, la *Primera crónica de Alfonso el Sabio*.

⁷ Ramón Menéndez Pidal, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 39.

⁸ Cit. en: Juan Luis Alborg, *Op. cit.*, pp. 50-51; y en: Emiliano Diez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, vol. I, Madrid, Aguilar-Tollelge, 1972, pp. 31-32.

d) Decadencia. El gusto por los largos cantares de gesta vino a menos a partir del siglo XIV, se incrementó en el XV. Se introdujeron elementos novelescos y legendarios. En la memoria de las personas sólo se quedan los episodios más dramáticos, los cuales adquirieron independencia y se convirtieron en poemas breves.

1.1.3 Las teorías más reconocidas

No existe una teoría inequívoca con respecto al origen de la epopeya española, como lo señala Deyermond: “Ninguna teoría puede, por sí sola, explicar el conjunto de la épica”.⁹ Las hipótesis más aceptadas sobre el nacimiento del cantar de gesta español son tres: la individualista, la tradicionalista y la árabe-andaluz.

La teoría individualista contó con el francés Joseph Bédier (1864-1938) como su principal exponente, quien en su obra *Les Légendes Épiques*¹⁰ postuló el nacimiento de los cantares de gesta como la obra de un único autor, donde la personalidad, el tono y el estilo de dicho autor, son el factor primordial del poema, negándole así cualquier valor histórico a las epopeyas y reduciéndolas a simples historias de hechos lejanos. Bédier sostiene que los poemas debieron ser creados mucho tiempo después de acontecidos los sucesos narrados en ellos, también justifica la propagación y la colectividad de la epopeya como algo fortuito. Esta teoría niega cualquier posibilidad de existencia a la tradición oral. Bédier consideraba a los monjes cultos de los monasterios situados a orillas de los caminos de peregrinación (por ejemplo, en el camino de Santiago de Compostela) como los autores de los poemas épicos. Estos monjes —según Bédier—, lograron interesar a poetas y juglares en la propagación de sus textos. La teoría individualista hoy día está casi abandonada, sufrió

⁹ Alán Deyermond, *Historia de la literatura española. Edad Media*, México, Ariel, 1987, p. 98.

¹⁰ Cit. en: Max Aub, *Manual de historia de la literatura española*, vol. I, México, Pormaca, 1966, p. 51.

fuertes reveses, entre ellos: la demostración cabal y científica —hecha por Ferdinand Lot— de la falsedad del material usado por Bédier, el cual resultó ser apócrifo; esos textos eran sólo simples transcripciones de los poemas épicos. Otro punto en contra de la teoría bederiana fue el auge de la teoría tradicional, que se verá enseguida.

La teoría tradicionalista puede dividirse en dos grandes períodos: la tradicional o romántica y la neotradicional. La romántica fue encabezada por Jacobo y Guillermo Grimm, Fauriel, Barrois, d’Hericault, Gautier y Fernando Wolf. Ellos postulaban que los cantares de gesta medievales nacieron como una expresión colectiva del pueblo, impersonal y anónima, con base en tópicos transmitidos de generación en generación. El rompimiento o mejor dicho, la revolución dentro de esta teoría se dio a partir de los estudios de Milá y Fontanals. Este investigador manifestó: “[...] la poesía heroica fue primitivamente poesía de ‘la prepotente aristocracia militar’ y no estuvo formada por cantos aislados y breves”.¹¹ Los cantares de gesta de origen “aristócrata militar” se difundieron entre el pueblo, quien los hizo suyos. En esto, primordialmente, radica la ruptura de los neotradicionales con los románticos; pero cabe señalar que los neotradicionales concordaron con los románticos en los siguientes puntos referentes a la epopeya española: la constante de la colectividad, la tradición oral, el gusto popular por la literatura y la necesidad de dejar vestigio de sucesos de suma importancia. Menéndez Pidal así lo escribió: “Según la concepción tradicionalista, nace el cantar de gesta para noticiar y conmemorar hechos [...]”.¹² Esta característica le da a la teoría tradicionalista una importancia histórica sobresaliente. Dicha corriente considera el génesis de los poemas épicos tan sólo un poco después de acontecidos los hechos históricos narrados en los mismos cantares. Sobre esto Menéndez Pidal argumentó: “La

¹¹ Cit. en: Manuel Alvar, Manuel pról. y sel., *Cantares de gesta medievales*, México, Porrúa, 1991, p. XV.

¹² Ramón Menéndez Pidal, *Los godos...*, *Op. cit.*, p. 63.

teoría tradicionalista cree que la epopeya en su origen se basa en una impresión directa de los hechos históricos, fijada en forma poética cuando aún está fresca la memoria de los hechos históricos [...]”.¹³ La gran diferencia, en cuanto al aspecto histórico, entre la teoría tradicional e individual, radica en que la primera posee mayor veracidad histórica por su posible creación cuando los hechos históricos narrados aún estaban recientes; la segunda, al postular los cantares de gesta como el producto de monjes cultos, no puede servir de herramienta para el estudio de la historia. La épica, vista desde la postura tradicionalista, pudo ser utilizada como crónica fidedigna de hechos históricos y no así el cantar de gesta apreciado desde la teoría individualista, pues esta corriente reduce el poema épico a una mera novela histórica.

Gastón Paris formuló una teoría denominada las “cantilenas”¹⁴ —el símil francés de los romances españoles—. En dicha hipótesis el autor sostiene que los cantares de gesta son el resultado de la suma de las cantilenas. Gastón realizó esta teoría basado en la teoría por aglutinación propuesta por Wolf. Otros estudiosos aceptaron dicha propuesta, entre ellos: Uhland, los Grimm, Agustín Durán, Milá —en los comienzos de sus investigaciones— y algunos otros. Con base en su teoría Gastón Paris planteó el origen de la épica española como una derivación de la gesta francesa, basándose en los siguientes puntos: “[...] cierta semejanza entre las dos y la prioridad cronológica de la francesa con respecto a la española”.¹⁵

La teoría de las “cantilenas” fue rebatida en los estudios de investigadores tales como: Milá —en la segunda fase de sus investigaciones—, Pío Rajna, Ferdinand Lot, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, este último apuntaló el origen germánico de la epopeya española,

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ Cit en: Juan Luis Alborg, *Op. cit.*, p.42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

en la cual, puntos como la épica y los temas godos en la epopeya española, el estado de latencia, la refundición y la colectividad; juegan un papel primordial.

a) La épica entre los germanos. Tras la caída del imperio romano —el cual fue tomado por Alarico en el 410 d. C.—, la invasión de la península ibérica no se hizo esperar, los pueblos de origen germano (vándalos, alanos, suevos) comenzaron la conquista. Sin embargo, fueron los visigodos quienes se expandieron por toda España, como lo señala Antonio Alatorre: “[...] a comienzos del siglo VI, los visigodos [...] pasaron a lo que ahora es Cataluña y de ahí a toda España [...] Los visigodos ocuparon prácticamente toda la península a lo largo de dos siglos, fijaron su capital en Toledo [...]”.¹⁶ Tras una estancia de dos siglos en España, los visigodos dejaron rastros de su cultura en la península ibérica; el campo de la poesía no fue la excepción. Menéndez Pidal sostiene que la épica española tiene su origen en el pasado germano, pues los godos ya cultivaban los cantares de gesta desde tiempos inmemoriales: “Tácito nos habla de antiguos cantos de los germanos que servían de historia y de anales al pueblo, y nos indica dos asuntos de ellos: unos celebraban los orígenes de la raza germánica, procedente del dios Tuistón y de su hijo Mann (esto es epopeya etnogónica); otros cantaban a Armino, el libertador de la Germania en tiempo de Tiberio (una epopeya enteramente histórica)”.¹⁷

El mismo Menéndez Pidal reconoce los pocos referentes históricos existentes de la épica goda en suelo ibérico: “La historiografía española, desde Hidacio en adelante, adopta un estilo rápido, lacónico, seco y adusto; es la historiografía más avara de noticias que se practicó en todos los reinos de Occidente”.¹⁸ Sin embargo, Menéndez Pidal encontró

¹⁶ Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, México, Secretaría de Educación Pública-Colegio de México, 1989, pp. 65-66.

¹⁷ Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana... Op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Los godos... Op. cit.*, p. 22.

algunos datos históricos para apuntalar su hipótesis, entre ellos destaca la cita de san Isidoro respecto a la formación de un joven, noble de nacimiento, que aparte de aprender gramática y cultivar la música, a la usanza goda, debía: “[...] cantar al son de la cítara gravemente, con suavidad, y no cantares amatorios o torpes, sino preferir los cantos de los antepasados (*Carmina maiorum*), por los cuales se sientan estimulados a la gloria”.¹⁹ Los *Carmina maiorum* son cantos heroicos aceptados —a pesar de su incitación bélica— por la iglesia. De hecho, hasta los fomentaban: “[...] en el siglo VII se cantaban en España los *Carmina maiorum* de origen godo y que el clero, lejos de oponerse a tales recuerdos, los preceptuaba para la educación de los jóvenes”.²⁰

b) Los temas godos en la epopeya española. Entre los tópicos godos perpetuados en la épica española, se cuentan: el rey o el señor que consulta a sus vasallos para tomar alguna decisión importante; los conflictos guerreros o falsas imputaciones resueltas en un duelo; el castigo del adulterio escarmentado con el recorte de la falda a la mujer; el manto de la dama, utilizado como refugio; la venganza de la sangre, entre muchos otros; pero destacan dos motivos en particular: la pérdida de España en la época de Vitizia y Rodrigo, así lo enunció Menéndez Pidal: “[...] esrupro que el rey comete con la hija del conde Julián de Tánger, causa de que el conde ofendido se vengue haciendo que los moros pasen por el estrecho de Gibraltar y se apoderen de España”.²¹ Este tópico pasó de la épica al *Romancero* —“Romance del rey Rodrigo”—. El otro gran tema de origen godo en la épica española es la liberación de un reino por el precio de un caballo, el cual ya se encuentra en una antigua leyenda de los godos del Oriente de Europa, como lo señala Menéndez Pidal, quien a su vez cita a Jordanes: “[...] en parte alguna las fábulas que dicen haber estado

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

ellos reducidos a servidumbre en Britania o en otra cualquier isla, o que cierta persona los libertó por el precio de un caballo.”²² La *Crónica najerense* (1160) narra cómo el conde Fernán González liberó a los castellanos del dominio leonés. Más adelante, el “Poema de Arlanza” (1250) ahonda en el asunto: el rey de León quedó prendado del rocín de su vasallo, el conde de Castilla. El conde se lo vendió al rey con una condición: el precio de mil marcos acordado por la venta del caballo debería ser pagado un día inamovible, y de no ser así, el precio se duplicaría día a día. El rey de León postergó el pago, la única forma en que pudo zanjar la deuda, fue declarando libre el condado de Castilla. Menéndez Pidal para dejar clara la dualidad del tema entre godos y españoles afirmó: “[...] la liberación de un pueblo mediante el precio de un caballo, no puede ocurrir dos veces independientemente a los godos del Oriente del europeo, historiados por Jordanes en el siglo VI, y a los castellanos historiados por la *Crónica najerense* y poetizados por el monje de Arlanza en los siglos XII y XII”.²³

c) Tradicionalidad y refundición. El que un tema se perpetúe en el imaginario popular responde a la tradicionalidad. Los temas perviven transmitiéndose de generación en generación —en una poetización colectiva—, pero renovándose una y otra vez, donde el autor de dichas renovaciones es anónimo y termina perdiéndose en la colectividad, mas no sin antes haber aportado “su granito de arena”. Los temas épicos en la epopeya española se renuevan de modo constante, como lo dejó en claro Menéndez Pidal: “Ocurre [...] el rápido olvido de cada una de las redacciones del tema épico, pronto suplantado por las sucesivas; se pierden los textos particulares, pero el tema perdura constante en el interés público”.²⁴ Las renovaciones constantes también se conocen como refundiciones y gracias a ellas los

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, pp. 51-52.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

viejos temas siguen presentes en la vida cotidiana de una nación o pueblo. En las refundiciones los juglares y cantores jugaron un papel muy importante, pues ellos poseían la capacidad de refrescar los viejos temas. Menéndez Pidal escribió: “Los cantores reaniman la canción, cuando a fuerza de repetirse, se ha hecho ya vieja y fastidiosa; renuevan algo de ella; [...] para devolverle el interés que había perdido entre los oyentes”.²⁵ Los juglares comprendieron la necesidad del pueblo de dejar constancia de los hechos importantes, así como del ansia de información. Menéndez Pidal opinó: “[...] juglares, como los franceses y los castellanos principalmente, atendieron a la demanda histórica del público que no sabía leer crónicas latinas, tomaron las informes narraciones que andaban de boca en boca sobre sucesos actuales o las crónicas y leyendas de los siglos pasados y compusieron las gestas y después los romances”.²⁶

La tradicionalidad mantuvo vivos los temas germanos en la épica española. La refundición actualizó los viejos tópicos, pero siempre respetando sus particularidades. Los temas perpetuados mediante la tradicionalidad y la refundición le dieron al cantar de gesta su esencia de colectividad, de pueblo, de nación.

La teoría árabe-andaluz fue preconizada por el arabista Julián Ribera, quien postuló esta hipótesis en 1915, con la cual intentó demostrar el origen árabe-andaluz de la epopeya española. Ribera —tras traducir la *Historia de Benalcutía*— encontró en dicho texto prosificaciones romanceadas de tema épico, que eran moneda corriente en Andalucía, en plena dominación árabe a finales del siglo IX y principios del X. Los poemas tratan de algunos temas de nobles godos, quienes se quedaron en el territorio árabe, destacan: la “Generosidad de Artabás”, godo que le cedió a los sarracenos aldeas y cortijos; la del

²⁵ Cit. en: Francisco Rico dir, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1979, p. 100.

²⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 240.

“Primer conde de Andalucía”, donde el protagonista es otra vez Artabrás, que al verse despojado de sus propiedades fue a inconformarse con Abderramán I, quien le devolvió a Artabrás sus propiedades, y además, le concedió el título de conde; y la “Izrac ben Mont”, señor de Guadalajara, quien cuidó las fronteras de su territorio. Estos cantares de gesta se mantuvieron vigentes mientras un buen número de cristianos residieron en la zona sarracena, después se eclipsó, casi sin dejar huellas. Ribera para apoyar su teoría afirmó: “Si de la España musulmana, la nación más culta entonces de Europa, partieron para todo el mundo influencias artísticas, [...] la filosofía, la astronomía, la lírica en gran parte, la música, la medicina, la matemática y hasta el apólogo, ¿por qué no había de pasar también [lo mismo con] la épica?”²⁷

La teoría árabe-andaluz está casi abandonada. Debido, principalmente, a dos puntos: el primero, la escasez de textos existentes; el segundo, las pocas referencias de origen árabe en la epopeya española. Sí hay influencias árabes en la épica española, pero son obvias por el arraigo sarraceno que hubo en España.

1.2 Importancia del Romancero

El *Romancero* posee una gran importancia en la literatura española. No se podría concebir la literatura hispánica sin la existencia de los romances. Menéndez Pidal, quien dedicó su vida al estudio del *Romancero* y del *Mío Cid*, apuntó: “El extraño que recorre la Península [Ibérica] debe traer en su maleta [...] un Romancero y un Quijote, si quiere sentir y comprender bien el país que visita”.²⁸ Queda claro que Menéndez Pidal pone el *Romancero* a la altura de la novela más importante de la literatura española: el *Quijote*.

²⁷ Cit. en: Emiliano Diez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Op. cit.*, p.29.

²⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Argentina, Espasa-Calpe, 1963, p. 9.

El *Romancero* cruzó las fronteras de España, tras la conquista de América llegó al “nuevo continente” y tras la salida de los judíos de la península ibérica se expandió por todo el mundo. En Israel se han encontrado antiguos romances de origen español, los cuales se cantan como si fuesen cantos modernos. Los romances no sólo se cultivaron en España, su fama es universal. Víctor Hugo, Chateaubriand y d’ Avigny parafrasearon e imitaron varios romances; en Francia se definía al *Romancero*: “Como una *Iliada* sin Homero”.²⁹ Hegel en su *Estética* calificó a los romances como un: “[...] sartal de perlas —que constituye— una graciosa corona poética, que nosotros los modernos, nos atrevemos a poner al lado de lo más hermoso que la Antigüedad clásica tiene”.³⁰ Herder, Friedrich Schlegel, los Grimm, Goethe, entre algunos otros personajes, se interesaron por estudiar, traducir y publicar los romances españoles. En España, autores de la talla de Lope de Vega, Góngora, Calderón, san Juan de la Cruz, Quevedo —por nombrar sólo algunos de los autores del Siglo de Oro—; Espronceda, Rivas, Zorrilla —en la época romántica—, se dedicaron a cultivar el romance. El gusto de escribir romances no se perdió —aunque se debilitó en la época del Neoclasicismo—. Y en pleno siglo XX, autores como Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández y —en América— Rubén Darío, mantuvieron vivo el arte de escribir romances.

En la actualidad, la producción de romances es mínima. Pero no debe darse al romance por muerto. Menéndez Pidal opinó: “Hoy la tradición está decaída porque sólo vive entre los rústicos, pero, ¿acaso no podrá revivir también en un ambiente cultural?”³¹

²⁹ Margit Frenk Alatorre, *Cancionero de Romances viejos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. XXII.

³⁰ *Idem.*

³¹ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva... Op. cit.*, p. 37.

1.2.1 Origen y características del Romancero

La palabra romance en su acepción más antigua significa “vulgar” y se le adjudicaba a la lengua hablada por el pueblo, en contraposición a la lengua culta de esa época, el latín. A partir de esta conceptualización, el término “romance” se le comenzó a dar a toda la producción literaria escrita en lengua vulgar.

El romance es un cantar popular —aunque como ya se vio, también los grandes autores sintieron afinidad por esta expresión poética—. El romance, al no tener el compromiso “de la poesía culta”, del refinamiento y de las grandes formas, es la expresión popular española por excelencia, pues cualquier persona los puede cantar, sin importar su formación académica, basta con haberlos escuchado en alguna ocasión, para aprenderlos y repetirlos.

El romance acompaña a las personas en sus faenas diarias, ameniza los jornales con sus historias. Menéndez Pidal definió así al romance: “Los romances son poemas épicos líricos breves, que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones para recreo simplemente o para el trabajo en común”.³²

Aunque el fenómeno de poesía épico-lírica no es privativo de España; por ejemplo, Francia posee las “cantinelas”, Dinamarca las “visers”, Inglaterra las “baladas”. Sin embargo, el *Romancero* se distingue del resto de poesía épico-lírica por su tradicionalidad en los temas; mantuvo vivos los tópicos de las epopeyas, como se puede comprobar en los romances de “Fernán González”, “el Cid”, los “Infantes de Lara”, entre algunos otros. Menéndez Pidal, refiriéndose a esto, escribió: “[...] el inmediato y fuerte entronque con las gestas medievales es el carácter más profundamente distintivo del *Romancero*, ya que el

³² *Ibid.*, p. 9.

entronque no se da o se da a penas en la canción narrativa tradicional de los otros pueblos”.³³

Los tópicos de los cantares de gesta sobreviven en la actualidad, como lo afirmó Menéndez Pidal: “Los romances primeros [...] contribuyeron a que las gestas se olvidasen, pero prolongaron la vida de los temas heroicos [...] aún hoy divulgados algunos de ellos en el canto popular de España, Portugal, de América y de los judíos sefardíes”.³⁴

La historicidad de los cantares de gesta españoles también la heredó el *Romancero*, así lo demuestra la existencia de romances donde los protagonistas son: los reyes de Castilla y los de Granada, el príncipe Abenamar, el maestro de Calatrava, el conde de Niebla, el obispo de Jaén, entre algunos otros.

Un distintivo más del *Romancero* es su apertura de temas, esto es fehaciente en los romances de contenido carolingio. Además, en el *Romancero* no sólo se habla de los héroes españoles, existen también los romances dedicados a héroes clásicos: Carlomagno, el rey Arturo, Roldán, el rey moro Marsín, Tristán, Lanzarote, Dido, Eneas, Paris, Helena.

En cuanto a la métrica de los romances se postulan dos teorías: la de hexasílabos y la de octosílabos.

La primera apoya sus fundamentos en que los romances al ser fragmentos desgajados de las epopeyas, preservaron la métrica de éstas. Menéndez Pidal afirmó: “La forma métrica del *Romancero* es una tirada de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorríma; es, en sustancia, la misma versificación de las gestas medievales”.³⁵

Quienes apoyan la postura octosilábica —con rima asonante en los versos pares y quedando libres los pares—, argumentan que los versos hexasílabos de los cantares de gesta

³³ *Ibid.*, p. 14.

³⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Los godos...*, *Op. cit.*, p. 84.

³⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva...* *Op. cit.*, p. 16.

se partieron a la mitad —pues poseían un hemistiquio—, creando así el octosílabo. Esta idea se popularizó, en mayor medida, porque los editores de romances prefieren el uso del octosílabo por la comodidad al editar los libros. Tomás Navarro Tomás opina: “Consiste el romance en un número más o menos extenso de octosílabos, de los cuales los impares son sueltos y los pares asonantes bajo la misma rima. Los romances populares, antiguos y modernos, admiten la mezcla de asonancia y consonancia”.³⁶

1.2.2 Clasificación de los romances

Cada estudioso ha adoptado diversos métodos de sistematizar el *Romancero*, ya sea de modo cronológico, formal o temático. Todos los procedimientos tienen sus pros y sus contras; sin embargo, la mayoría de los investigadores han aceptado tanto la clasificación cronológica de los Grimm como la temática de Menéndez y Pelayo, ambas se complementan una con otra.³⁷

Los Grimm dividieron el *Romancero* por etapas: los viejos o populares y los nuevos o artísticos.

a) Los romances viejos o populares. Se consideran entre este grupo todos los romances anteriores al siglo XVI, sin importar su modo de preservación (editados o por tradición oral).

b) Los romances nuevos o artísticos. Forman parte de este grupo todos los romances creados a partir de mediados del siglo XVI hasta la fecha.

Menéndez y Pelayo formuló la siguiente clasificación temática, la cual se ha aceptado por la mayoría de los estudiosos de los romances:

³⁶ Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1952, p.152.

³⁷ Cit. en: Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Op. cit.*, pp. 151-153.

1. Romances históricos. En ellos la temática principal es la historia de España, son los más antiguos y cercanos a los cantares de gesta. Se dividen en varios subgrupos:

a) El rey Rodrigo y la pérdida de España. Tratan de modo particular el estupro cometido por el rey Rodrigo a la Cava; el cómo el rey Rodrigo es vencido por los moros; y cómo el rey purga penitencia.

b) Bernardo de Carpio. Hijo del conde de Saldaña y Jimena, hermana de Alfonso, el Casto; éste, al enterarse de los amores ocultos del conde y Jimena, hace apresar al conde. Cría a Bernardo con prolijidad. Cuando Alfonso comienza a tener tratos con Carlomagno para que su reino quede bajo la jurisdicción francesa, Bernardo se subleva y derrota a los franceses en Roncesvalles. Alfonso aterrado accede a todas las peticiones de Bernardo, quien exige la libertad de su padre, sin embargo, el conde de Saldaña ya estaba muerto.

c) El conde Fernán González. Su figura aparece en muchísimos romances. Es recordado por la proeza de lograr la independencia de Castilla. El rey de León le compró al conde un caballo. Fernán González aceptó venderlo con una única condición: el pago debería ser efectuado en una fecha exacta, de no ser así, el precio del caballo se iría duplicando día con día. El precio del caballo llegó a ser tan alto, que el rey de León se dio obligado a declarar libre el condado de Castilla para saldar la deuda.

d) Los infantes de Lara o de Salas. En torno a la tragedia de los infantes de Lara nacieron muchos romances. La historia de los siete infantes se puede resumir así: Fernán González le da por esposa a doña Lambra a Ruy Velázquez. Los infantes de Lara, sobrinos de Ruy Velázquez, mataron al amante y después a un siervo de doña Lambra, quien le exigió venganza a Ruy Velázquez. Velázquez traicionó a sus sobrinos, permitió su muerte a manos de los moros. Años más tarde, un medio hermano de los infantes llamado Mudarra vengó la muerte de sus hermanos.

e) El Cid. En torno a este héroe surgieron muchos romances que se clasifican en tres series: Mocedades del Cid, conquista de Valencia y castigo a los infantes de Carrión.

f) Romances históricos varios. En este subgrupo se clasifican los romances protagonizados por: Alfonso X, la infanta doña Teresa, Almazor, Bernardo II, el conde Vélez, Alfonso VIII, entre algunos otros personajes.

g) El rey don Pedro. Narran los hechos del rey Pedro I, también conocido como el cruel o el justiciero.

h) Romances fronterizos. Giran en torno a los sucesos y luchas entre árabes y cristianos, durante el último periodo de reconquista (siglos XIV y XV). Se creen de un alto valor histórico. Destacan: “Moriscos, mis moriscos”, “Reduan, bien si te recuerdo”; “Abenámar, Abenámar”; “Alora, la bien cercada”, “Allá en Granada la rica”, “el rey moro que perdió Granada”, entre muchos otros.

i) Romances históricos de tema no castellano. Tratan de temas históricos de lugares como Navarra, Aragón, Nápoles, Portugal, Roma y algunos otros sitios.

2. Romances del ciclo carolingio. Están llenos de las historias de la época de Carlomagno: “Los doce pares”, “la crónica de Turpín”, “el libro de los linajes de Francia”, “el conde de Baldovinos”, “el conde de Montesinos”, “el conde de Dirlos”, “el marqués de Mantua”, “Roncesvalles”, entre varios otros

3. Romances del ciclo bretón. Referentes a la figura del rey Arturo y de la mesa redonda. También hay algunos que hablan de Tristán e Isolda y de Amadís de Gaula.

4. Romances novelescos sueltos. Son de temas muy variados, van desde tópicos clásicos y mitológicos hasta escenas cotidianas del folklore. Sobresalen: “la bella malmariada”, “la morilla engañada”, “la infanta encantada”, “Rosa fresca”, “la hija del rey de Francia”, entre muchos otros.

5. Romances líricos. Forman parte de este subgrupo los romances carentes de contenido épico-narrativo y abunda en ellos la emoción lírica. Los temas son el amor, la melancolía, los celos, otro tópico sentimental. Destacan: “Fontefrida”, “Un sueño soñaba a noche”, “En Sevilla está una Ermita”, “el conde Arnaldos”, entre varios otros.³⁸

1.2.3 Cronología

Ramón Menéndez Pidal sitúa el nacimiento de los romances más viejos —los desprendidos de los antiguos cantares de gesta— a finales del siglo XIV y a principios del XV.³⁹ Se han encontrado romances fechados en 1442, atribuidos a Carvajal, poeta de la corte de Alfonso V de Aragón. Sin embargo, los romanceros más importantes en orden cronológico son: *Cancionero de Constantina*, de Juan Fernández de Constantina (principios del siglo XVI); *Cancionero General*, de Hernando de Castillo (Valencia, 1511); *Cuarenta cantos*, de Alonso de Fuentes (Sevilla, 1550); *Cancionero de romances*, también conocido como “Sin año”, de Martín Nucio, Amberes; *Silva de varios romances*, de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550); *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*, de Alonso de Fuentes (Sevilla, 1550); *Romancero*, de Lorenzo de Sepúlveda (Amberes, 1551); *Rosa de romances*, *Rosa de amores*, *Rosa española*, *Rosa gentil* y *Rosa de real*, de Juan de Timoneda (Valencia, 1572). Tras esta fecha los romances entran en una nueva etapa, pierden cierto aire popular y son escritos por poetas cultos, quienes se dieron a la tarea de imitar los viejos romances, esto se puede comprobar en el *Romancero general* (1600), donde aparecen romances escritos por los grandes autores del Siglo de Oro. Durante dos

³⁸ La clasificación anterior fue tomada de: Emilio Diez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Op. cit.*, pp. 150-151.

³⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva...* *Op. cit.*, p. 9.

siglos no hubo reimpressiones, hasta finales del siglo XVIII los hermanos Grimm, embriagados por el espíritu romántico, desenterraron los romances y los difundieron por toda Europa. Agustín Durán dedicó gran parte de su vida a recopilar romances y el resultado fue su *Romancero* (1823-1832). F. Wolf y C. Hofman editaron en Viena su *Primavera y flor de romances* (1856). Menéndez Pidal dio a luz a su *Flor nueva de romances viejos* en 1938.⁴⁰

1.2.4 Teorías del origen del romance

Existen dos teorías sobre el origen del romancero: la romántica y la neorromántica o neotradicional.

La teoría romántica fue defendida por Jacobo y Guillermo Grimm, Fauriel, Barrois, d'Hericault, Gautier, Fernando Wolf, Carolina de Michaëlis, entre algunos otros. Ellos —como ya se vio en el apartado de gesta de este mismo capítulo— sostuvieron la idea de que los romances fueron el preámbulo de la épica, es decir, los romances al aglutinarse dieron origen al cantar de gesta. Los románticos consideraban a la epopeya —y al resto de la poesía popular— como el fruto de toda una nación. Menéndez Pidal explicó el cómo Jacobo Grimm concebía la épica: “Jacobo Grimm definía la epopeya —dicha afirmación también es válida para el romance— como producción de todo un pueblo, no de un poeta determinado, la cual, lo mismo que la religión y el lenguaje, tiene un origen sobrenatural, divino, misterioso; poesía otorgada por Dios, como un privilegio, al pueblo más noble y digno [...]”.⁴¹ Esta teoría ya se encuentra en desuso, fue rebatida de modo brillante por los neorrománticos.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 149-150.

⁴¹ Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p.328.

La teoría neorromántica o neotradicional contó entre sus miembros a Milá, Pío Rajna, Ferdinand Lot, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. Ellos rompieron con los románticos en dos aspectos: primero, no consideraban al romance el antecedente de la epopeya; segundo, tampoco concebían al romance como producto de la colectividad, sino la obra de un primer y único autor.

Los neorrománticos plantearon que los cantares de gesta fueron compuestos para las clases principales y no para el pueblo. Las epopeyas —según los neorrománticos— fueron obra de un único autor. Menéndez Pidal apoyó esta postura propuesta por Milá:

La epopeya [...] lejos de ser poesía nacida en el pueblo, era según Milá, poesía compuesta para la clase aristocrática y caballeresca, era poesía ilustre, de casta jerárquica, sin que por serlo dejase de interesar al pueblo [...] nada de misterioso hay en el origen de los poemas extensos [...], pues no son obra del pueblo, sino de un individuo que se siente capaz de poetizar para sus oyentes.⁴²

Los neorrománticos expusieron el nacimiento del romance como el efecto de la descomposición de los viejos cantares de gesta. Las viejas epopeyas ya aburrían a los escuchas, éstos comenzaron a preferir ciertas partes de los largos poemas épicos, los cuales se aprendían de memoria y divulgaban. Así lo expuso Menéndez Pidal:

Los oyentes de una larga recitación épica se encariñaban con algún episodio [...], haciéndolo repetir a fuerza de aplausos, y luego que el juglar acababa su largo canto, se dispersaban llevando en su memoria aquellos versos repetidos, que luego ellos propagan por todas partes. Pues bien, esos breves fragmentos desgajados de un antiguo cantar de gesta y hechos así famosos y populares son, ni más ni menos, los romances más viejos que existieron.⁴³

⁴² *Ibid.*, p. 330.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

1.2.5 El romance en América

El romance se difundió por casi todo el mundo, y el continente americano no es la excepción. Menéndez Pidal encontró romances en diversos lugares de América, entre ellos: México, Argentina, Colombia, Chile, Cuba, República Dominicana, Perú, Nuevo México, Venezuela, Uruguay y algunos otros sitios. Menéndez Pidal llegó a afirmar: “[...] el romancero se encontrará vivo en cualquier parte de América como haya quien quiera y sepa buscarlo”.⁴⁴

El viaje que realizó Menéndez Pidal a Sudamérica en 1905 para recolectar romances, despertó el interés de muchos investigadores, quienes se dieron a la tarea de compilar dicho material en sus países de origen. Desde entonces, hasta la fecha han aparecido múltiples compilaciones de romances.

El romance llegó a América con los conquistadores, como lo demuestran las constantes referencias al *Romancero* en sus crónicas. A continuación, citaré un ejemplo de Bernal Díaz del Castillo:

Y acuérdome que llegó un caballero que se decía Alonso Hernández Puertocarrero, y dijo a Cortés: Paréceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a esta tierra:

Cata Francia, Montesinos, Cata París, la ciudad,
cata las aguas del Duero do van a dar a la mar.

Yo digo que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar. Luego Cortés bien entendió a que fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió: Dénos Dios ventura en armas, como al paladín Roldán que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender.⁴⁵

El diálogo sostenido entre Hernández Puertocarrero y Cortés, con base en los romances, manifiesta lo arraigado del *Romancero* en la filosofía de los conquistadores.

⁴⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 344.

⁴⁵ Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1965, p. 65.

Menéndez Pidal refiriéndose al fenómeno de la llegada del romance a América por vía de los conquistadores escribió:

[...] en la memoria de cada capitán, de cada soldado, [...] iba algo del entonces popularísimo *Romancero* español, que como recuerdo de infancia reverdecería a menudo para endulzar el sentimiento de soledad de la patria, para distraer el aburrimiento de los inacabables viajes o el temor de las aventuras con que brindaba el desconocido mundo que pisaban.⁴⁶

Pero no sólo los conquistadores fueron los responsables de trasplantar la tradición del romance a América, Mercedes Díaz Roig tipificó en cuatro puntos el modo en que se enriqueció el *Romancero* americano: el aporte peninsular oral, el aporte peninsular escrito, el aporte americano oral y el aporte americano escrito.⁴⁷

El aporte peninsular oral tuvo, en un primer momento, la figura de los conquistadores como principales protagonistas, pero después también todo aquel venido de la península ibérica, ya fueran españoles o portugueses, colonizadores o emigrantes. Además, cabe agregar que la emigración española llegada a América (1939-1942) en los tiempos de la Guerra civil, también trajo consigo la tradición de los romances.

El aporte peninsular cuenta con vestigios desde el siglo XVI, época en que comenzaron a llegar romanceros de España a América; y ya en épocas más modernas es indiscutible la trascendencia alcanzada en el nuevo continente de los romanceros de Menéndez y Pelayo y *La flor nueva de romance viejos* de Menéndez Pidal.

El aporte americano oral comenzó cuando el *Romancero* ya se encontraba aclimatado en América y fue echando raíces. La difusión oral jugó un papel preponderante en su divulgación, pues gracias a ello, los romances llegaron a un a los lugares más apartados e inaccesibles del continente.

⁴⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Los romances de América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p.14.

⁴⁷ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, México, Colegio de México, 1990, pp. 10-11.

El aporte americano escrito es obra de investigadores y difusores de la tradición del romance. Existen numerosas compilaciones de romances en todo el continente, las cuales no sólo se han editado en su país de origen, pues circulan por varios países de América.

De modo particular, yo agregaría la difusión de los romances hecha por los medios de difusión masiva como el cine, la radio, —aunque en menor medida— la televisión e internet.

1.2.6 Características de los romances en América

Los romances en América sufrieron ciertas variaciones: asimilaron la topografía, algunos personajes, términos coloquiales, usos y costumbres del Nuevo Continente. Asimismo, si recordamos la teoría de la refundición de Menéndez Pidal estaremos concientes de que si una persona difunde un canto de modo oral, llega —muchas veces— a introducir ciertos cambios, los cuales pueden ir desde trastocar palabras, hasta añadir motivos nuevos, prolongar episodios, mutar las rimas, introducir nuevos personajes, entre muchas otras variaciones.

El romance español sirvió a los americanos como modelo de composición para sus propios romances, como lo deja en claro Menéndez Pidal al citar el siguiente ejemplo: “José María Vergara, en su *Historia de la Literatura en Nueva Granada* (Bogotá, 1867), decía [...] que en los llanos de Venezuela se cantaban romances nuevos del tipo de los romances españoles, pero que los llaneros «desechaban luego todos los originales, y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas»⁴⁸.

Sin embargo, el romance en América también mantiene rasgos de la tradicionalidad hispánica. Entre los romances tradicionales, de los cuales se pueden encontrar ejemplos en

⁴⁸ Cit. en: Ramón Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico*, vol. II, *Op. cit.*, pp. 342-343.

todo el continente, se cuentan: “Hilitos de oro”; “las señas del marido”; “san José pidió posada”; “el villano vil”; “la aparición de la amada difunta”; “Blanca flor”; “don Gato”; “Mambrú”; “el Marinero”; “santa Catalina”; “Bernal, el francés”; “Delgadina”; entre muchos otros.

Menéndez Pidal halló dos ejemplos en los cuales se hace referencia a los romances históricos; los más antiguos en la tradición del *Romancero*:⁴⁹ el primer caso es el del colombiano Rufino José Cuervo (hacia 1865), quien encontró en los Andes, al noroeste de Bogotá, a un campesino iletrado, que le recitó varios romances de los “Infantes de Lara” y “Bernardo de Carpio”; el segundo caso hace referencia al cónsul norteamericano en Nicaragua, Perter Scout, que oyó cantar a una muchacha un romance referente al “Cid”. Cuando el cónsul le preguntó a la muchacha quién le había enseñado ese romance, ella contestó: “Mi mamá”, quien a su vez lo había aprendido en su tierra, Nicaragua.

Como hemos podido ver, el romance en nuestro continente posee una dualidad: reverdece mediante las constantes refundiciones, pero también mantiene sus rasgos primigenios. Mercedes Díaz Roig lo escribió así: “El romance tradicional en América, como sus congéneres de todo el mundo hispánico, está sometido a las dos fuerzas que rigen la literatura tradicional: se renueva y se conserva a la vez”.⁵⁰

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 346-347.

⁵⁰ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional... Op. cit.*, p. 14.

1.2.7 El romance en México

El romance llegó a México con los conquistadores. Desde esos días, el antiguo canto español soltó sus raíces en las nuevas tierras. Bernal Díaz del Castillo narra cómo se entonó el que se considera el primer romance nacido en la Nueva España:

[...] en este instante suspiró Cortés con una muy gran tristeza, muy mayor que la que antes traía, por los hombres que le mataron antes que en el alto *cu* subiese, y desde entonces dijeron un cantar o romance:

En Tacuba está Cortés,
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra e el costado, etc.⁵¹

Es importante resaltar que Bernal Díaz del Castillo califica al ejemplo anterior como “un cantar o romance”.

Tras la conquista, la imposición de la cultura española se dio en toda la Nueva España. Así la hispanización repercutió en todos los ámbitos, desde el religioso hasta el económico, desde el arquitectónico hasta lo agronómico; y, el campo de la poesía no fue la excepción. Si bien, se preservaron viejos cantos de las culturas prehispánicas, en poco tiempo se mezclaron con el romance español. Armando de María y Campos escribió: “Los naturales de esta tierra conservaron en su corazón el eco de los cantares antiguos, y llegado el momento de expresar sus emociones [...] compusieron, mitad recuerdo de los cantares primitivos, mitad influencia del romance español, mensajes líricos para exaltar a sus primeros héroes”.⁵²

⁵¹ Bernal Díaz del Castillo, *Op. cit.*, pp. 323-324.

⁵² Armando de María y Campos, *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, vol. I, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1962, p.21.

Aunque durante los tres siglos de dominación española los romances tradicionales seguían de boca en boca, también nacieron algunos nuevos, pero el crisol del romance en México se dio en la época de la Independencia. Ignacio Manuel Altamirano señala al respecto: “[...] se sabe que entre las tropas insurgentes [...] hubo muchos cantos en que se celebraban las victorias, se lamentaban los reveses y se alentaban las esperanzas de la patria. [...] Eran romances muy rudos, naturalmente, pero muy expresivos, y pintaban con exactitud los sentimientos de la época”.⁵³

Una obra de suma importancia fue el *Romancero histórico* de Guillermo Prieto, publicado en 1885. Prieto escribió romances dedicados a los héroes de Independencia y eligió el romance por ser la poesía del pueblo. Él mismo lo explicó: “[...] adopté, el romance como lo más popular y acomodaticio a todos los tonos [...]”⁵⁴ Prieto, a pesar de ser un autor culto, comprendió la esencia del *Romancero*, es decir, que debía ser accesible a cualquiera que lo consultara: “Al concluir, vi que podía haber mucho de cansado y prosaico; pero todo claro, todo potable, como agua de fuente pública, al alcance del primero que pasa, y esto me satisfizo.”⁵⁵

El romance, a pesar de ya encontrarse asimilado por la entonces joven nación mexicana y trabajado por autores cultos como Prieto, mantenía su naturaleza: era una poesía para el pueblo.

En las primeras décadas del siglo XX personalidades como Vázquez Santana, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal, Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, —entre otros investigadores—, se dedicaron a estudiar y a recopilar romances en nuestro país.

⁵³ Guillermo Prieto, *Romances históricos*, vol. I, Manuel Altamirano pról., México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 1995, p. 53.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

La recopilación de romances sigue vigente; sin embargo, los investigadores se han topado con diferentes problemas en sus esfuerzos por reunir el material. Así lo manifestó Mercedes Díaz Roig, respecto a una compilación realizada por ella en México: “Desgraciadamente, no ha sido posible hacer una recopilación a fondo, dado el inmenso territorio por cubrir y la escasez de recursos humanos y pecuniarios”.⁵⁶

Por lo anterior, queda de manifiesto que aún falta compilar muchísimos romances, pero también se requiere de personas interesadas en continuar el trabajo, así como de recursos económicos. Los romances están en todo el país, esperando por investigadores quienes se den a la tarea de proseguir la tradición de coleccionarlos.

⁵⁶ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González pról. y ed., *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p.16.

2. *El corrido mexicano*

Todos los países del mundo poseen una poesía popular en su tradición literaria. En ella plasman usos y costumbres, así como hechos relevantes. Francia tiene las “cantilenas”; Dinamarca las “visers”; Inglaterra las “baladas”; España los “romances”; y México los “corridos”.

El corrido es la poesía del pueblo mexicano. Es el móvil de las personas humildes para cantar tanto sus tragedias como sus bonanzas. El corrido es la voz popular, es el periódico del pueblo, no acepta censuras, lo mismo denuncia injusticias sociales o glorifica a los caudillos de la Revolución, notifica sobre siniestros o simplemente cuenta sucesos dignos de ser narrados.

El corrido, como las grandes poesías populares del mundo, al no tener el compromiso estético o rebuscamiento de la poesía “cultura”, es sincero, sencillo y fácil de entender. Héctor Pérez Martínez al respecto expresó: “Frente a la poesía culta, inalcanzable y extraña para la multitud, de que la esta poesía se ha apartado por sistema, la masa ha debido inventar una poesía propia, exclusivamente de ella y que conserva lo mejor de nuestra tradición: el corrido”.¹ El corrido es la literatura del pueblo, en un país donde aún existen altos índices de analfabetas, y al cual, las últimas estadísticas ubican entre los países de menos lectores a nivel mundial, no se puede pensar que todos los mexicanos se recreen leyendo libros considerados cultos como el *Quijote*, la *Celestina*, el *Lazarillo de Tormes*, o el *Libro de buen amor*, o cualquier otro. No, las personas escuchan y se divierten con los corridos, los cuales hacen las veces de un cofre de recuerdos donde el pueblo va guardando sus memorias.

El corrido es un fenómeno de masas. Las personas se identifican con los pasajes y vivencias narradas en los corridos, éstos son un óptimo referente para comprender la

¹ Héctor Pérez Martínez, *Trayectoria del corrido*, México, s.e., 1935, p. 3.

idiosincrasia del pueblo, la filosofía popular, la esencia de México. Héctor Pérez Martínez señaló:

Para mí que lo importante de la poesía —popular o no— no es la manera de cómo ella se ajusta a la realidad; más bien consistiría en cómo ella reacciona ante la realidad. Y aquí reside una de las más valiosas aportaciones del corrido para penetrar al alma popular, ya que nos descubre minuciosamente, los movimientos emocionales de la masa ante un hecho ávidamente sentido, calurosamente compartido.²

Durante cierto tiempo, el corrido fue desdeñado por los académicos, sin embargo, tras las primeras décadas del siglo XX, algunos investigadores pusieron su mirada en el corrido y lo revaloraron como lo que es, poesía. Estudiosos como Manuel Toussaint, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Castro Leal, Álvaro Custodio, Carlos Chávez, Miguel Galindo, Andrés Henestrosa, Vicente T. Mendoza, Celedonio Serrano Martínez, entre otros varios estudiosos, se dieron a la tarea de reivindicar la figura del corrido.

2.1 Diversas definiciones del término corrido

Una de las mayores dificultades en el estudio del corrido radica —como en la mayoría de géneros literarios— en la problemática de conceptualizar una definición concluyente y universal. Las posturas de los investigadores varían; algunos prefieren repetir las definiciones de autores consagrados dentro del campo del corrido como Vicente T. Mendoza o Celedonio Serrano Martínez; otros optan por acuñar las propias. Hasta la fecha ambos criterios resultan válidos. Por ende, presentaré diversos conceptos del término “corrido”, con el fin de homologarlos. Entre ellos: la definición del *Diccionario de la lengua española*; una definición metalingüística; la definición de Vicente T. Mendoza; la de Celedonio Serrano Martínez; la de Armando Duvalier —dado que ésta

² *Ibid.*, p. 7.

es una definición estructural, aprovecharé este punto para desglosar un corrido y marcar en él las fórmulas distintivas del género—.

El *Diccionario de la lengua española* concreta el término *corrido* así: “Romance cantado, propio de Andalucía. En América, romance o composición octosilábica con variedad de asonancias. En México, cierto baile y la música que lo acompaña. Corrido de la costa”.³

La definición resulta paupérrima y superficial, apenas se limita a ligar al corrido con el romance español, lo cual, en más de una forma es cierto —como se verá más adelante—, pero según esta concepción de corrido, pareciera, que, sin más, sólo fuera el romance español trasplantado en América; lo cual dista mucho de ser verdadero y comentaré en el apartado de los posibles orígenes del corrido.

El corrido se ha definido a sí mismo en corridos de un modo metalingüístico, ha planteado algunas de sus características, como puede comprobarse en los siguientes versos:

El alma del pueblo canta
a sus héroes en corridos,
y nunca entona nada
para los héroes fingidos,
que con mentiras se elevan
para después hundirse en los olvidos.
¡Para saber quién es quién,
hay que escuchar los corridos!⁴

El corrido es de extracción popular, en él se canta a los héroes y es un medio verídico de información: “Para saber quién es quién”. Sin embargo, esta definición también está incompleta, pues no llegamos a enterarnos de muchos datos. Por otro lado, es bien conocida la existencia de los corridos donde se exhibe a los “héroes fingidos”:

³ *Diccionario de la lengua española*, 21ª. ed., Madrid, Espasa- Calpe, 1992, p. 580.

⁴ Anónimo, “Yo soy el corrido”, en Ignacio López Tarso, narr., *Corridos de la revolución*, México, disco compacto, Sony Disc, 2001.

Adolfo de la Huerta, Porfirio Díaz, León Guajardo, entre otros. Además, el corrido no sólo habla de héroes, sino también de múltiples tópicos.

Vicente T. Mendoza es el máximo representante de la corriente hispánica —la cual, postula al corrido como descendiente directo del romance español—. Mendoza definió, en una primera etapa de sus investigaciones, al corrido así: “En esencia el corrido mexicano es un género lírico, narrativo principalmente, que relata en la forma simple e invariable de una frase musical compuesta de cuatro miembros [sic], aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes”.⁵ Esta definición resulta acertada hasta cierto punto, sin embargo, cuando Mendoza intentó apoyar su definición con un *corpus* de corridos privilegió el ámbito musical. Años más tarde, el mismo Mendoza complementó la definición ya vertida:

El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, 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 entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series.

La jácara, a su vez, le ha heredado el énfasis del machismo, las baladronadas, jactancias, engreimiento y soflama, propios de la germanía y en los labios de jaques y valentones.⁶

Esta definición es muy digna de calificarse como completa, pues ya considera al corrido “un género épico-lírico-narrativo”. Es decir, el corrido puede tratar de diversos temas y no únicamente de héroes; también incluye una descripción métrica “cuartetas de rima variable, y asonante o consonante en los versos pares” y toca un lazo filial con el romance español y la jácara árabe. A esta definición pocos errores pueden encontrarse.

⁵ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 118.

⁶ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. IX.

De hecho, sólo me interesa destacar dos puntos: el primero es de aspecto métrico, pues los corridos no están constituidos únicamente de cuartetos, sino de diversas y variables estrofas —como expondré a continuación—; segundo, Vicente T. Mendoza, al ser un arduo defensor de la postura hispánica, hace pocas alusiones a la importancia de los elementos prehispánicos existentes en los corridos —éstos son en su mayoría tanto nombres propios como términos toponímicos—.

Celedonio Martínez Serrano es el principal exponente de la corriente nacionalista —la cual se contrapone a la tesis hispánica, pues considera el origen del corrido exclusivamente mexicano y ya existente mucho antes de la llegada de los españoles—.

Celedonio Serrano Martínez definió al corrido como:

[...] un género épico-lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas y comprende todos los géneros; que usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima, el cual se canta al son de un instrumento musical (guitarra o bajo sexto), y relata en forma simple y sencilla, todos aquellos sucesos y acontecimientos asonados, asaltos, combates, catástrofes, asesinatos, hazañas heroicas, historias de bandoleros, crímenes ruidosos, fusilamientos, pasiones amorosas, traiciones militares, políticas y amorosas, cuartelazos, descarrilamientos, etc., al mismo tiempo que protesta contra las injusticias de un régimen o condena las múltiples manifestaciones de su tiranía.⁷

Celedonio Serrano Martínez supera la definición de Vicente T. Mendoza. Respecto a la métrica se muestra más abierto a los formatos, apuntando que el corrido “usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de rima”. Con ello, se contrapone a Mendoza, quien sólo daba espacio a los cuartetos. Además, Celedonio Serrano Martínez agrega un término muy acertado a la definición de corrido, al calificarlo de “trágico”, porque esa es una de las características predominantes en los corridos, como lo señaló el mismo autor:

Y es que el corrido mexicano alienta un profundo sentido trágico, por eso casi siempre conmemora con más interés los desastres que los éxitos o las

⁷ Celedonio Serrano Martínez, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, México, Centro Cultural Guerrerense, 1973, p. 36.

victorias. Para comprobarlo, bastaría echar un vistazo a los títulos de los diferentes textos que se ha compuesto. Encontraríamos que uno de los aspectos preferidos de su temática es el de la muerte, en todas las formas en que puede presentarse [...].⁸

Celedonio Serrano coincide con las definiciones anteriores en cuanto a la esencia épica del corrido; también concuerda con Mendoza respecto a lo de lírico. Pocos pretextos se le pueden poner a la definición de Celedonio Serrano, sin embargo, considero que ésta concepción es tan abierta, que llega a tornarse demasiado genérica, y ante esto, cualquier canción podría llegar a calificarse como un corrido.

Hoy día es muy común que las canciones puestas en boga en época de la Revolución sean llamadas “corridos” a pesar de tener un origen bastante anterior a dicho suceso armado, como ejemplo de esto, baste citar el comentario de Andrés Henestrosa respecto a “La Valentina”:

Los únicos cantos de la Revolución, sin género de duda, son los corridos, y eso en su letra, pues las melodías —las tres o cuatro melodías esenciales— pertenecen al pasado. “La Valentina”, para citar sólo un ejemplo, aparece transcrita en una novela de principios de siglo que ahora no puedo recordar, pero que puede ser Temochic, de Heriberto Frías, publicada en un tiempo en que la Revolución todavía no se manifestaba, si bien ya se oía latir.⁹

Por lo anterior, es importante incluir una definición enfocada en el plano estructural, pues permitirá separar al corrido de las canciones.

Armando Duvalier hizo un gran aporte al campo del corrido al realizar una definición estructural, la cual retomaron tanto Armando de María y Campos como Vicente T. Mendoza:

Literalmente el corrido mexicano es un poema lírico-épico que fluctúa entre veinte y treinta cuartetos octosílabos sujeto a seis fórmulas primarias: llamada inicial del corridista al público; lugar, fecha y nombre del personaje central; fórmula que precede a los argumentos del personaje; mensaje y despedida del corridista.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ Andrés Henestrosa, “Las canciones de la revolución”, en *Corridos y cantares de la revolución mexicana*, Alejandro Gómez Maganda, comp., México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1998, p. 7.

Aparte de estas seis fórmulas, existen ocho secundarias: frase de insistencia del corridista, para que el auditorio no olvide tal o cual suceso; exclamación y reflexión apartes del motivo que hace el corridista; biografía y señas generales del personaje; recapitulación y resumen del motivo; invitación del corridista al auditorio para que compre el corrido; fin del primer corrido e invitación a escuchar la segunda parte o cualquier otro corrido; nombre del autor y principio de la segunda parte o de cualquier otro corrido análogo al anterior.¹⁰

Es substancial mostrar lo anterior desglosando un corrido, donde se note que la estructura del género está bien delimitada y gracias a ello puede diferenciarse de muchas canciones consideradas corridos, sólo porque incluyen esta palabra dentro de su letra. Las fórmulas pueden variar en orden de aparición e incluso no llegan a estar presentes todas en un solo corrido; esto es variable. Desglosaré el corrido “el Moro de Cumpas”:

El diecisiete de marzo
a la ciudad de Agua Prieta,
llegó gente de donde quiera.
Vinieron a las carreras
del Relámpago y del Moro,
dos caballos de primera.

Fecha, lugar y nombre de los protagonistas

El Moro de Pedro Frezbe
era del pueblo de Cumpas,
muy bonito y muy ligero;
el Relámpago era un zaino,
personajes
era un caballo de estima
de su amo Rafael Romero.

Biografías y señas generales de los

Cuando pasearon al Moro
se miraba tan bonito.
Comenzaron a apostar,
toda la gente decía,
que aquel caballo venía
especialmente a ganar.

Narración del suceso

Cheques, billetes y pesos
le sobraban al de Cumpas,

¹⁰ Cit. en: Armando de María y Campos, *Op. cit.*, p. 49; y en: Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, pp. XX-XXVII.

el domingo en la mañana.
Por la tarde las apuestas
pasaban de cien mil pesos
en esa copa cabana.

Abandaba Trini Ramírez,
también Chino Valenzuela
paseando ya los caballos.
Dos corredores de faja,
dos buscadores del triunfo,
los dos eran buenos gallos.

Señas generales de los personajes

Por fin dieron el “Santiago”,
el Moro salió adelante
con la intención de ganar,
Ramírez le tupe al zaino,
al llegar al medio traste
dejaba al Moro, pa’ tras.

Narración del suceso

Leonardo Yañez, el Nano,
compositor de este corrido,
a todos pide disculpas.

Nombre del compositor

Aquí se acabaron dudas,
ganó el zaino de Agua Prieta
y perdió el Moro de Cumpas.¹¹

Recapitulación y resumen del corrido

El corrido, como ya se mencionó, presenta una gran apertura en cuanto a la métrica y las estrofas. Además, su temática no se limita a la épica o a la lírica. Lo valioso de la definición de Armando Duvalier es la tipificación estructural. La cual delimita las fórmulas del corrido y permite separarlo de muchas canciones, entre las que existen muchas consideradas corridos por el simple hecho de incluir la palabra “corrido” dentro de su texto o título

Con la idea de homologar las definiciones anteriores, considero al corrido: un género épico-lírico-didáctico bañado, la mayoría de veces, por un halo de tragedia. La muerte es uno de los temas o consecuencias cotidianas dentro del corrido —como lo señaló Celedonio Serrano Martínez—. El corrido permite el uso de diversas estrofas y

¹¹ Leonardo Yañez, “El moro de Cumpas”, en Gilberto Vélez, comp., *Corridos mexicanos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982, p. 214.

pies métricos. Lo épico se puede comprobar por la presencia de corridos relacionados con batallas, historias de héroes, bandoleros o sucesos de interés para la nación mexicana. Lo lírico se halla en los corridos referentes a hechos sentimentales o cualquier emoción interna de los protagonistas como el amor y el desamor. Y aunque pareciera fuera de lugar, dentro del corrido también existe la didáctica, los corridos — aunque no todos— dejan enseñanzas a la usanza de los viejos *exempla mediaevales*; pueden encontrarse diversos temas como la desobediencia de los hijos a los padres, la censura al adulterio, el castigo a los traidores, la invitación a comportarse como los protagonistas, entre otros.

Para evitar la confusión entre corridos y canciones, deben tomarse en cuenta factores estructurales propios del corrido —ya enunciados por Armando de María y Campos—. Los principales son: invitación del corridista al auditorio a escuchar el corrido, la fecha y el lugar donde se desarrolló el hecho contado; el nombre del protagonista; mensaje y/o despedida del corridista; los elementos secundarios más frecuentes son: frase de reiteración con respecto a alguna parte o suceso del corrido; reflexión de parte del corridista sobre un punto particular del corrido; los datos generales del protagonista: descripción, origen, nombre de sus padres, entre algunos: síntesis y/o resumen del pasaje; convite a los escuchas para adquirir el corrido; conclusión del corrido e invitación a escuchar la segunda parte —si ésta existe—; nombre del autor; y comienzo de la segunda parte del corrido o de alguno otro relacionado al mismo tema.

2.1.2 Ubicación geográfica

El corrido se encuentra diseminado en todo México, pero existen diversas regiones consideradas de mayor arraigo corridista como lo señaló Daniel Castañeda: “No

obstante que el corrido se canta y se produce en casi todo el país [...] la mayoría de los autores están de acuerdo en considerar dos focos principales de producción para el corrido mexicano: 1. La región norte del país: **Corridos norteños**; y 2. La región central del país: **Corridos a secas**".¹²

Cabe señalar que la producción de corridos en esencia es bastante regionalista, cada parte del país cuenta con diversos corridos representativos y eso se puede ver en las menciones geográficas hechas en los mismos corridos, por ejemplo el corrido de "Simón Blanco", oriundo de Guerrero:

Voy a cantar un corrido
sin agravio y sin disgusto,
lo que pasó en Tres Palos,
Municipio de Acapulco.¹³

Como ya se señaló en la definición estructural del corrido, es común la mención del lugar de los hechos. Magdalena Andrea Altamirano Pineda en su tesis de licenciatura —donde buena parte del *corpus* de corridos es originario de Guerrero—, cita diversas versiones de *Modesta Ayala*: "[...] las versiones de Vázquez Santana y Mendoza poseen 64 versos; la del Cancionero del Bajío, 72; la versión acapulqueña, 70; y la del Dueto Caleta, 36 [...]".¹⁴ Con esto queda claro que el corrido regional —como el romance—, también sufre refundiciones y es parte de la tradicionalidad.

El corrido de cada región posee particularidades propias. Por eso es de suma importancia proseguir con la recopilación de corridos en todas las regiones de México, tanto para preservar la memoria corridística de las diversas localidades como para comprender más el mismo.

¹² Daniel Castañeda, *El corrido mexicano*, México, Surco, 1943, pp. 11-13.

¹³ Anónimo, "Simón Blanco", en Ignacio López Tarso, narr., *Op. cit.*

¹⁴ Magdalena Andrea Altamirano Pineda, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, México, el autor (UNAM-FFYL), 1990, p. 138.

Pero el corrido no se encuentra sólo en México, se ha extendido más allá de nuestro suelo, llegando a Norteamérica. Vicente T. Mendoza escribió: “El corrido [...] ha alcanzado una dispersión geográfica que abarca no solamente el territorio nacional, sino que rebasando las fronteras, ha llegado a diversos puntos de la Unión Americana”.¹⁵ Uno de los factores que contribuyó sobremanera a esto, fue la inmigración de mexicanos a Norteamérica. Los compatriotas, nostálgicos por su país —como los conquistadores y exploradores españoles en su momento, al colonizar la Nueva España, en el caso de los romances—, llevaron los cantos de su tierra consigo, al país extranjero. En la actualidad, gracias a los medios masivos de comunicación, es factible tropezar con piezas clásicas del corrido mexicano en todo el mundo.

2.1.3 Propagación

La difusión del corrido mexicano contó con dos principales modos de propagación en el pasado: la transmisión oral y la transmisión escrita; y en la actualidad los medios masivos de comunicación.

La tradición oral es característica de toda la poesía popular del mundo. Los cantos surgen de trovadores o poetas anónimos y pasan de boca en boca y —según Catalina H. de Giménez— sobresalen los siguientes elementos: “[...] en la tradición oral el canto popular se caracteriza por su apropiación colectiva (y por tanto anónima), [así como] por la pluralidad de las versiones [...]”.¹⁶

Vicente T. Mendoza también considera a la tradición oral de suma importancia:

¹⁵ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, p. VIII.

¹⁶ Catalina H. de Giménez, *Así cantaban la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1990, p. 40.

[...] han sido los cancioneros populares [...] los que con su fantasía creadora, ante los hechos que les han conmovido, han forjado rápidamente el relato apoyándose sobre literatura tradicional, según los modos locales o regionales [...] En ocasiones son los testigos presenciales de las luchas y aun los combatientes mismos [quienes han escrito los corridos].¹⁷

En el caso del corrido debe considerarse como un importante modo de propagación la oralidad. Dentro de esta tradición, el constante fluir de las tropas revolucionarias jugó un papel muy importante. Las tropas propagaron los corridos por todo el país. Tal lo señaló Armando de María y Campos:

La Revolución fertilizó con trinos el entusiasmo popular; ríos de notas se volcaron entre el tronar de la fusilería y en el momento del remanso bullicioso del campamento ensayó una historia recogida en el propio sitio de los sucesos y con acompañamiento de guitarrones, olorosa todavía a pólvora, la hizo correr por todos los caminos de la República que conducen al corazón del pueblo.¹⁸

En la tradición escrita las gacetillas ocupan un lugar destacado, pues con su difusión comenzó la masificación del corrido. Respecto a esto Catalina H. Giménez resaltó: “En la tradición escrita la autoría singular adquiere un papel dominante, la versión tiende a ser única y sin variantes, conforme a un original, y la métrica es más variada y compleja”.¹⁹

Los trovadores adquirían hojas con los corridos e iban ofreciéndolas por los caminos. Así lo describió Vicente T. Mendoza: “Los propagadores son los cancioneros que van de feria en feria acompañándose con su guitarra y en medio de las multitudes pregonan los títulos escandalosos que encabezan las hojas impresas [...]”.²⁰

Dos casas impresoras fueron las más importantes en la tarea de publicar corridos, la de don Antonio Villegas Arroyo y la de don Eduardo Guerrero. Ambos impresores son reconocidos como ejes fundamentales en la propagación escrita del corrido.

¹⁷ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, p. XXVIII.

¹⁸ Armando de María y Campos, *Op. cit.*, p. 47.

¹⁹ Catalina H. de Giménez, *Op. cit.*, p. 40.

²⁰ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, p. XXX.

Don Antonio Villegas Arroyo (1852-1917) fue oriundo de Puebla, su padre fue impresor, en 1867 la familia emigró al D. F. En 1880 abrió su propia imprenta y como primeros trabajos imprimió *La oración del Justo Juez* y *La sombra del señor san Pedro*, después comenzaron las publicaciones de corridos. Sin embargo, don Antonio no sólo publicó oraciones y corridos, sino también, recetas de cocina, cartas amorosas, estampas de santos, canciones amorosas, entre muchas otras cosas de interés popular. Don Antonio, al verse galardonado con el éxito de la venta de los corridos, contrató a escritores como: Manuel Romero, Miguel Flores del Campo, Francisco Osácar, Arturo Espinoza, Ramón N. Franco; pero también resaltan los nombres de dos grabadores: Manuel Manilla y José Guadalupe Posadas.²¹

Don Eduardo Guerrero (1868-1958) fue poeta e impresor, en 1910 pagaba dos pesos la creación de un corrido. En muchos casos nunca se enteró del nombre de los autores, por eso publicaba los corridos bajo el epíteto de “anónimo”. Don Eduardo Guerrero buscaba en los corridos —según palabras de Armando de María y Campos—: “[...] la pureza de verdad y la elocuencia del relato”.²² Tras la muerte de don Eduardo, a la edad de 90 años, sus hijos prosiguieron con el oficio que aprendieron de su padre.

2.1.4 Tipificación temática y cronológica del corrido

Los temas dentro del corrido son diversos y variados. A continuación presento tanto la tipificación realizada por Vicente T. Mendoza como la de Álvaro Custodio.

Vicente T. Mendoza. **Los corridos de hechos históricos.** Narran diversos motivos de gran trascendencia en la historia del país: los sucesos acontecidos años antes de la independencia y después del movimiento de independencia, las guerras de religión, la Intervención Francesa, los acontecimientos del último cuarto del siglo XIX. **Los**

²¹ Catalina H. de Giménez, *Op. cit.*, pp. 49-56.

²² Armando de María y Campos, *Op. cit.*, p. 55.

corridos de la Revolución. Son considerados el núcleo más importante en el desarrollo del corrido. Se nutrieron del movimiento revolucionario. Los temas frecuentes son: la narración de las batallas, las tomas de ciudades, la glorificación y muerte de los caudillos, entre algunos otros. **Los corridos donde se destaca la figura de Emiliano Zapata.** El elogio al caudillo sureño es el principal motivo, pero en ellos también se hace referencia al reclamo de la repartición de tierras. **Los corridos de carácter político.** En ellos se exponen tanto apologías como ideales y fines políticos. **Los corridos de fusilamientos.** Narran las ejecuciones frente a un paredón, los protagonistas muestran su valor y serenidad ante la muerte. **Los corridos de valientes.** Son protagonizados por personajes con la dualidad héroe/salteador. Los valientes tienen gran presencia de ánimo, confianza en sus armas, su caballo y su puntería. **Los corridos de bandoleros.** Se distinguen por narrar las historias de hombres rebeldes a todo gobierno que, al modo de Robin Hood, robaban a los ricos para dar a los pobres. Aparecían solos o al mando de respetables bandadas de hombres. **Los corridos de la vida en prisiones.** Giran en torno al destino de los delincuentes en presidio. **Los corridos de raptos, persecuciones, alevosías y asesinatos.** Los primeros narran raptos de mujeres; los segundos refieren historias de hombres perseguidos; el tercer y cuarto grupo relatan hechos o traiciones donde se da cuenta de abusos y asesinatos a sangre fría. **Los corridos de parricidios, maldición y fatalidad.** Éste es un grupo por demás dramático; en los primeros la muerte entre familiares es el principal motivo; los segundos se caracterizan por la desobediencia a los padres, embriaguez, golpes, altanería y malas palabras, así como menosprecio a los consejos; en los terceros resalta la presencia del destino, el cual no se puede evadir, a pesar de avisar su llegada con corazonadas y presentimientos. **Los corridos de tragedia pasional.** El amor es la principal causa de la tragedia. Resalta el orgullo varonil, el cual no acepta

humillaciones. **Los corridos de accidentes y desastres.** Los motivos más convencionales son los descarrilamientos, temblores, inundaciones y ciclones. **Los corridos de caballos.** Los equinos también inspiraron letras, son protagonistas. Es más frecuente su presencia en los corridos de carreras. **Los corridos de toreros.** Resaltan como ídolos de las multitudes, así sus triunfos, accidentes o muertes son retratados en corridos. **Los corridos de temas religiosos, bíblicos y morales.** Destacan los dedicados a imágenes famosas y a celebraciones piadosas. **Los corridos de ciudades.** En ellos se ensalzan los méritos y bellezas de ciudades. **Los corridos de asuntos varios.** En este campo se engloban todos los corridos relacionados a la vida cotidiana.²³

Álvaro Custodio tomó como referencia la tipificación de Vicente T. Mendoza e intentó depurarla, porque la sistematización temática realizada por Mendoza —tal como se puede ver en el apartado anterior— es bastante amplia. Magdalena Andrea Altamirano Pineda señaló: “El autor no advirtió que al mezclar apartados muy amplios con otros muy específicos ponía en evidencia que los primeros contenían los segundos”.²⁴

Custodio resumió los tópicos del corrido en los siguientes campos temáticos: **Históricos.** Antecedentes al movimiento revolucionario. Comienzan a narrar los sucesos de la Independencia a partir del Grito de Dolores (1810). **Revolucionarios.** Narran los hechos de mayor relevancia de dicho movimiento armado: caudillos, batallas, cuartelazos, actos heroicos, entre muchos otros. **Amorosos.** Culminan —la mayoría de veces— con la muerte del novio, del raptor de la coqueta, de la ingrata, de la esposa infiel, del rival, entre otros. **Machismo.** Protagonizados por dos hombres —generalmente bastante tomados— quienes se dan muerte entre sí, para demostrar su valentía. **Bandoleros.** Refieren historias de los bandidos que asolaron México durante

²³ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, pp. XXXIV-XLII.

²⁴ Magdalena Andrea Altamirano Pineda, *Op. cit.*, p. 11.

las diversas guerras intestinas. **Carcelarios.** Narran la vida en presidio. **Panorámicos.** Glorifican diversas regiones y ciudades de México. **Fusilamientos.** Donde muere alguna persona frente a un pelotón. **Sucesos.** Engloban múltiples y diversos motivos: un parricidio, un descarrilamiento, una alevosía o un crimen pasional. **Maldiciones.** Son de causa efecto: el ofender a los padres trae consigo el castigo de la muerte. **Toreros.** Narran la muerte, alguna lesión severa o el triunfo de algún ídolo del ambiente taurino. **Caballos.** Protagonizados por los “cuacos”, los compañeros del charro mexicano, a quienes se les atribuyen sentimientos humanos.²⁵

Como puede comprobarse en las referencias anteriores, el corrido tiene una gran posibilidad de apertura en cuanto a temas se refiere. Esto se comprende fácilmente si se recuerda la definición ya vertida: el corrido es un género épico-lírico-didáctico bañado, la mayoría de veces, por un halo de tragedia.

Con el fin de realizar un mayor acercamiento a los tópicos del corrido debe tenerse en cuenta, también, una tipificación cronológica. A continuación, presento la de Armando Duvalier y la de Vicente T. Mendoza:

Armando Duvalier se basó en un criterio épico-histórico para realizar su tipificación cronológica:

El corrido popular mexicano, históricamente se divide en tres períodos. El primero abarca desde la Independencia hasta la toma del gobierno por don Porfirio Díaz; el segundo, del gobierno del dictador hasta la Revolución, y el tercero, desde el movimiento revolucionario hasta el término de la lucha que coincide con el nacionalismo en el arte (1927-1929).²⁶

Vicente T. Mendoza también estableció tres etapas como las más significativas en la vida del corrido: **El primero.** “El último cuarto del siglo XIX, cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista”.²⁷ **El segundo.** “La revolución

²⁵ Álvaro Custodio, *El corrido popular mexicano*, Madrid, Ediciones Júcar, 1975, pp. 85-87.

²⁶ Cit. en: Daniel Castañeda, *Op. cit.*, p. 14.

²⁷ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, p. XV.

maderista con todos sus antecedentes desde los motines de Río Blanco (1907) hasta la caída del general Porfirio Díaz, la revolución orozquista, la Decena Trágica con sus consecuencias, la Revolución Carrancista, seguida del villismo, la Convención de Aguascalientes hasta la muerte de don Venustiano Carranza e implantación del régimen obregonista, con la caída de éste y el movimiento llamado “los cristeros”, liquidado en 1929”.²⁸ **El tercero.** “De 1930 a la fecha [...]”.²⁹

Ambos investigadores —como la gran mayoría de estudiosos del tema— coinciden, poco más, poco menos, con estas tipificaciones cronológicas del corrido. Tomando en cuenta estos precedentes, puede seguirse el crecimiento y desarrollo del corrido mexicano, donde la época dorada —como es bien sabido— fue la época de la Revolución.

2.1.5 Los posibles orígenes del corrido mexicano

El origen del corrido mexicano aún no se ha logrado discernir totalmente, existen tres principales teorías de su origen: la hispánica, la nacionalista y la mestiza.

La teoría hispánica ha contado con varios adeptos, entre ellos: Jesús Romero, Gabriel Saldívar, Héctor Pérez Martínez, Alfonso Reyes, Alí Chumacero, Alfonso Reyes, Raúl Leyva, Daniel Castañeda, Clementina Díaz y Ovando, Celestino Herrera Friamont, Armando Duvalier, entre otros. Pero el mayor representante de esta corriente es Vicente T. Mendoza, quien repetidas veces señaló que el corrido mexicano descende de modo directo de la tradición hispánica:

[Al llegar] a nuestras costas los conquistadores hispánicos: castellanos, extremeños, andaluces, astures, etc., los usos y costumbres peninsulares, la música, el canto, la danza, aún las supersticiones, fueron trasladados a América y, por ende, a nuestro territorio, donde, con él transformaron y produjeron nuevos brotes conteniendo en sí los dos elementos: el indígena y el hispánico.

²⁸ *Ibid.*, XV.

²⁹ *Ibid.*, XVI.

El corrido mexicano, género completamente popular, constituye uno de estos brotes, es un exponente de la sensibilidad de nuestro pueblo, siendo su antecesor directo, literario y musical, el romance español.³⁰

Vicente T. Mendoza vinculó al corrido mexicano con el romance español tanto por la construcción estrófica como por el número de sílabas:

La forma literaria del corrido es siempre estrófica, ya sea de cuatro versos, de seis o de ocho. La más común es de cuatro versos octosílabos, razón por la cual puede decirse que, por su texto, es la misma forma española del romance, precisamente del romance/corrido de Andalucía, en el que los cuatro versos se cantaban simple y llanamente, sin más aditamentos.³¹

Sin embargo, la relación establecida por Vicente T. Mendoza entre el corrido mexicano y el romance español no es sólo formal, sino también temática:

[El corrido mexicano] 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 entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo la base de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series.³²

Como puede verse, Vicente T. Mendoza aceptó la influencia de otros tipos de poesía —la copla, el cantar y la jácara— traída por los españoles dentro de la génesis del corrido y no sólo le dio cabida al romance, aunque esta idea sea de las más difundidas dentro de quienes apoyan el origen hispánico del corrido. La postura hispánica basó la generalización de que el romance español es el antecedente del corrido sobre todo por algunos casos de asimilación. Algunos romances decantaron en corridos. Dichos romances son: “La adúltera”; “Bernal, el francés”, “Las señas del esposo”, “Delgadina”, “Hilitos de oro”, entre otros. En el apartado del romance en América ya se señaló a algunos de estos romances como tradicionales en todo el continente.

Pero algunos puntos no clarificados por Vicente T. Mendoza, ni por el resto de los seguidores de la postura hispánica, son: una explicación clara y contundente del cambio

³⁰ Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 3-4.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano, Op. cit.*, p. IX.

de la rima asonante del romance a la consonante del corrido; tampoco esclarecieron la existencia de la diversidad de estrofas y metros —punto que, como se verá más adelante, aclaró Celedonio Serrano Martínez—; tampoco se ocuparon demasiado de los elementos prehispánicos dentro del género. La mayoría de los investigadores sólo denotan los nombres propios y los toponímicos como de origen precortesino, mas no repararon en la existencia de una tradición poética entre los indígenas, bastante anterior a la llegada de los españoles.

La postura nacionalista contó entre sus seguidores a diversos investigadores: Marco Arturo Montero, Rubén M. Campos, Ángel M. Garibay, entre algunos más; aunque el principal promotor de esta tendencia es Celedonio Serrano Martínez, quien defendió denodadamente el origen indígena del corrido, considerando la teoría hispánica como una ofensa a nuestro pasado prehispánico, al negarle cualquier posible influencia en la conformación del corrido. Celedonio Serrano Martínez expresó así su parecer:

[...] cómo va a ser posible que mejor el romance español, forma de poesía que sólo conocían algunos de los conquistadores, los medianamente ilustrados, influyera más en la creación de nuestro corrido que la poesía indígena, que estaba bastante desarrollada y difundida a la llegada de los españoles, que comprendía todos los géneros poéticos, y que, dado que casi siempre se acompañaba de la música, cuyas melodías eran diferentes en cada caso, es de suponerse que fuera muy variada en sus formas métricas y estróficas.³³

Celedonio Serrano Martínez señaló como las principales divergencias entre el corrido mexicano y el romance español los siguientes puntos: el origen, los protagonistas y la forma. Respecto al origen, Serrano apuntó:

La derivación es un recurso que sigue la tradición española para generar nuevos cantos, mediante el fragmentarismo y la reelaboración, pero no es el procedimiento que emplea nuestro corrido. El no repite los mismos temas ni conserva los mismos personajes o los mismos escenarios, sino que se origina cada vez que algún nuevo suceso impresiona hondamente la sensibilidad del pueblo.³⁴

³³ Celedonio Serrano Martínez, *Op. cit.*, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, p. 45.

Y respecto a los protagonistas y forma, Celedonio Serrano Martínez, siguiendo un análisis anterior —realizado por Marco Arturo Montero—, basó sus desacuerdos con la postura hispánica principalmente en los siguientes puntos:

[...] mientras en el romance predomina el personaje caballeresco, casi siempre de estirpe noble, en el corrido, el protagonista es de origen humilde y anónimo; mientras el romance tiene una sola estructura inalterable, que le imprime cierto aire de algo monolítico, el corrido es multifacético en sus formas poéticas, ágil y variado en su forma, es decir, que usa diferentes tipos de estrofas; en tanto que el romance tiene una rima unilateral, el corrido la cambia de una estrofa a otra, y en fin, en tanto que el romance emplea un solo tipo de metro poético, el corrido utiliza una métrica variada en combinaciones, etc.³⁵

Al estudio de Celedonio Serrano Martínez debe reconocérsele el gran acierto de dejar en claro que el corrido: “es multiforme, polimétrico y polirrítmico”³⁶ —y no sólo de cuartetas octosilábicas como lo subrayó Vicente T. Mendoza—. Además, es muy acertada su observación al apuntalar: “[...] el corrido mexicano es, literariamente hablando, un género épico-lírico-trágico”³⁷. Pero su argumento respecto al posible origen prehispánico del corrido es muy endeble, porque descalifica abruptamente las posibles relaciones entre el romance español y el corrido mexicano. Por ejemplo, Serrano —como ya se citó más arriba— le niega al romance la posibilidad de retratar temas actuales, apela a la tradicionalidad y refundición de los temas hispánicos. Sin embargo, Serrano demostró cierta ignorancia al mostrarse tan tajante, porque el romance —al igual que el corrido— posee las facultades de hablar de temas recién acontecidos como lo expresó José María Legido respecto a un suceso español contemporáneo: “Durante nuestra última guerra civil, por exponer un caso más reciente, los soldados republicanos encontraron en el romance el mejor modo de desahogarse y manifestar sus ideas, lo que supondría el último brote espontáneo de creación poética y

³⁵ *Ibid.*, pp. 73-74.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

colectiva”.³⁸ Asimismo, los temas épicos no son los únicos dentro del *Romancero*, basta con abrir cualquier antología de romances para encontrar diversos tópicos.

Respecto al origen noble del romance en contraposición con el origen popular del corrido, debe tenerse en cuenta la apropiación popular de los romances. Ramón Menéndez Pidal lo expresó así: “[...] la poesía del *Romancero* tradicional o de la balada no es poesía conclusa y fijada por la inventiva de un poeta único, porque el pueblo, la colectividad, la ha hecho suya [...]”.³⁹ Con esto, quiero remarcar que el origen noble y caballeresco del romance es superado por el sentido de pertenencia, de apropiación del pueblo.

Las diversas formas estróficas y pies métricos del corrido, si no provienen, totalmente, del romance, sí de la herencia hispánica como lo señaló el mismo Celedonio Serrano Martínez: “[...] aceptando que estas formas [estróficas y rítmicas] las haya tomado nuestro corrido de la literatura hispánica, exclusivamente, tendremos que decir de todas maneras, que no le vienen del romance, sino de la poesía española en general [...]”.⁴⁰

Como un punto adyacente, Celedonio Serrano denotó su falta de conocimiento respecto a la épica universal, pues catalogó a la mayoría de las epopeyas del mundo de “realistas”: “El realismo es, ciertamente, privativo de la épica, pero no lo es exclusivo de alguna en particular, de tal manera que las demás tengan que pedirselo prestado o que para poseerlo forzosamente deban heredarlo de ella. Podrán ser más realistas unas épicas que otras, pero en general, a todas les es común esta característica”.⁴¹ ¿Acaso para Celedonio Serrano Martínez es realista —por citar algunos ejemplos— que los dioses luchen con y al lado de los mortales como en la *Iliada*, o que los monos ayuden a

³⁸ José María Legido, ed. y nn., *El romancero*, Madrid, Castalia, 1999, p. 9.

³⁹ Ramón Menéndez Pidal, *Romances del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Madrid, Gredos, 1957, p. 1.

⁴⁰ Celedonio Serrano Martínez, *Op. cit.*, p. 124.

⁴¹ *Ibid.*, p. 64.

un hombre —Rama— a recuperar a su esposa —Sita— como en el *Ramayana*, o que la sangre de dragón vuelva casi inmortal a un héroe —Sigfrido— en el *Cantar de los nibelungos*?

Gran parte de los corridos revolucionarios son de tono épico, pues la Revolución fue un movimiento armado. Sin embargo, no encontramos demasiados elementos fantásticos en ellos como en textos épicos prehispánicos tales como el *Popol Vuh*, la *Leyenda de los cinco soles*, el *Chilam Balam*. Celedonio Serrano Martínez nunca aclaró este hecho: ¿por qué los corridos revolucionarios de tono épico son más realistas que fantásticos, acercándose con ello más al tono épico español y no al prehispánico? Ya se señaló en el primer capítulo de esta tesis el gran realismo de las gestas españolas, varios historiadores, en repetidas ocasiones, tomaron la epopeya española como guía de hechos históricos, reales.

La teoría mestiza ha contado principalmente con tres representantes: Armando de María y Campos, Andrés Henestrosa y Mario Colín. Estos autores asumieron una posición intermedia entre la postura hispánica y la nacionalista. Así, para ellos, el corrido es de origen mestizo como lo señaló Armando de María y Campos: “Los naturales de esta tierra conservaron en su corazón el eco de los cantares antiguos, y llegado el momento de expresar sus emociones —llanto o alegría, comunes a todos los hombres— compusieron, mitad recuerdo de los cantares primitivos, mitad influencia del romances español, mensajes líricos para exaltar a sus primeros héroes [...]”.⁴² Al respecto, Andrés Henestrosa opinó:

El corrido —“romance nacional”, lo llamó Vicente Riva Palacio— nació en México hasta que hubo manifestaciones de una nueva patria, de un nuevo sentimiento nacional; mientras esto no ocurrió, hubo romances, que era el corrido de los españoles, que pariente del corrido, no lo es por dado origen

⁴² Armando María y Campos, *Op. cit.*, 1962, p. 21.

formal, sino en cuanto a la intención y a la finalidad de información que lleva implícita [...].⁴³

A su vez, Mario Colín, coincidiendo con las posturas tanto de Armando de María y Campos y de Andrés Henestrosa, señaló: “[...] el corrido es un producto auténticamente mestizo, lo que vale decir mexicano de verdad, y que hace su aparición en el momento en que el pueblo que lo crea lucha por su independencia y lo necesita como un instrumento de expresión y combate”.⁴⁴

El corrido es de origen mestizo y surgió por la necesidad de expresar los sentimientos de una nación en un primer momento en la lucha de la Independencia y luego en el crisol del corrido, la Revolución.

La gran crítica —si se le puede llamar así— que le adjudico a Vicente T. Mendoza y a Celedonio Serrano Martínez es su apasionamiento por sus respectivas posturas respecto al origen del corrido. No es posible asumir elementos predominantes de una u otra tradición poética en el corrido de modo tan categórico como lo hacen estos dos autores. Además, ambos investigadores aceptaron el mestizaje del corrido. Vicente T. Mendoza cuando escribió: “[El romance] Ya implantado en nuestra América y en nuestro país representa también una lejana tradición, sólo que aceptada, asimilada y, en ciertos casos, transformada por el sentimiento indígena con sus propios elementos [...]”.⁴⁵ También Celedonio Serrano Martínez reconoció al corrido mexicano como un elemento mestizo: “[...] nuestro corrido es una poesía primitiva, no por lo antiguo o arcaico del pueblo que la ha creado, sino por lo reciente de su integración nacional, particularmente, por lo reciente del mestizaje que lo ha producido”.⁴⁶

⁴³ Andrés Henestrosa, pról. y comp., *Espuma y flor de corridos mexicanos*, México, Porrúa, 1977, pp. 13-14.

⁴⁴ Cit. en: Catalina H. Giménez, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Vicente T. Mendoza, *El romance español...* *Op. cit.*, p. 115.

⁴⁶ Celedonio Serrano Martínez, *Op. cit.*, p. 99.

Tratar de desentrañar totalmente los elementos que dieron origen y forma al corrido, así como intentar una tipificación de elementos por la tradición española o indígena es tarea harto difícil, por no decir, imposible. El corrido es de origen mestizo, en él se conjugan los elementos hispanos e indígenas. Es así el corrido como la fiesta de día de muertos, donde encontramos los elementos hispánicos: el trasfondo cristiano, las cruces, las veladoras; pero, ¿qué sería de esta fiesta sin la aparición de elementos prehispánicos como las flores de cempasúchil o el gusto de exhibir a la muerte en las calaveritas de azúcar? El corrido es la suma tanto de la tradición poética española como la indígena. Es decir, el corrido es de origen mestizo.

2.1.6 El corrido en la actualidad

Vicente T. Mendoza, en su momento, auguraba un declive y posible extinción del corrido popular al escribir:

De 1930 a la fecha el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular: tiende a constituir la literatura mexicana en manos de auténticos valores intelectuales; pero por otra parte, ha perdido su frescura y fluidez; su espontaneidad en la pluma de escritores mediocres; se le estudia, colecciona, clasifica; se imita su lenguaje, su forma, su entonación; pero sólo sirve para reseñar hechos políticos o sociales, la desaparición de algún poder y para hacer campañas políticas, no sólo a la Presidencia de la República, sino también a la de los municipios. Todo esto denota, en suma, la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular.⁴⁷

Y, en más de un punto —con respecto al uso indebido del corrido—, Vicente T. Mendoza tiene razón al decir que: los políticos se valen de los corridos para hacer sus campañas electorales; muchos compositores han cimentado su fama en “pseudo corridos”, imitando las características de los corridos clásicos. Pero, ¿acaso en la época porfirista el gobierno no usaba al corrido para hacer apologías de sí mismo?; o, ¿los

⁴⁷ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, p. XVI.

caudillos no ridiculizaban a sus enemigos en los corridos? El corrido puede tomar múltiples rostros, pero eso no significa que vaya a morir.

Vicente T. Mendoza fue un tanto extremista al afirmar la pérdida de la esencia popular en el género, lo cual, no es cierto. El corrido sigue vivo, sólo se ha adaptado a las necesidades de una vida moderna, porque el México de hoy ya no es el mismo de la Revolución —aunque muchas de las demandas de ese movimiento armado se sigan exigiendo—.

José Manuel Valenzuela señaló cinco fenómenos sociales que han repercutido en la elaboración, temas y usos del corrido actual: la alfabetización; la disminución del peso proporcional de la población rural, depositaria principal de la tradición corridística; la transformación de contextos y situaciones; la renovación generacional; y la diversificación social.⁴⁸

La alfabetización sufrió cambios, impactando la esencia informativa del corrido.

Tal lo expresó José Manuel Valenzuela:

En México en las postrimerías decimonónicas, o de los albores del siglo XX, el grueso de la población mexicana era analfabeta y, al inicio de los años treinta, casi dos terceras partes de los mexicanos y mexicanas mayores de diez años no sabían leer ni escribir, condición que influía de manera favorable en la propalación de corridos que daban cuenta de la situación nacional, como registros o diarios populares.⁴⁹

La disminución del peso proporcional de la población rural, depositaria principal de la tradición corridística, igualmente, ha afectado al corrido, los cambios en las producciones agrícolas y la pobreza rural han provocado que: “[...] la población campesina [viva] un proceso constante de expulsión hacia los polos urbanos del país”.⁵⁰

Esta situación ha estimulado la pérdida de diversas tradiciones, entre ellas el corrido:

⁴⁸ José Manuel Valenzuela, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, México, Raya en el agua-Plaza Janés, 2002, pp. 76-80.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

“Paulatinamente, los referentes identitarios de estos grupos se fueron transformando, tanto por el cambio de la condición rural a urbana como por las modificaciones de los ocupantes, insertándose en los sectores industriales, de servicios, en la informalidad, o como masas depauperadas sobrevivientes en las llamadas periferias urbanas”.⁵¹

La transformación de contextos y situaciones también provocó cambios en el corrido; los escenarios rurales, poco a poco, han ido cediéndole su lugar a elementos urbanos, el mismo autor dio el siguiente ejemplo: “Así, el caballo pierde su centralidad frente al automóvil, tanto en su dimensión de vehículo de transporte, como en su condición fetichizada”.⁵² Los elementos naturales son sustituidos por elementos tecnológicos: “[...] las imágenes recurrentes de cenizales, jilgueros y palomas, que tenían una función importante como mensajeros de las voces y sentimientos populares, deberán competir con nuevos recursos tecnológicos como la televisión, la radio, el teléfono o el correo electrónico”.⁵³

La renovación generacional se refiere a la representatividad alcanzada por los jóvenes en la sociedad. Esto ha provocado cambios culturales de medianos alcances. Así, los jóvenes han buscado sus propios modos de expresión: “En estas identificaciones gregarias, muchos jóvenes abrevan en nuevas formas de expresión, donde el corrido aparecería algo distante y ajeno a las pautas desde las cuales se producen y reproducen sus sentidos, pues ellos, supuestamente, estarían más cercanos al rock y a la balada”.⁵⁴ Pero no todos los jóvenes han abandonado la tradición del corrido. El mismo autor indicó: “[...] el corrido mantiene una importante presencia, incluso

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, pp. 77-78.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

entre los jóvenes, como ocurre entre amplios sectores del norte de México, donde el corrido y la música nortea poseen gran aceptación”.⁵⁵

La diversificación social provocó alejamiento a la tradición del corrido. La aparición de “la clase media” dentro de la sociedad ha decantado en el abandono de las raíces ancestrales de los grupos sociales que han logrado permear a un estrato social más alto: “[...] los sectores medios rompen con muchos de los elementos tradicionales que consideran premodernos, chúntaron [sic], nacos o acholados y una serie de diferencias clasistas desde las cuales conforman su sana distancia con los grupos populares”.⁵⁶

Con lo anterior, deseo dejar en claro que los contextos sociales y políticos de la Revolución —me refiero a esta época por ser la de mayor importancia en cuanto al corrido mexicano se refiere— y hoy día, no son los mismos. La sociedad ha cambiado y con ella el corrido, tanto en los modos de propagación como en los temas.

Con la aparición de los medios masivos de comunicación el corrido adquirió nuevas formas de propagarse, las cuales ya no se remitían sólo a la tradición oral o a las gacetillas, porque aparecieron el radio, el cine y —un poco más tarde— la televisión e Internet. Hay quienes afirman que gracias a este fenómeno el corrido se ha convertido en un simple objeto mercantil; pero esto no es del todo cierto, baste recordar lo ya mencionado por Héctor Pérez Martínez:

Para mí que lo importante de la poesía —popular o no— no es la manera de cómo ella se ajusta a la realidad; más bien consistiría en como ella reacciona ante la realidad. Y aquí reside una de las más valiosas aportaciones del corrido para penetrar al alma popular, ya que nos descubre minuciosamente, los movimientos emocionales de la masa ante un hecho ávidamente sentido, calurosamente compartido.⁵⁷

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 79-80.

⁵⁷ Héctor Pérez Martínez, *Op. cit.*, p. 3.

El corrido es una apropiación de la colectividad y, ante esto, debemos reconocer la importancia de los medios masivos de comunicación, pues han colaborado indudablemente en la difusión de los corridos. En realidad, lo cuestionable es el debilitamiento de la tradicionalidad, porque a diferencia de los corridos anónimos de la Revolución, los corridos actuales poseen autores plenamente identificados, preocupados más por conseguir riqueza que por ser voceros del pueblo. En contraposición, las diversas regiones del país siguen produciendo corridos, en esencia todavía anónimos y difundidos oralmente como lo aseveró Catalina H. de Giménez:

[...] el corrido genuino ha sobrevivido en la clandestinidad, tomando caminos más secretos y respondiendo siempre a intereses populares comunitarios. Así tenemos los corridos de Genaro Vázquez, de Lucio Cabañas y de Rubén Jaramillo, que de vez en cuando se pueden escuchar todavía hoy hasta en las playas de Acapulco. La sobrevivencia de estas manifestaciones de cultura popular alternativa, permite pensar que el viejo corrido anónimo todavía no ha muerto y sigue transmitiéndose de oído a oído, a la vieja usanza de la cultura oral [...].⁵⁸

El corrido, en la actualidad, presenta esta dicotomía: mediante la difusión masiva se divulgan los corridos permitidos por el gobierno y a la vieja usanza oral —como en los tiempos de la Revolución—, los corridos “no oficiales”, los corridos rebeldes.

Manuel Valenzuela señaló algunos de los nuevos usos del corrido: la ejecución de reporteros por denunciar los abusos de los poderosos —“Corrido del Gato Félix”, periodista que publicó pruebas contra Jorge Hank Ron, culpándolo como responsable de algunos hechos ilícitos. El Gato Félix fue asesinado en el hipódromo de Tijuana por personal de Hank Ron—; desmentir posiciones oficiales —“Corrido del obispo Juan Jesús Posadas Ocampo”, donde se responsabiliza a la mafia policíaca del asesinato del obispo—, evidenciar la muerte de candidatos —“Corrido de la muerte de Colosio”—; diversas situaciones políticas tanto regionales como nacionales —“Corrido a Cárdenas”, habla sobre el fraude electoral de las elecciones de 1988 o el “Corrido del

⁵⁸ Catalina H. Giménez, *Op. cit.*, p. 58.

Chupacabras”, en él se hace referencia al ser fantástico que asoló hace algunos años la imaginación de los mexicanos y el compositor aprovechó para compararlo con el PRI—

.⁵⁹

Aunque éstos no son los únicos temas que toca el corrido en la actualidad, José Manuel Valenzuela, también, agregó:

A lo antes dicho podemos añadir una gran cantidad de corridos que se componen en diversos campos de la acción social, además de la profusa elaboración de corridos populares creados o recreados por las industrias culturales, entre los cuales han tenido gran relevancia los difundidos por el *boom* grupero de los últimos años. Además de la constatación conspicua de que el corrido no ha desaparecido, destaca la persistencia de su funcionalidad social como recurso narrativo y de denuncia de los sectores populares.⁶⁰

El corrido sigue denunciando problemas de interés social, dejando entrever la ineptitud del gobierno para solucionar problemas, como es el caso de las muertas de Ciudad Juárez:

Humillante y abusiva
la intocable impunidad,
los huesos en el desierto
muestran la cruda verdad,
las muertas de Ciudad Juárez
son vergüenza nacional. [...]
Ya hay varias miles de muertas
en panteones clandestinos,
muchas desaparecidas
que me resisto a creer.
Es el reclamo del pueblo
que lo averigüe la ley.
Es el reclamo del pueblo
que lo averigüe la ley.⁶¹

Mención especial, entre los nuevos temas del corrido, merecen los llamados “narcocorridos”, pues han causado gran revuelo al ser censurados y prohibidos por el gobierno. Jaime Magdaleno Domínguez, en su tesis de licenciatura, así definió el término: “[...] como el corrido, el narcocorrido es, ante todo, un canto popular que

⁵⁹ José Manuel Valenzuela, *Op. cit.*, pp. 80-91.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁶¹ Paulino Vargas, “Mujeres de Juárez”, en *Los Tigres del norte*, intér., *Pacto de sangre*, México, disco compacto, Fonovisa, 2004.

expresa la visión que un grupo social determinado tiene acerca de un fenómeno en particular, en este caso, el narcotráfico”.⁶²

Con esta definición podemos corroborar la apertura de temas modernos en el corrido. En la época revolucionaria encontramos corridos relacionados con el contrabando de armas, en la actualidad encontramos corridos referentes al tráfico de drogas. El corrido no ha cambiado tanto, sólo se ha adaptado a los temas de nuestra época.

El narcocorrido posee una fuerte influencia en la cultura actual. Esto se puede comprobar con el fenómeno de “Camelia la Tejana”, tema interpretado por el grupo los Tigres del norte, que al ser escuchado por el novelista Arturo Pérez Reverte, le inspiró la novela *La Reina del Sur*. A su vez, los Tigres del norte le correspondieron a Pérez Reverte componiendo un narcocorrido con el mismo nombre de su novela.

Una característica primordial en el narcocorrido es el tono épico, los narcocorridos narran hechos prohibidos y estigmatizados por la ley, lo cual provoca una lucha entre narcotraficantes y los diferentes cuerpos policíacos. Al respecto, Jaime Magdaleno Domínguez opinó:

El narcocorrido está envuelto en un halo de belicosidad, los relatos desarrollan historias de confrontación guerrera con dos bandos claramente diferenciados: por un lado, los narcotraficantes (la mayor parte de las veces protagonistas del relato) y, por el otro, la autoridad (encarnada en policías, militares, agentes federales o aduanales, erigidos, a su vez, en antagonistas de la acción).⁶³

En síntesis, el corrido ha sufrido cambios, ya no es el mismo de la época de la Revolución, factores sociales como la alfabetización, el abandono del campo, los cambios políticos y contextuales, los nuevos gustos de la juventud y el ascenso de grupos sociales a círculos más altos (que abandonan sus tradiciones como el corrido). El

⁶² Jaime Magdaleno Domínguez, *El narcocorrido: Épica y mitología*, México, el autor (UNAM-FFYL), 2005, pp. 23-24.

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

modo de propagación del corrido también ha evolucionado, gracias a los medios modernos de comunicación —radio, cine, televisión e Internet—, también ha incluido entre sus tópicos temas de actualidad (elementos urbanos y tecnológicos); sin embargo, el corrido mantiene tanto la estructura clásica —tipificada por Armando Duvalier—, así como la apertura en estrofas y pies métricos. Además, el corrido mantiene sus principales funciones, me refiero a las de informar y denunciar.

El corrido seguirá en el gusto de los mexicanos, ya sea narrando hechos de caudillos de la Revolución o hablando de narcotraficantes, contando la vida de los braseros en Norteamérica o denunciando problemas sociales como las muertas de Ciudad Juárez. El corrido no desaparecerá porque es la verdadera poesía popular de México.

3. *El caballo*

El equino en la historia de la humanidad ha jugado un papel preponderante, y bien lo dice la frase popular: “La historia del mundo se hizo a caballo”. Desde su domesticación —los estudiosos del tema ubican este suceso en Eurasia hace cinco o seis mil años—¹, el caballo ha estado al servicio del hombre, sirviéndole día a día. ¿Quién si no el caballo resultó ser la bestia más apta para las faenas del campo? ¿No es el caballo el animal que le facilitó el medio de locomoción al hombre? ¿Acaso los grandes conquistadores — Julio César, Carlomagno, Napoleón, entre otros— no corrieron el mundo en el lomo de sus caballos?

Las bestias —o animales— están presentes en nuestra vida diaria con sus múltiples y variadas connotaciones; y el equino no es la excepción. Hallamos al caballo en la ciencia como unidad de medida (*Hp*, *horse power*); en la gimnasia —en la prueba del mismo nombre del animal mencionado—; en la pintura —el caballete—; en el ajedrez —la pieza del caballo—; en frases diarias: “Caballo que alcanza, gana”, “El caballo negro de la competencia”, “Es el caballito de batalla”, “A caballo regalado no se le ve el diente”...

El caballo, como todo lo importante y representativo en la vida del ser humano, no tardó en volverse un motivo artístico. Lo anterior podemos cotejarlo en las pinturas rupestres de Lascaux, Francia y en Altamira, Santander, España. El caballo, también, apareció en la literatura, volviéndose una figura importante, baste citar algunos ejemplos: Alejandro y *Bucéfalo*, el Quijote y *Rocinante*, Perseo y *Pegaso*, el Cid y *Babieca*, Aquiles y *Janto*, *el caballo de Troya*, *los centauros*, *el unicornio* y las múltiples leyendas a su alrededor, entre otros.

¹ Edwin Hartly Edwardes, *El gran libro del caballo*, Guian Castell, tr., Madrid, El País-Aguilar, 1992, p. 12.

El corrido mexicano, igualmente, incluyó dentro de sus temas al equino con sus diversas connotaciones y será la tarea del presente capítulo revisar las funciones del caballo dentro de nuestros corridos.

3.1 Antecedentes del estudio de las funciones del caballo en el corrido mexicano

Las funciones del caballo en el corrido mexicano no son desconocidas, la mayoría de los investigadores del género están conscientes de su existencia, sin embargo, no se han dado a la tarea de desglosarlas con detalle. Incluso hay estudiosos de gran reconocimiento que han negado la existencia de los animales como protagonistas dentro del corrido y con ello al caballo. Lo anterior puede verse en el caso de Andrés Henestrosa quien escribió:

El corrido mexicano no se inspira jamás en sucesos en que participen animales, salvo que el hombre sea el personaje central. Es vehículo de las acciones humanas, nunca de circunstancias de otros mundos, fantásticos o imaginarios. Falso, por eso, “El corrido del caballo blanco”, con que en los últimos años nos atosigaron los cancionistas.²

Andrés Henestrosa acertó al señalar: “El corrido del caballo blanco” es un corrido falso, pues surgió inspirado en una anécdota acontecida a José Alfredo Jiménez y no en un hecho real³ —aunque yo preferiría el término ficticio—, pero también se debe mencionar el yerro cometido al negarle protagonismo al caballo en el corrido mexicano.

² Andrés Henestrosa, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, *Op. cit.*, p. 11.

³ Juan Jaramillo, “Vida y obra de José Alfredo Jiménez”, 2003, en <http://www.fortunecity.es/salsa/rap/552/jimenez.html>, 20 oct., 2005:

Es la historia de un viaje a bordo de un automóvil blanco en el que hizo un recorrido agotador al frente de una caravana de la que se hizo responsable cuando el empresario Miguel Aldrete los abandonó por cuestiones económicas en Los Mochis, Sinaloa. José Alfredo empeñó el coche en Los Mochis para pagar el hospedaje y la alimentación en el Hotel Santanita. Empezaron a trabajar y en el Valle del Yaqui, reunió dinero suficiente y envió a Benjamín Rábago Lozano (El noble jinete), inseparable amigo, por el automóvil blanco con el que llegaron a Ensenada, Baja California y regresaron felizmente a la ciudad de México [sic].

Otros autores de importancia apenas han señalado algunos de los papeles del caballo dentro de nuestro corrido. Por ejemplo Vicente T. Mendoza, cuando realizó su tipificación de los temas del corrido, apuntó:

No solamente las criaturas humanas despiertan el estro poético del creador, sino también los animales cuando reúnen condiciones especiales, sobresaliendo los caballos por sus cualidades de rapidez, instinto y nobleza casi de seres racionales. En esta clase de relatos los solípedos alcanzan la categoría de los héroes, principalmente en las carreras, aunque el hombre siempre intervenga con sus malas tretas y arteria [...].⁴

Álvaro Custodio —al depurar la lista de Vicente T. Mendoza, por creerla demasiado extensa— tocó el tema del caballo: “Caballos, los mejores compañeros del charro mejicano [sic], llamados en el campo, cuacos, a los que se atribuyen sentimientos humanos”.⁵

Gilberto Vélez, por su parte, escribió:

Una hazaña militar, el rapto de una mujer amada, una pelea, una fuga espectacular: sucesos notables que los corridos cantan y reseñan admirablemente; historias que van de boca en boca despertando admiración en todos.

Esas historias tienen a veces al caballo como protagonista central: leal compañero de las historias difíciles, es cantado por los autores populares y ocupa un lugar destacado en innumerables composiciones.⁶

Magdalena Andrea Altamirano Pineda subrayó: “[...] un animal de gran importancia en el medio rural y compañero imprescindible de cualquier héroe épico/revolucionario, han sido utilizados para crear un texto novelesco donde el personaje principal es el caballo al cual se le otorgan cualidades humanas: entendimiento, voluntad de sacrificio y conciencia de la amistad”.⁷

Es importante resaltar el rescate que hicieron algunos investigadores al incluir en sus antologías corridos de caballos, algunos de éstos son Vicente T. Mendoza, (*El*

⁴ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, *Op. cit.*, p. XLI.

⁵ Álvaro Custodio, *Op. cit.*, pp. 86-87.

⁶ Gilberto Vélez, *Op. cit.*, p. 211.

⁷ Magdalena Andrea Altamirano Pineda, *Op. cit.*, p. 174.

corrido mexicano), Álvaro Custodio (*El corrido popular mexicano*) Gilberto Vélez (*Corridos mexicanos*). A esto debe aunarse la significativa participación de cantantes como Antonio Aguilar, Vicente Fernández, el Charro Avitia y —el recitador— Ignacio López Tarso, quienes incluyeron en su repertorio y en sus grabaciones, corridos de caballos.

En síntesis, las funciones desempeñadas por el caballo dentro del corrido mexicano son conocidas, mas no se han estudiado con la debida profundidad. No obstante, es importante señalar que la mayoría de los investigadores están conscientes del protagonismo del caballo en el corrido. También han clarificado la existencia de algunas de las funciones del equino, entre ellas: la de ser compañero tanto del hombre de campo como del hombre revolucionario, así como la personificación del caballo.

3.2 Las funciones del caballo en el corrido mexicano

En el apartado anterior ya se sugirió que el caballo sí puede ser protagonista en los corridos. Su presencia como personaje principal la podemos constatar en diversos textos “Caballo prieto azabache”, “Caballo alazán Lucero”, “El Alazán y el Rocío”, “El Siete Leguas”, “El tío Juan”, “El caballo Bayo”, “El Grano de oro”, “El Califa”, ente muchos otros.

El caballo sí es protagonista —sobre todo en los corridos de carreras—, pero sus participaciones son más frecuentes, unas veces, como personaje secundario y, otras como personaje incidental. Estas apariciones del caballo a veces sirven para establecer el dibujo de personaje de algún protagonista o para dar ambientación al corrido. Las funciones del caballo varían, dependiendo del contexto. Por eso, los distintos casos donde aparece el equino merecen ser revisados de modo aislado.

Algunas de las funciones del caballo en el corrido mexicano no son nuevas (el caballo compañero en la batalla, en las faenas del campo, la personificación...). De hecho, se encuentran y pueden rastrearse en los grandes poemas épicos —la *Iliada*, la *Eneida*, el *Cantar de Mio Cid*, entre otros—, lo relevante en este trabajo es mostrar que esas connotaciones también aparecen en el corrido mexicano.

Las funciones más sobresalientes del caballo en el corrido mexicano y las que se desglosarán en el presente capítulo son: el caballo: vocativo y estribillo; el caballo: símbolo de guerra, riqueza y hombre; el caballo con rasgos humanos; el caballo: compañero del hombre en las faenas del campo, en la batalla, y en la diversión.

3.2.1 *El caballo: vocativo y estribillo*

Homero comienza la *Iliada* con un vocativo: “¡Canta, oh, diosa, la cólera del Pelida Aquiles [...]!”⁸ Virgilio en la *Eneida* —tras una breve mención del argumento de la obra— invoca a la figura de la musa: “Recuérdame, musa, las causas de tan prolongado penar [...]”.⁹ Con lo anterior, quiero resaltar la tradición del uso del vocativo como herramienta poética para narrar un suceso. Dentro del corrido mexicano este recurso también es usado, aunque la mayoría de veces se recurre a la figura de un animal.

De hecho, la paloma es el animal más solicitado. Vicente T. Mendoza escribió: “La fórmula más típica es la que principia: “Vuela, vuela palomita”, cuyo origen encuentro en las canciones de boda del folklore leonés, regiones de Maragatería, la Bañeza y la Montaña de Murias [...]”.¹⁰ Los animales son llamados con el fin de llevar alguna noticia para comenzar y/o terminar un corrido.

La paloma —por su filiación con la mensajería— es considerada “la bestia” más convocada, sin embargo, no es la única. Dentro de la amplia gama de corridos existentes

⁸ Homero, *La Iliada*, Alfonso Reyes, pról., México, Porrúa, 1975, p. 1.

⁹ Virgilio, *Eneida, Geórgicas, Bucólicas*, México, Porrúa, 1990, p. 3.

¹⁰ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano, Op. cit.*, pp. XX-XI.

se pueden rastrear diversos animales: conejos, cenizales, pavos reales, coyotes, jilgueros, canarios, entre muchos otros.

El caballo —como en el caso de la diosa en la *Iliada* o de la musa en la *Eneida*— también realiza la función de vocativo dentro del corrido. Su figura es un recurso poético usado por los compositores para narrar un hecho donde el personaje del caballo no trasciende dentro de la historia. Un excelente ejemplo de lo anterior lo podemos encontrar en el “Corrido del caballo criollo”:

Caballo criollo afamado
del fierro de la Saucedá,
para que te ensille otro
pídele a Dios que me muera.
No siento caballo prieto
ni siento silla plateada,
lo que siento es mi morena
que la dejé enajenada [...] ¹¹

La mención del caballo y de la silla plateada son el pretexto y el comparativo para narrar la tristeza de haber dejado “enajenada a la morena”. El corrido continúa:

Adentro, mulas del Parque,
pezuñas ametaladas;
¿Por qué no relinchan ‘hora,
hijas del siete de espadas? [...]
Qué dices mi alma, nos vamos
o descansamos aquí,
vamos a tomar el tren
a ese San Luis Potosí.
Qué dices, mi alma, nos vamos
o descansamos un rato,
para ir a tomar el tren
al Ramal de Guanajuato [...]
Dame lo que yo te pido
que no te pido la vida;
dame un abrazo, chiquita,
morenita consentida. [...] ¹²

La anécdota del corrido gira en torno a los amantes. La invocación del caballo, la silla, y las mulas sólo son las fórmulas utilizadas por el compositor para descubrir la

¹¹ Anónimo, “Corrido del caballo criollo”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 431-432.

¹² *Idem.*

historia que realmente le interesa: la relación de los amantes. El final del corrido es digno de mención. El corridista concluye:

Ya con esta me despido
por orillas del Sahuayo,
ya les canté a mis amigos
el corrido del caballo.¹³

El corridista llama a esta pieza “Corrido del caballo”, como si el equino fuera el personaje principal, cuando el caballo únicamente es un vocativo para abrir y cerrar la historia de los amantes.

El estribillo es una figura retórica constituida de aliteraciones alternadas estratégicamente y distribuidas dentro de los poemas o canciones con el objetivo de mantener el ritmo y/o remarcar un suceso de trascendencia. Helena Beristáin define al estribillo así: “Figura de elocución que consiste en la reiteración periódica de una expresión que suele abarcar uno o más versos. Puede ir colocado dentro de la estrofa o al final de ella, o como estrofa, entre otras”.¹⁴

Dentro del corrido mexicano el caballo —como otros muchos animales— también hace las veces de estribillo para recordar tópicos de las más diversas y múltiples índoles. A continuación citaré un par de ejemplos, el primero de ellos tomado del “Corrido de Juan Alvarado”:

Corre, caballo tordillo,
corre ve y dile a mis a mis padres:
que he sido herido a traición
por unos viles cobardes.
Corre, caballo tordillo,
corre, ve y da este recado:
que en el real de Piedras Largas
falleció Juan Alvarado.¹⁵

¹³ *Idem.*

¹⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de poética y retórica*, México, Porrúa, 1992, p. 200.

¹⁵ Anónimo, “Corrido de Juan Alvarado”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, p. 469.

En este caso, el caballo cumple con dos funciones: estribillo (“Corre, caballo tordillo”, en el primero y cuarto verso) y mensajero de la muerte de Juan Alvarado. Esto último adquiere más sentido si se recuerda la importancia del caballo como medio de locomoción.

En el “Corrido de Catarino Maravillas”, donde se narran diversos temas, la figura del caballo sirve para hacer una pequeña pausa y seguir contando tanto la muerte de Francisco Villa como lo acontecido a Catarino:

Combate de Las Palomas,
batalla en El Capulín;
veinte leguas a caballo,
veintiuna a ferrocarril.
Caballito de batalla
—galopar y no llegar—,
caballito de batalla
nunca podrás descansar.

Villa fue muerto a balazos
—¡la cosa se puso mal!—
Catarino Maravillas
se regresa a la ciudad.¹⁶

El caballo no sólo aparece como estribillo, sino también como medio de transporte y compañero del hombre revolucionario. Ambos puntos se desglosarán más adelante.

3.2.2 *El caballo: símbolo de guerra, riqueza y hombre*

Antes de abordar directamente el *corpus* de canciones y corridos de donde se rastrearán los símbolos de este apartado, creo importante dedicarle unas cuantas líneas a una aproximación del término “símbolo”. Los trabajos sobre dicho concepto son múltiples y variados, por eso me limitaré a retomar algunas definiciones —a mi parecer— relevantes respecto a la noción de símbolo.

¹⁶ Miguel N. Lira, “Corrido de Catarino Maravillas”, en *Ibid.*, p. 581.

El Diccionario de la lengua española define símbolo así: “Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada”.¹⁷ El mismo concepto desglosado por Helena Beristáin nos dice:

Un símbolo es aquel signo que en relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. En otras palabras: el representamen [considérese este término como sinónimo de signo] sólo se relaciona con su objeto por mediación del interpretante (ya que perdería el carácter que lo convierte en símbolo si careciera de interpretante), como consecuencia de una asociación mental [...].¹⁸

Las asociaciones mentales son de suma importancia en el proceso de dar connotaciones a los símbolos; esto lo corrobora Juan Eduardo Cirlot en la introducción de su *Diccionario de símbolos* bajo el concepto de *analogía*: “La analogía como procedimiento de unificación y de orientación aparece en el arte, en el mito, en la poesía constantemente [...] la analogía [...] es tal vez la piedra angular de todo el edificio simbólico”.¹⁹

El concepto simbolizar —tomado del *Diccionario de la lengua española*— nos ayuda a acercarnos a la comprensión de símbolo: “Servir una cosa como símbolo de otra, representarla y explicarla por alguna relación o semejanza que entre ellas hay”.²⁰ Por ejemplo, “[...] la cruz simboliza al cristianismo, la paloma simboliza la paz [...]”.²¹ Una propuesta bastante acertada y aplicable, es la realizada por Peirce en su teoría de signo-objeto al plantear la fórmula: “está en lugar de”.²² La cual, facilita la detección de

¹⁷ *Diccionario de la lengua española, Op. cit.*, p. 1882.

¹⁸ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 458

¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor, 1991, pp. 36-37.

²⁰ *Diccionario de la lengua española, Op. cit.*, p. 1882.

²¹ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 459.

²² Cit. en: *Ibid.*, p. 455.

símbolos. Si retomamos los modelos ya vertidos: “cruz *en lugar de* cristianismo”; “paloma *en lugar de* paz”.

De aquí en adelante desglosaré la relación existente entre la figura del caballo y sus diversas connotaciones en el corrido mexicano.

a) *El caballo: símbolo de guerra.* Este apartado tiene una estrecha conexión con el apartado *el caballo: compañero del hombre en la batalla*, que se verá más adelante en este mismo capítulo. Sin embargo, es importante mencionar su aparición como símbolo, pues su propia figura ya anuncia la proximidad de la batalla. Esto representa una antigua relación establecida entre el equino y la guerra como puede corroborarse en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot: “[el equino] estaba consagrado a Marte, y la vista de un caballo se considera presagio de guerra”.²³

Dentro del corrido mexicano basta la simple presencia o avistamiento de un caballo para presentir la cercanía de una batalla y —a veces— de la muerte. Citaré dos casos que demuestran lo anterior. El primero tomado del “Corrido de la toma de Papantla”:

Por Cohatzintla vienen muchos,
muchos hombres a caballo,
y una columna de mil
invade el camposanto.²⁴

En el caso anterior puede verificarse la cercana relación entre la presencia de los caballos y la muerte, producto esta última de la batalla. Otro ejemplo lo tenemos en el corrido de “Por esas tierras de Chiapas”:

Por esas tierras de Chiapas
va el macho galopador,
la tarde trae de la rienda
la tristeza de una canción [...]

La noche trae de las riendas
el grito desgarrador
de los indios que en el río

²³ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p. 76.

²⁴ María de la Luz Lafarga “Corrido de la toma de Papantla”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 656-657.

se están lavando el dolor.²⁵

En este corrido la presencia del caballo denota la batalla, la cual también concluye con un final trágico, la derrota de los “indios”.

La presencia del caballo dentro del corrido mexicano —entre algunas de sus diversas connotaciones— anuncia un enfrentamiento bélico con las acostumbradas consecuencias de la guerra: dolor, tragedia y muerte.

b) *El caballo: símbolo de riqueza.* Otra de las funciones del caballo dentro del corrido es la de mostrar posesión material o económica. Desde mucho tiempo atrás ya se consideraba al caballo como riqueza en especie. Esta simbolización —por mencionar un caso— es notoria en el *Poema de Mio Cid*. Entre los regalos que acostumbra enviar el Campeador al rey Alfonso, los caballos juegan un papel capital:

”¡Merced, rey Alfonso, sois tan honrado!
”que en nombre del Cid Campeador os besamos los pies;
”a vos os tiene por señor, y él se tiene por vuestro vasallo.
”Mucho aprecia el Cid la honra que le habéis dado.
”Hace pocos días, rey, que ha ganado una gran batalla,
”a Yusuf, rey de Marruecos,
”a él y a sus cincuenta mil hombres los hizo huir del campo,
” las ganancias obtenidas han sido incontables,
” todos sus vasallos se han hecho ricos,
”a vos os envía doscientos caballos y os besa las manos”²⁶

Tras algún triunfo en el campo de batalla, entre los despojos quedaban un buen número de caballos, éstos eran cogidos por el bando ganador y después repartidos según los merecimientos y la posición social. En el transcurso del *Poema de Mio Cid*, puede presenciarse cómo, en repetidas ocasiones, el rey Alfonso es regalado con caballos.

El caballo dentro del corrido mexicano mantiene la misma importancia como símbolo de riqueza. Esto puede verse en el “Corrido del hijo desobediente”, donde un

²⁵ José Muñoz Cota, “Por esas tierras de Chiapas”, en *Ibid.*, p. 682.

²⁶ Anónimo, *Poema de Mio Cid*, México, Porrúa, 1985, pp., 110-111. Las cursivas son mías.

hijo —Felipe— muere por no “acatar las órdenes de su padre”; pero antes fenecer hereda sus únicos bienes, sus caballos:

El caballo colorado
que hace un año que nació,
ahí se lo dejo a mi padre
por la crianza que me dio.

Los tres caballos que tengo
ahí se los dejo a los pobres
para que siquiera digan:
¡Felipe, Dios lo perdone!²⁷

El caballo colorado le es legado al padre en pago de la educación otorgada a su hijo; los tres caballos restantes les son heredados a los pobres para que se conduelan del alma de Felipe.

El caballo también es un símbolo de posición social. En los primeros años de la conquista, el uso del caballo era privativo de los españoles, esto se llevaba a cabo con el objetivo de mantener la hegemonía sobre los indígenas: “En zonas urbanas se aisló al indio en barrios especiales; se les prohibió el uso de vestimenta europea, de armas de fuego y *del caballo*, se limitó su derecho a la propiedad individual y su libertad de movimiento también tuvo restricciones importantes”.²⁸

La posición social se refleja en la montura. Entre más fino sea el caballo denota mayor estatus; si el caballo es de baja ralea, remarca la pobreza de su dueño. Esto lo podemos ver en los corridos donde los protagonistas montan equinos de buenas razas — la mayoría de ocasiones, de color alazán—. Y, por el contrario, si se hallan apeados en caballos de razas inferiores son blanco de burla y escarnio. El “Corrido de Regalado y Tolentino” da muestra de ello:

En un caballo lechero
de modesto y humilde rango,
llegó el ilustre guerrero

²⁷ Anónimo, “Corrido del hijo desobediente”, en Vicente T. Mendoza, *Corridos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985, pp. 135-136.

²⁸ *Ibid.*, p. 21. Las cursivas son mías.

a la ciudad de Durango.²⁹

Tolentino, uno de los protagonistas del corrido, salió a enfrentar a sus enemigos. Es batido y apenas logra salvar la vida. Vuelve a Durango en un caballo de baja índole, hecho que remarca la sorna hacía Tolentino por su derrota.

Buen número de protagonistas en nuestros corridos son recordados apeados en alazanes. Este color de caballos no es privativo de ninguna raza de equino, cualquiera lo puede poseer, sin embargo, llama la atención la constante mención de dicho color de caballos en los corridos.

La palabra alazán —según el *Diccionario de la lengua española*— es de origen árabe (“al-az’ar, el rojizo”) y es definida así: “Dícese del color más o menos rojo, o muy parecido al de la canela. Hay variedades de este color, como alazán pálido o lavado, claro, dorado o anaranjado, vinoso, tostado, [...]”.³⁰

Por el origen de la palabra y las noticias que tenemos respecto al desarrollo del ganado caballar en nuestro país, puede establecerse una relación con la raza árabe de equinos, pues ésta se trajo de España para mejorar el pie de cría en México. Tal lo menciona Arnulfo Landaverde: “El caballo mexicano tiene como origen las importaciones hechas desde tiempo de Córtes, pues según relación de Bernal Díaz del Castillo, con fines de perfeccionamiento importó el propio Córtes 18 caballos andaluces, y posteriormente se fueron sucediendo las importaciones de yeguas comunes y de raza pura española”.³¹ Este mismo autor declara el alazán uno de los colores más comunes entre los caballos árabes: “El pelaje más popular en el caballo árabe es el tordillo, el colorado retinto y el *alazán*, siendo raros los completamente blancos, los

²⁹ Anónimo, “Corrido de Regalado y Tolentino”, en *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Diccionario de la lengua española, Op. cit.*, p. 80.

³¹ Arnulfo Landaverde, *La cría caballar*, México, s/e, 1943, p. 21.

negros, y no existen los colores claros ni el rosillo [sic]”.³² Según un viejo proverbio árabe: “El caballo más veloz de todos es el alazán; el más resistente el zaino; el más fogoso el negro; y el más dócil el blanco”.³³

Con lo anterior, pretendo relacionar la fineza del caballo árabe —reconocida en todo el mundo— y el color alazán —en particular el tono dorado, dada la conocida filiación de este color con el campo semántico de la riqueza—, lo cual daría como resultado un caballo superior a los otros y explicaría la predilección y la constante mención de los alazanes dentro del corrido. Lo anterior es una mera suposición mía, aunque como un punto de apoyo a mi hipótesis, se encuentra el corrido de “El Califa”:

Señores voy a cantarles
el corrido de un caballo,
se llamaba el “Califa”,
color alazán dorado.
Su dueño el doctor Anaya,
médico muy afamado.³⁴

La suma de los elementos mencionados hace referencia a un posible origen árabe del caballo —el nombre, Califa; el color, alazán—. El estatus de riqueza se refuerza por el “color dorado” y la posición social del dueño “médico muy afamado”. Dentro del corrido existe una filiación constante entre el color alazán dorado y la buena estirpe del caballo. Un claro ejemplo se encuentra en el “Corrido del Grano de oro”:

Yo le puse “Grano de oro”
a mi caballo alazán,
era de fierro criollo,
era hermoso mi animal,
mas se lo di a Pancho Villa,
en su santo, allá en Parral.³⁵

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ Cit en: M. E. Ensminger, *Producción equina*, Buenos Aires, Ateneo, 1975, p. 102.

³⁴ Martín Chávez Nava, “El Califa”, en Antonio Aguilar, intér., *15 éxitos de corridos de caballos con tambora*, México, disco compacto, Musart, 1990.

³⁵ J. Antonio Meléndez, “El Grano de oro”, en Gilberto Vélez, *Op. cit.*, p. 218.

En este corrido volvemos a encontrar la relación oro/alazán, no en un caballo fino, pero sí de “buena estampa”. El caballo es magnánimo, de hecho, el “Grano de oro” es un digno presente para el general Francisco Villa —como en el *Poema de Mío Cid*, los equinos eran decorosos presentes a un para el mismísimo rey Alfonso—.

Cuando el héroe o el protagonista de un corrido monta un caballo de dicho color, su figura obtiene un mayor realce. Los corridos donde los personajes principales montan alazanes son numerosos: “La muerte de Emiliano Zapata”, “Nicolás Romero”, “Heraclio Bernal”, “Macario Romero”, entre varios más. Para esclarecer el punto, únicamente citaré el corrido de “Marcial Cavazos”:

Con su caballo alazán
y su silla vaquerilla,
me parecía don Marcial
la sombra de Pancho Villa.
¡Ahí anda Marcial Cavazos
llenando de gloria el monte,
de su caballo alazán
no hay nadie que lo desmonte!³⁶

El alazán distingue a quien lo monta como un personaje de abolengo y distinción.

Considero importante mencionar que en los corridos de carreras, los caballos representantes del pueblo son comunes y corrientes; por el contrario los equinos de los ricos son finos y de buenas razas —alazanes en la mayoría de casos—. Esto es fehaciente en el corrido de “El Alazán y el Rocío”:

Los caballos que corrieron
no eran grandes ni eran chicos,
el Rocío de los pobres,
el Alazán de los ricos.³⁷

El caballo simboliza riqueza. Cumple con la función de bien material, pago en especie y refleja la posición social de los personajes dentro del corrido.

³⁶ Miguel N. Lira, “Corrido de Marcial Cavazos”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 526-528.

³⁷ Luis Pérez Meza, “El alazán y el rocío”, en Antonio Aguilar, intér., *Op. cit.*

c) *El caballo como símbolo del hombre*. El caballo es el compañero del hombre por excelencia en las faenas del campo —más adelante se le dedica un apartado particular a este punto—. Así, el equino debe considerarse símbolo del hombre o por lo menos de la presencia de éste. Con el fin de demostrar lo anterior, tomaré algunas muestras de canciones y corridos donde el caballo puede llegar a sustituir al hombre. (Caballo *en lugar de* hombre, siguiendo la fórmula propuesta por Peirce para el símbolo, ya mencionada con anterioridad).

En la canción “La Chancla” queda esclarecida la figura del caballo como símbolo del hombre:

Una Sota y un Caballo
burlarse querían de mí [...] ³⁸

La canción hace referencia a la baraja española: la mujer encarna la carta número 10, la sota y el hombre la carta número 11, el caballo. Dentro de la canción, la Sota y el Caballo le están jugando contras al narrador. Y éste, en venganza por la traición de ella, le da el calificativo de “Chancla”. Es conveniente mencionar la denotación que el *Diccionario de la lengua española* le adjudica al término sota en su segunda acepción: “2. Mujer insolente y desvergonzada”. ³⁹ Lo anterior tiene bastante pertinencia dentro de la relación simbólica del caballo y la sota vertidos en los versos arriba mencionados.

“La Chancla” no es la única pieza musical mexicana donde se mencionan a la sota y al caballo. En el “Corrido del novillo despuntado”, la sota y el caballo vuelven aparecer juntos, aunque en una primera instancia sin relación aparente con la traición:

A la sota y al caballo
siempre apuesto mi dinero,
¡Uy, jay, jay!,
a la sota por bonita
y al caballo por ligero.

³⁸ Anónimo, “La Chancla”, en Vicente Muñoz Pólit ed., *Cuco Sánchez, Álbum de Guitarra fácil*, núm. 1. México, Guitarra Fácil, s/a, p. 39.

³⁹ Diccionario de la lengua española, *Op. cit.*, p. 340.

¡Uy, jay, jay, qué risa me da!
Mi mujer y mi caballo,
los dos murieron a un tiempo.
¡Uy, jay, jay!
Mi mujer, Dios la perdone,
mi caballo es lo que siento.
¡Uy, jay, jay, qué risa me da!⁴⁰

Este corrido deja algunos cabos sueltos, porque a pesar de llevar la palabra corrido en su título no lo es; en realidad son coplas humorísticas, independientes.⁴¹ Así, la relación sota/caballo no es explícita. La conexión entre ambas cartas —y por tanto ambos símbolos mujer/hombre— está velada. Sin embargo, hay algunos puntos que sirven de asidero para intentar una interpretación encaminada a encontrar una situación muy parecida a la de “La Chancla”. La sota es calificada de “bonita” —no aparece sólo como símbolo de mujer, sino también se encuentra matizada con rasgos humanos, es decir, se personifica — y el caballo goza de la preferencia del apostador gracias a su “ligereza”. Después se manifiesta la pérdida de la mujer del protagonista y de su caballo a un mismo tiempo. La desaparición de la fémina no provoca mayor preocupación en el narrador del corrido, en cambio la muerte del caballo sí. Con esto nace la pregunta: ¿por qué el desinterés del protagonista por la defunción de su consorte? ¿Acaso hubo una infidelidad de ella y eso provocó la apatía del hombre? ¿Por qué mueren al mismo tiempo la mujer y el caballo? El caballo no adquiere la connotación del hombre en este caso, pero por las relaciones establecidas está cerca de ello.

El caballo como símbolo del hombre es fehaciente en los corridos donde el caballo demuestra la cercanía o presencia de un hombre. A veces le basta a la mujer amada ver

⁴⁰ Anónimo, “Corrido del novillo despuntado” en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, p. 529.

⁴¹ Respecto a las coplas, Margit Frenk escribió: “La gran mayoría de las canciones no narrativas [...], están [...] compuestas de estrofas más o menos independientes unas de otras, que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías diferentes y que, aun cuando sólo pertenecen a una canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido. Si en el corrido la unidad es el texto completo, en la canción lírica la unidad es casi siempre la estrofa o la copla”. Margit Frenk, dir., *Cancionero folklórico de México*, vol. I, México, El Colegio de México, 1975, p. XVII.

desde lejos el caballo de su querido para enterarse de que su “hombre” se acerca. Tal es el caso del “Corrido de Macario Romero”:

Decía la niña Rosita:
—Mamá, ahí viene Macario,
—Hija, ¿en qué lo conoces?
—En su bonito caballo.⁴²

Recordemos la fórmula de Peirce para la comprobación del símbolo: “el bonito caballo *en lugar de* Macario”.

El corrido de “La Martina” —derivación del romance de “Blanca niña”—merece atención particular dada la claridad del caballo como símbolo del hombre. El esposo de Martina regresa a su casa y se encuentra con la infidelidad de su esposa. Sin embargo, lo trascendente para este trabajo es la presencia del caballo del otro hombre en el potrero del marido de Martina:

Y estaban en la conquista
cuando el marido llegó:
“¿Qué estas haciendo Martina
que no estás en tu color?” [...]

“¿De quién es esa pistola?,
¿de quién es ese reloj?,
¿de quién es ese caballo
que en el corral relinchó?”
“Ese caballo es muy tuyo,
tu papá te lo mandó,
pa' que fueras a la boda
de tu hermana la menor”.

“Yo pa' que quiero caballo,
si caballos tengo yo,
lo que quiero es que me digas:
¿quién en mi cama durmió?” [...]

⁴² Anónimo, “Macario Romero”, en *Ibid.*, p. 439.

Hincadita de rodillas
no' más seis tiros le dió,
el amigo del caballo
ni por la silla volvió.⁴³

La figura del caballo en este corrido denota la presencia del hombre. El corrido presenta dos planos simultáneos: el caballo dentro del corral y el amante en la cama junto a Martina. Otro punto de suma importancia lo encontramos cuando el marido pregunta por un par de enseres —relativos a un campo semántico del hombre—. Esto, junto con el relincho de un caballo desconocido, amplía las sospechas de la infidelidad: “¿De quién es esa pistola?, ¿de quién es ese reloj?, ¿de quién es ese caballo /que en el corral relinchó?” Martina trata de justificar al equino como un regalo de su suegro, pero su esposo no cree la mentira. Lleva a Martina con sus padres y termina matándola. El burlador perdió parte de su esencia varonil al abandonar su caballo. Más le valió quedarse sin caballo que arriesgar la vida: “el amigo del caballo/ ni por la silla volvió”. El caballo —en este caso junto con el reloj y la pistola— es un símbolo del hombre. Estos elementos, con el devenir del tiempo, se convirtieron en parte primordial del dibujo de personaje del charro. Tal se puede verificar en la canción “Las botas de charro”:

Yo me acuerdo que estaba chiquillo
y no iba a la escuela
porque no aguantaba
seis horas sin verte.

Siempre juntos, creció mi cariño
y un día me gritaste:
—Me gustan los hombres,
me aburren los niños.
¡Y ahí te voy a quebrar mi destino!,
y en una cantina
cambié mis canicas
por copas de vino.

¡Qué coraje me daba conmigo!,

⁴³ Anónimo, “La Martina”, en Ignacio López Tarso, narr., *Op. cit.*

*no tenía bigote,
ni traía pistola,
ni andaba a caballo.*

¡Que coraje me daba conmigo!,
yo andaba descalzo,
y a tí te gustaban
*las botas de charro.*⁴⁴

José Alfredo Jiménez en estas líneas retrata el estereotipo del hombre mexicano: “bigote, pistola, caballo y botas de charro”. Esta imagen se hizo común en México, pues se reforzó gracias a las películas de la llamada “Época del Cine de Oro”, donde la figura del charro predominó sobremanera. Así, el caballo —junto con el bigote, la pistola y las botas de charro— es un requisito para ser “hombre” y gustarle a la mujer. La posesión de un caballo —más los enseres ya mencionados— marca un proceso de transición, de infante a varón. El *Diccionario de la lengua española* —en su tercera acepción— define a hombre como: “El que ha llegado a la edad viril o adulta”.⁴⁵ Es decir, la evolución ya concluida de niño a hombre.

La idea de la transición de la infancia a la madurez se redondea a la perfección con los versos: “y en una cantina cambié mis canicas/ por copas de vino”. Algunos de los elementos esenciales para trazar el retrato del hombre —de modo particular el caballo y la pistola— en esta canción, son constantes en algunos corridos como en el de “La Martina” o los corridos relacionados con el rapto de mujeres. Cuando el caballo no logra ser símbolo del hombre —lo cual ya se expuso un poco más atrás— sí logra situarse como el compañero ideal del hombre en los raptos de mujeres. Lo anterior puede cotejarse en el “Corrido de Juan Urzúa”:

*Juan Urzúa traía pistola,
buena rienda y buena silla,*

⁴⁴ José Alfredo Jiménez, “Las botas de charro” en *Cancionero completo*, México, Turner, 2005, p. 41.

Las cursivas son mías.

⁴⁵ *Diccionario de la lengua española, Op. cit.*, p. 1117.

para llevarse a Lucita
del mero Plan de la Villa,
Juan Urzúa traía caballo,
buena reata y muy buen sable,
para llevarse a Lucita
en presencia de sus padres.⁴⁶

En este corrido volvemos a encontrar al caballo y a la pistola como parte de la composición del dibujo de personaje del hombre, así como otros elementos con connotación fálica: reata y sable. La figura del raptor montando su caballo es frecuente dentro de los corridos. Otro ejemplo de esto se encuentra en “El rancho afamado”:

—Ensíllenme mi *caballo*,
también mi yegua alazana;
si no me llevo a Teresa,
siempre me llevo a su hermana.
Préstenme la carabina,
la pistola de mi hermano;
vamos pa’ dentro muchachos,
se me hace que yo les gano—. ⁴⁷

Por otro lado, el montar un caballo indómito es una forma de distinguirse como hombre entre los hombres. Es decir, gracias a la doma de un caballo ingobernable un varón puede consolidar su posición de “hombre a carta cabal”, por el simple hecho de triunfar donde otros hombres fracasaron. El caso específico de esto se encuentra en el “Corrido del cuaco lobo gatiado”:

Lo vide entre cien caballos, el cual era el más bonito;
si por duro lo dejaron, lo duro yo se lo quito;
si lo compro, lo verán dirigiéndose solito.

Se fue a ver el hacendado: —Señor, traigo una tratada;
que me cambie su caballo por mi yegua colorada;
si le conviene, señor, echando algo de coluada.

—¿Qué caballo a ti te gusta, así pa’ poder tratar?
—Un cuaco “lobo gatiado” que ayer vide [sic] en el corral.

⁴⁶ Anónimo, “Corrido de Juan Urzúa”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 446-447. Las cursivas son mías.

⁴⁷ Anónimo, “El rancho afamado”, en *Ibid.*, pp. 470- 471. Las cursivas son mías.

Vaqueros y caporales no lo han podido amansar.

—Por tu yegua doy mil pesos, mi cuaco te lo regalo,
el cuaco que a ti te gusta pensamos mandarlo al carro;
vaqueros y caporales a todos los ha tumbado.

Tan luego que se llegó esta carrera afamada,
casaban pesos tronchados a la yegua colorada,
al cuaco “lobo gatiado” ni quien le apostara nada.

Tan luego que éstos corrieron, los dos corrieron a un tiempo,
se cubrían la polvareda, ¡qué caballo tan violento!
Sólo alas le hicieron falta para volar por el viento.

Más, en fin ya me despido, de esa carrera afamada,
le he ganado al hacendado con su misma caballada,
sus dos mil quinientos pesos, sin acortar la jornada.⁴⁸

Si el poseer un caballo —como ya se dijo más arriba— marca la diferencia entre un niño y un hombre, someter un “cuaco con fama de indomable”, le da una posición privilegiada de “hombre entre los hombres” a quien lo consigue. Por eso, el charro, premeditadamente, elige al potro lobo gateado porque lo sabe el más bello e indómito. A ese caballo, varios hombres —charros y caporales, es decir, hombres dedicados a las faenas del campo, incluyendo la doma de caballos— intentaron someterlo, pero fracasaron. El potro lobo gateado no sólo fue domado, sino también usado para ganar una carrera a su ex dueño, venciendo a la yegua colorada.

Hasta este momento se ha mostrado la relación del caballo como símbolo —y en los raptos compañero— del hombre, pero no debe pasarse por alto la constante aparición de la figura de la mujer o símbolos con connotación femenina (la sota, Martina, la novia de Macario, Lucita, Teresa y su hermana, la yegua colorada). El caballo sólo es símbolo de hombre gracias a la presencia de la imagen femenina. De hecho, en el corrido “De Cadenas y Chabela” se puede comprobar cómo un símbolo femenino —las trenzas— substituyen las riendas y dominan al caballo:

⁴⁸ Anónimo, “Corrido del cuaco Lobo gateado”, en Gilberto Vélez, *Op. cit.*, p. 216.

[...] con las trenzas de Chabela
gobierno yo a mi caballo.⁴⁹

El caballo sólo adquiere plenitud como símbolo del hombre gracias a la presencia de un símbolo femenino.

3.2.3 *El caballo con rasgos humanos*

No es nada extraño encontrarse en la literatura con animales parlantes o que presenten conducta casi humana, tal es el caso de muchas fábulas. El caballo no es la excepción, también se le ha presentado con sentimientos y rasgos humanos. Baste recordar un caso: en el “Romance del rey moro que perdió Valencia”. Babieca, el caballo del Cid, insulta a su madre, la yegua que lleva al rey moro:

—Adiós, adiós, mi señora,
la [sic] mi linda enamorada
que del caballo Babieca
yo bien oigo la patada.
Do la yegua pone el pie,
Babieca pone la pata.
Allí hablará el caballo,
bien oiréis lo que hablaba:
—¡Reventar debía la madre
que a su hijo no esperaba!⁵⁰

La personificación —al colindar con otras figuras retóricas como la metáfora, la prosopopeya o la metatoge— es concretada por Helena Beristáin así: “[...] metáfora sensibilizadora en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima [...]”.⁵¹ Juan Casas engloba los conceptos personificación y prosopopeya bajo la misma definición: “Consiste en conceder entidad y atributos humanos —por lo general, el don del lenguaje— a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o a seres irracionales”.⁵²

⁴⁹ Anónimo, “De la Güera, Chabela o de Jesús Cárdenas”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español...*, *Op. cit.*, p. 478.

⁵⁰ Anónimo “Romance del rey moro que perdió Valencia”, en Margit Frenk Alatorre, *Op. cit.*, pp. 49-52

⁵¹ *Diccionario de la lengua española*, *Op. cit.*, p. 309.

⁵² Juan Casas Antonio Azaustre, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 139.

En los corridos mexicanos pueden rastrearse casos donde los caballos tienen actitudes muy cercanas a las del ser humano. Los sentimientos son varios y numerosos, las situaciones pueden ir desde el caballo declarado amigo sin par por su propio jinete, hasta la caballerosidad de un equino al dejarse ganar una carrera por una yegua; desde el caballo que le salva la vida a su jinete, hasta la capacidad de un caballo al llorar de dolor por la pérdida de su amo.

Por ejemplo, el corrido de “Marcial Cavazos”:

¡Qué triste quedó el caballo
cuando Cavazos murió!
Como la gente lloraba,
el “cuaco” también lloró.

La cola meneaba al viento
con aire de árbol llorón,
al perder a su jinete
perdió allí su corazón.⁵³

El caballo, un deudo más, demuestra su pesar por la muerte de su amo. Encontramos la personificación del caballo al momento de llorar.

Los caballos —como los seres humanos— también sucumben a la atracción por el sexo opuesto. Esto se puede presenciar en el “Corrido del alazán Lucero”, un corrido de carreras, donde el protagonista —el alazán Lucero—se enamora de la yegua contra la que va a competir. El alazán se deja ganar y por ello pierde la vida, pues su dueño, al saber perdida la apuesta y con ello su dinero, descarga su pistola sobre el equino:

Caballo alazán Lucero
que por ligero, qué bueno fuiste,
ganaste muchas carreras
yo bien recuerdo, nunca perdiste

Jamás tuviste derrota,
de costa a costa, no fue mentira,
hasta que llegó esa yegua
por quien perdieras hasta la vida.

⁵³ Miguel N. Lira, “Corrido de Marcial Cavazos”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español...*, Op. cit., pp. 526-528.

Sus ojos también oscuros
clavó en los tuyos como diciendo,
que en esas quinientas varas
tú la dejaras llegar primero [...]

Al salir del partidero,
vi que la yegua casi volaba;
y tú sin correr violento
dándole tiempo a que te ganara.

Caballo alazán Lucero cual
caballero con una dama,
la fortuna de tu dueño por cuerpo
y medio quedó en la nada.

Tu dueño desesperado
echando mano de su pistola:
—Si todo me lo han ganado
este caballo sólo me estorba.

Y no dando tiempo a nada
con cinco balas rodaste herido;
caíste junto a la yegua
tú que por ella habías perdido.

Moriste viendo a la yegua
como diciendo: “está usted servida”;
Caballo alazán Lucero
hoy tu recuerdo no se me olvida.⁵⁴

El alazán Lucero se porta “como un caballero con una dama” y deja ganar a la yegua, haciendo con esto referencia al amor cortés. Resulta interesante el contraste entre el dueño y el caballo, mientras el caballo denota sentimientos humanos por enamorarse de la yegua, el dueño se torna “inhumano”, al sólo interesarse por su fortuna, al grado de matar al alazán. Ante la derrota, el humano demostró ser más animal que el caballo.

En el corrido de “Caballo prieto azabache” encontramos un ejemplo más de cómo un caballo puede demostrar sentimientos humanos. En este corrido el caballo ofrenda su vida con tal de salvar la de su dueño, cuando está a punto de ser fusilado por las huestes de Pancho Villa:

⁵⁴ Anónimo, “Corrido del caballo alazán Lucero”, en Gilberto Vélez, *Op. cit.*, p. 218.

Caballo prieto azabache
¿cómo olvidarte?, te debo la vida,
cuando iban a fusilarme
las fuerzas leales a Pancho Villa.
En una noche nublada
una avanzada me sorprendió
y tras ser desarmado,
fui sentenciado al paredón [...].

Recuerdo que me dijeron:
—Pide un deseo pa' ajusticiarte.
—Yo quiero ser fusilado
en mi caballo prieto azabache.
Y cuando en ti me montaron
y prepararon la ejecución,
mi voz de mando esperaste
y te abalanzaste sobre el pelotón.

Con tres balazos de máuser,
corríste azabache salvando mi vida,
lo que tú hiciste conmigo,
caballo amigo, no se me olvida.
No pude salvar la tuya
y la amargura hoy me hace llorar,
por eso prieto azabache
no he de olvidarte nunca jamás.⁵⁵

El prieto azabache quiso tanto a su dueño, que dio la vida por él. El “Corrido del caballo prieto azabache” no es sólo un corrido más de caballos, sino todo un himno a la amistad entre hombres y caballos.

3.2.4 *El caballo: compañero del hombre en el campo, la batalla y la diversión*

El caballo se ha distinguido sobre el resto de animales por ayudar al hombre a civilizar el mundo, esto debido en gran medida a sus cualidades como medio de locomoción y de fuerza bruta. El caballo es el compañero por excelencia en las faenas del campo, en la batalla y en la diversión —particularmente en las carreras—. Dentro del corrido mexicano pueden encontrarse estas funciones del equino.

⁵⁵ José Albarrán, “Corrido del caballo prieto azabache” en Antonio Aguilar, intér., *Op. cit.*

a) *El caballo compañero del hombre de campo*. El ser compañero del hombre de campo es una de las funciones más conocidas del caballo dentro del corrido, pues desde la Colonia, la participación del caballo resultó de suma importancia para el desarrollo de la ganadería y las faenas del campo.⁵⁶ Por ende, no es de extrañar que este papel del caballo haya saltado a los corridos y canciones mexicanas como uno de los papeles más recurrentes. En “Corrido de Manuel Juárez” puede comprobarse cómo el caballo es esencial en la vida del campo:

En un ranchito en la sierra
feliz vivía Manuel Juárez,
arrendando sus caballos,
cuidando sus propiedades,
trabajando bien la tierra,
poco salía a las ciudades.

Manuel ensilla una yegua,
también su potro más fino.
Con su sonrisa y su chata
con rumbo al pueblo se vino. [...]
Un tipo gritó en la calle:
—¡Ay que rechulas caderas!;
no se refería a la yegua
y éstas sí son tiznaderas.
Manuel le dio vuelta al potro,
el otro sacó pistola,
Juárez herido del brazo,
el otro muerto hecho bola,
en las patas del caballo
que Manuel Juárez adora.

Testigos hubo del caso
y aunque a Manuel apresaron,
luego de averiguaciones
en libertad lo dejaron,
mientras que calladamente

⁵⁶ Esto lo clarifica Guillermina Sánchez Hernández: “La actividad ganadera de las primeras décadas de la colonización en la Nueva España estuvo caracterizada por la trashumancia, la migración hacia el norte, el seminomadismo de los rebaños y de sus criadores. Fueron peculiaridades comunes de esta fase de inestabilidad poblacional, en la que el caballo jugó un papel trascendental; todo ello influirá en la formación de la naciente sociedad mexicana del siglo XVI. [...] En el ámbito rural, sobre todo en el de la hacienda, unidad mixta de producción, fue donde adquirió importancia la figura del hombre a caballo [...]”. Guillermina Sánchez Hernández, *La charrería en México*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993, p. 29.

al hocicón sepultaron.
En un ranchito en la sierra
allá vive Manuel Juárez,
con sus hijos y su chata
tiene pocas amistades,
trabaja cuacos y tierra,
ya no sale a las ciudades.⁵⁷

Manuel Juárez salió del campo a la ciudad en compañía de su mujer, un “hocicón” insultó a su esposa, Manuel lo mató arrollándolo con su caballo. En este corrido puede confirmarse la importancia del caballo para el hombre campirano, pues: “En un ranchito en la sierra/ feliz vivía Manuel Juárez, /arrendando sus caballos [...]”. El hombre de campo es feliz con sus caballos, este hecho resalta mucho, porque con esa misma idea se cierra el corrido: “En un ranchito en la sierra/ allá vive Manuel Juárez,/ con sus hijos y su chata/ tiene pocas amistades,/ trabaja cuacos y tierra, ya no sale a las ciudades”. El caballo en este corrido es un personaje secundario, pero de gran importancia, cumple con diversos papeles: ganado, transporte e instrumento bélico.

Un buen ejemplo del sentimiento y cariño existente entre el hombre de campo y su caballo lo podemos encontrar en el “Corrido del caballo Bayo“:

Y fue en este mismo tiempo,
ya tantos años, que ayer cumplió
cuando una terrible peste
en el potrero lo revolcó:
parece que me llamaba;
su pataleo me lo anunció.

¡Ay! pobre de mi caballo,
cómo he llorado porque él murió. [...]

Después de un suspiro fuerte,
como una piedra se endureció,
y yo con el alma rota
le dije: —Bayo, ¿qué te perdió?;
lo metí en un hoyo grande
y al enterrarlo pena me dio.

¡Ay! pobre de mi caballo,

⁵⁷ Joan Sebastián, “Corrido de Manuel Juárez”, en http://www.lacuerda.net/Canciones/j/joan_sebastian/manuel_juarez.shtml, 10 de jul., 2006.

cómo he llorado porque él murió.⁵⁸

Este corrido debería llamarse “Elegía del caballo Bayo”, por su trasfondo melancólico y fúnebre. El dolor del dueño del caballo es tan grande que a pesar de haber transcurrido ya varios años de la muerte de Bayo, no ha logrado superar por completo su pérdida. Con este corrido percibimos la importancia del caballo para el hombre de campo: el caballo no es un animal más entre el ganado; no, es el amigo y compañero en las faenas diarias del hombre campirano.

b) *El caballo compañero en la batalla.* El equino es el compañero por excelencia de los grandes héroes, baste recordar algunos casos: Alejandro y *Bucéfalo*, el Quijote y *Rocinante*, Perseo y *Pegaso*, el Cid y *Babieca*, Aquiles y *Janto*; entre muchos otros. No es de extrañar que dentro de los cuerpos de la milicia exista el llamado regimiento de caballería: “Cuerpo de soldados montados y del personal y material de guerra complementarios que forman parte de un ejército”.⁵⁹

Sin embargo, la figura del caballo, desde remotas épocas, está acompañada de un arraigado sentido bélico, por ejemplo en la *Eneida* cuando Eneas con su comitiva llegó a Italia, Anquises, padre del héroe, al notar que son recibidos por caballos, auguró:

A medida que nos acercamos, parece que el templo se aleja de la playa. Allí, por primer agüero, vi cuatro caballos blancos como la nieve, que estaban paciendo en un extenso y hermoso prado. Entonces mi padre Anquises [expresó]: Guerra nos traes ¡oh tierra hospitalaria! Para la guerra se arman los caballos: esos brutos nos amenazan con la guerra.⁶⁰

Respecto a los equinos como símbolo bélico, el *Diccionario de símbolos* de Jean de Chevalier señala cómo le eran consagrados caballos a Marte, dios de la guerra:

En Roma los caballos destinados a la caballería se consagraban a Marte (por las Equinias, del 27 de febrero al 14 de marzo): era el comienzo de las expediciones militares. Cuando éstas finalizaban, seis meses más tarde, se sacrificaba una vez al año, el 15 de octubre, día siguiente de la cosecha, un caballo dedicado a Marte. Su cabeza se guarnecía con semillas en

⁵⁸ Anónimo, “Corrido del caballo Bayo”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, p. 630.

⁵⁹ *Diccionario de la lengua española, Op. cit.*, p. 339.

⁶⁰ Virgilio, *Op. cit.*, p. 44.

agradecimiento de la mies entrojada; pues Marte defiende la colectividad, tanto contra los azotes de los cultivos como contra los enemigos de los hombres.⁶¹

El caballo jugó un papel trascendente en la caballería andante y el caballo, aparte de ser un instrumento que facilitaba las empresas del caballero, se le otorgaba al caballero porque: “El caballo se le da al caballero en significado de la nobleza de corazón, y para que a caballo esté más alto que cualquier otro hombre, y sea visto de lejos, y tenga más cosas debajo de sí, y antes que nadie cumpla con todo lo que conviene al honor de la caballería”.⁶²

Un ejemplo dentro de los corridos mexicanos de cómo el hombre a caballo es símbolo de pelea y lucha y de cómo un hombre apeado es igual a un hombre vencido, lo podemos encontrar en el “Corrido de Benito Canales”:

Salió Benito Canales
en su caballo retinto,
con sus armas en las manos,
peleando con treinta y cinco.⁶³

Benito Canales desciende de su caballo, aceptando con ello la derrota:

Dijo Benito Canales:
—Padrecito de mi vida,
¡cómo es posible que venga
a encontrarme de rodillas!—
Le contestó el Capellán:
—Yo te vengo a confesar,
quiero que dejes las armas,
pues al fin te han de matar [...]
Se bajó de su caballo
todo muy arrepentido;
nomás se puso a pensar
en tanto muerto y herido.⁶⁴

⁶¹ Jean Chevalier, dir., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 212.

⁶² Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 77.

⁶³ Anónimo, “Corrido de Benito Canales”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 443-446.

⁶⁴ *Idem*. Las cursivas son mías.

Al bajar del caballo, Benito Canales aceptó su derrota y dejó de ser un hombre que está por encima de los demás, para convertirse en un hombre vencido y dispuesto a morir fusilado.

Dentro de los corridos mexicanos, el héroe del pueblo —identificado con Robín Hood por robar a los ricos para dar a los pobres— es llamado bandolero y en sus correrías es común encontrar al caballo como su inseparable compañero. Tal puede notarse en el “Corrido de Heraclio Bernal”:

Heraclio Bernal decía,
cuando encontraba un arriero,
que él no robaba a los pobres,
antes les daba dinero.
Dijo doña Bernardina,
la querida de Bernal:
—Mas que la vida me cueste,
yo lo mando retratar—.
Y entonces lo retrataron
sobre su caballo oscuro,
que en medio de la Acordada
se estaba fumando un puro [...]
Pero una vez en la sierra
de sorpresa lo tomaron;
a él y a Fabián, el indito,
en un punto los cercaron.
El indio Fabián, le dijo:
—Pues esto no tiene fin,
aquí nos formaron sitio
los Rochas de Copalquín—.
Y Heraclio Bernal decía
en su caballo alazán:
—Ahora rompemos el sitio
y entramos a Mazatlán.⁶⁵

El caballo de Heraclio Bernal está presente tanto en el momento en que hacen el retrato del héroe como en el momento de la batalla —recordemos: el equino es símbolo del hombre o de la presencia de éste—. Así, el caballo es pieza indispensable para la plenitud del hombre frente a la amada —pues es la querida quien manda hacer el retrato— como en la batalla.

⁶⁵ Anónimo, “Corrido de Heraclio Bernal”, en *Ibid.*, pp. 442-443.

Heraclio Bernal fue muerto a traición, pero dentro del corrido se le recuerda lleno de gallardía montado en sus diversos caballos:

Lloran todas las muchachas
desde Altata a Mapimí:
¡Ya mataron a Bernal,
ya no le verán a aquí!
¡Qué bonito era Bernal
en su caballo jovero;
él no robaba a los pobres,
antes les daba dinero! [...]
¡Qué bonito era Bernal
en su caballo retinto,
con su pistola en mano
peleando con treinta y cinco!⁶⁶

Sin embargo, Heraclio Bernal no es el único “bandolero” recordado montado en su caballo, podemos encontrar otros casos como el “Corrido de Martín Herrera”, quien poseía un equino acostumbrado a las correrías:

Martín tenía buen caballo
que nombraba Palafrén,
se soltaba relinchando
cuando oía silbar el tren.⁶⁷

Si consideramos que la Revolución fue un hecho armado —no por nada la mayoría de los corridos de este período son épicos—, comprenderemos la importancia del caballo como medio de transporte, compañero del hombre revolucionario y como arma. Por eso, no es de extrañar su constante aparición en los corridos. Citaré algunos casos.

“Corrido de la toma de Papantla”:

Se ven diez grupos que corren
y que rayan sus caballos,
y en silencio se pierden
ya los últimos disparos.⁶⁸

“Corrido del muchacho alegre”:

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Anónimo, “Corrido de Martín Herrera”, en Vicente T. Mendoza, *Corridos mexicanos*, *Op. cit.*, p. 123.

⁶⁸ Anónimo, “Corrido de la toma de Papantla”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español... Op. cit.*, pp. 656-657.

Tengo mi par de caballos
para la Revolución,
uno se llama *El Morito*
y otro se llama *El Gorrión*.⁶⁹

“Corrido de los Dorados”:

¡Ay Hidalgo del Parral,
donde mataron a Villa!
Para montar mi alazán
no necesito de silla.
Mi carabina y mi yegua
son mis fieles compañeras,
tengo que andar veinte leguas
para matar *ratas güeras*.⁷⁰

Los grandes caudillos mexicanos son recordados con mote de admiración y cariño: a Morelos se le denomina, “el Siervo de la Nación”, a Miguel Hidalgo, “el Padre de la Patria”, a Benito Juárez, “el Benemérito de las Américas”; y los héroes revolucionarios no fueron la excepción: Francisco I. Madero fue llamado “el Apóstol Madero”; Obregón, “el Manco de Celaya”; Zapata, “el Charro suriano”; Pancho Villa, “el Centauro del norte”, este último mote es de gran importancia para el presente apartado, pues gracias a él, puede comprenderse, un poco más, la trascendencia del caballo en la Revolución, porque al general de la División del norte se le identifica con el mítico ser griego del “centauro”, es decir, Pancho Villa y su caballo eran considerados como uno mismo. El afecto que Villa tenía por su caballo fue retratado en el famoso “Corrido del Siete leguas”:

Siete leguas, el caballo que Villa más estimaba,
cuando oía pitar los trenes; ¡se paraba y relinchaba!
¡Siete Leguas, el caballo que Villa más estimaba!

Como a las tres de la tarde silbó la locomotora:
¡Arriba, arriba muchachos! ¡Saquen la ametralladora!
Como a las tres de la tarde: ¡silbó la locomotora!⁷¹

⁶⁹ Anónimo, “Corrido del muchacho alegre”, en *Ibid.*, pp. 463-464.

⁷⁰ Anónimo, “Corrido de los Dorados”, en *Ibid.*, pp. 563-564.

⁷¹ Graciela Olmos, “Corrido del Siete leguas”, en Alejandro Gómez Maganda, comp., *Op. cit.*, pp. 50-51.

La figura del Siete Leguas es el pretexto —vocativo— para hablar de Pancho Villa y la toma de Zacatecas y como en el corrido de “Martín Herrera”, podemos notar el gusto del caballo por los sonidos de los trenes: el caballo posee un acendrado gusto por las batallas.

Pancho Villa no es el único héroe nacional recordado montado a caballo, también los caudillos de la época de la Intervención francesa fueron plasmados en los corridos sobre sus caballos como se aprecia en el corrido de “Corrido de Nicolás Romero”:

Riva Palacio decía:
—Ahora sí que venceremos,
viene Nicolás Romero,
y a franceses coparemos.

Toditos los combatientes
reconocieron su hombría,
y él en su caballo moro
su machete así blandía.⁷²

Para cerrar esta reflexión del caballo en torno a su función de compañero, arma y medio de transporte en los enfrentamientos bélicos, citaré un ejemplo más, donde otro de los grandes generales de la Revolución es recordado como hombre a caballo, “Corrido de la muerte de Emiliano Zapata”:

Montado con garbo en su yegua alazana
era charro de admirar;
y en el coleadero era su mangana
la de un jinete cabal.⁷³

El que Zapata sea recordado como “charro de admirar” no es casual, porque en particular este caudillo, hecho por todos conocido, luchó por el reparto agrario —véase el apartado del caballo: compañero del hombre del campo—. Versos más adelante del mismo corrido, podemos ver —de modo similar al “Corrido de Benito Canales”— que

⁷² Anónimo, “Corrido de Nicolás Romero”, en Vicente T. Mendoza, *Corridos mexicanos*, *Op. cit.*, p. 16.

⁷³ Armando Liszt Arzubide, “Corrido de la muerte de Emiliano Zapata”, en Vicente T. Mendoza, *El romance español...* *Op. cit.*, pp. 690-695.

cuando un hombre desciende del caballo, aunque en este caso, cae, es símbolo de su derrota:

Cayó del caballo el jefe Zapata
y también sus asistentes.
Así en Chinameca perdieron la vida
un puñado de valientes.⁷⁴

Todo gran héroe debe poseer como compañero un caballo. Los caudillos y bandoleros retratados en los corridos mexicanos, no fueron la excepción.

c) *El caballo: compañero en las carreras.* La figura del caballo está ligada a una de las diversiones más arraigadas en el campo: las carreras de caballos. Hecho que ha inspirado múltiples corridos, donde el equino es el protagonista: “El Moro de Cumpas”, “Corrido del caballo Canciller”, “El alazán Lucero”, “El Grano de oro”, “El alazán y el Rocío”, “El caballo Mojino”, “El Cuatrero“, entre otros.

La costumbre de las carreras de caballos llegó con los españoles. La primera carrera de tipo parejera se realizó en México en 1538, tuvo el fin de festejar la paz concertada entre Carlos V y Francisco I. La carrera fue parte de una serie de acontecimientos planeados por Antonio de Mendoza, el primer virrey de la Nueva España y por el conquistador Hernán Cortés. Bernal Díaz del Castillo narró el hecho así:

[...] otro día corrieron caballos desde una plaza que llaman el Tatelulco [sic] hasta la plaza mayor, y dieron ciertas varas de terciopelo y raso para el caballo que corriese y primero llegase a la plaza; y así mismo corrieron unas mujeres desde debajo de los portales del tesorero Alonso de Estrada hasta las casas reales, y se le dio ciertas joyas de oro a la que más presto llegó al puesto [...].⁷⁵

Desde entonces las carreras de caballos se hicieron comunes en México. Al respecto Leovigildo Islas Escarcega escribió: “A medida que fue prosperando la cría del

⁷⁴ *Ibid.*, p. 695.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 548.

ganado caballar en el país, las carreras parejeras tomaron gran incremento, por lo que cuentan con múltiples adeptos en todos los confines de nuestro territorio [...]”⁷⁶

Dada la importancia del caballo en las faenas del campo, las carreras se convirtieron en parte indispensable de la diversión. La estructura de estos corridos es muy similar en la mayoría de casos. En una fecha significativa —recuérdese el “Corrido del cuaco lobo gateado”, donde la carrera se concertó “un 2 de febrero”—, se realiza una carrera entre dos caballos con fama de ligeros y vencedores. Al final de la competencia siempre hay un vencedor y un vencido. Las reacciones de los dueños varía: hay quienes aceptan la derrota estoicamente o buscan el más mínimo pretexto para evadir la responsabilidad de pagar las abultadas apuestas o matan al caballo, culpándolo del fracaso —véase el corrido del “Alazán lucero”—.

El caballo es un *alter ego* de su dueño o del pueblo por el que corre, estableciéndose un notable vínculo con el apartado de: el caballo con rasgos humanos. A fin de cuentas, cuando un caballo representa a su dueño o a una población se personifica. Recordemos unos versos de “El Califa”:

Jamás perdió una carrera,
yo lo guardo en mi recuerdo,
como que el cuaco sabía
que allí en sus patas llevaba
el orgullo de su pueblo.⁷⁷

El caballo dentro de las carreras también llega a figurar como vengador social; se convierte en un Robin Hood cuadrúpedo, demuestra —a pesar de su origen humilde— estar a la altura de las mejores razas de caballos en el mundo; tal puede apreciarse en el “Corrido del Alazán y el Rocío”, donde el primero representa a los ricos y el segundo a los pobres, resultando ganador de la carrera el Rocío:

Los caballos que corrieron

⁷⁶ Leovigildo Islas Escárcega, “Las carreras” en *Charrería... revista informativa*, Año II, núm. 18 de junio de 1961, p. 22.

⁷⁷ Martín Chávez Nava “El Califa”, en Antonio Aguilar, intér., *Op. cit.* Las cursivas son mías.

no eran grandes ni eran chicos,
el Rocío de los pobres,
el Alazán de los ricos.

Gritan los de Mocerito
con talegas de dinero,
aquí sobren diez mil pesos
al Alazán por ligero.
Contesta los Mamopan
basta de tanta alharaca
se nos acabó el dinero.
nos quedan bueyes y vacas.

Como a las once cuarenta
se arrancan del partidero,
como a las cincuenta varas
se quedó atrás el ligero.

Ya se llevan al rocío
se lo llevan a la sierra,
anda vete desgraciado,
anda a robar a tu tierra.⁷⁸

El caballo es un animal sin par, no sólo es el compañero del hombre en las labores del campo, en la batalla e incluso en los raptos de mujeres, también presta diversión en las carreras. Ningún animal —exceptuando tal vez a la paloma y al gallo— es tan rico en funciones en el corrido de nuestro país como el caballo.

⁷⁸ Luis Pérez Meza, “El alazán y el rocío”, en *Ibid.*

CONCLUSIONES

El cantar de gesta español es considerado primitivo y realista si se le compara con las épicas de otros países europeos — Francia, Alemania o Inglaterra—. Sin embargo, la épica española —como lo mostró Ramón Menéndez Pidal a lo largo de sus trabajos—, gracias a su realismo sirvió de fuente historiográfica, de la cual se nutrieron diversas crónicas.

Tras varios siglos de existencia, las largas epopeyas españolas aburrieron a los escuchas, éstos comenzaron a preferir breves pasajes, los más trágicos e intensos. Los juglares comprendiendo esta necesidad, contribuyeron a la fragmentación de los viejos cantares de gesta. Así nacieron los romances históricos, considerados los primeros romances.

Los españoles trajeron el *Romancero* a América desde la época de la conquista y éste como en tantas otras partes del mundo, echó raíces. Los romances se convirtieron en el antecedente del corrido mexicano. Sin embargo, el origen de éste no puede suscribirse sólo a la tradición del romance, ni a la de la épica prehispánica —la cual no murió con la llegada de los hispanos—. Al estudiar el origen del corrido mexicano debe tenerse en cuenta la fusión de las dos culturas: tanto la fragmentación de los cantares de gesta españoles y el nacimiento de los romances, la llegada de éstos a América; así como la tradición de la poesía prehispánica que aunque un tanto menoscabada, sobrevivió (mayoritariamente en nombres propios y topónimos). El corrido es de origen mestizo, nació cuando ya existía una patria, cuando el pueblo necesitaba cantar a sus propios héroes, pues el corrido —al igual que el resto de poesías populares del mundo— tiene como una de sus funciones primordiales, divulgar noticias relevantes para su nación.

El corrido mexicano es un género épico-lírico-didáctico, rodeado por un halo de tragedia. Acepta diferentes estrofas y metros para su creación. Su apertura de temas es amplísima, acepta desde el canto de la toma de una ciudad hasta el rapto de una mujer; desde la maldición de un hijo hasta el elogio de un torero; desde la aventura de un inmigrante hasta el tráfico de drogas, entre muchos otros tópicos. Sin embargo, la época dorada de los corridos fue el periodo de la Revolución mexicana; por ende, la mayoría de los corridos son de tono épico, dada la esencia bélica de dicha época histórica; es importante hacer hincapié en el tono realista de estos corridos, pues es un punto donde muestra una gran similitud con los cantares de gesta y romances históricos españoles.

Dentro del corrido, uno de los temas menos estudiados es la figura del equino. El caballo en el corrido mexicano cumple con diversas funciones:

El caballo —como la paloma y otros diversos animales— aparece en el corrido como vocativo y estribillo. A veces sólo es invocado para comenzar el texto, por lo cual su figura no trasciende dentro del corrido. Es estribillo con la idea primigenia de esta figura retórica: dar ritmo. Su mención a veces es aprovechada para pedirle que lleve un mensaje —esto está íntimamente relacionado con su función de medio de transporte—.

El caballo en el corrido es símbolo de guerra, su sola presencia, en diversas ocasiones, augura enfrentamientos bélicos, con las consecuentes tragedias de la batalla (hambre, pobreza, heridos), de modo particular, la muerte. El equino también es símbolo de riqueza; baste pensar que no todo el mundo posee un caballo, y el tener uno marca diferencias pecuniarias sobre quien no lo tiene. El caballo es considerado dentro del corrido como pago en especie. Además, montar caballos de buena raza denota estatus social. Los protagonistas de nuestros corridos montan regularmente caballos de color alazán, cuando esta tonalidad es cercana al dorado se remarca el campo semántico de la riqueza, lo cual podría explicar la constante aparición del color alazán en los

caballos de las personas adineradas y en las monturas de los protagonistas en los corridos. Asimismo, el caballo es símbolo del hombre —o por lo menos de la presencia de éste—, el poseer un caballo marca la transición de niño a hombre; este símbolo sólo logra consolidarse ante la presencia de un símbolo femenino. En casi todos los corridos de raptos de mujeres figura un caballo, lo cual muestra que la aparición de un caballo es un símbolo de la presencia del hombre; por otro lado, cuando un hombre logra domar un caballo, que no han podido amansar otros hombres, se afirma como “hombre entre los hombres”. La mayoría de las veces, el caballo en el corrido mexicano es un animal con connotación masculina.

En diversos corridos el caballo muestra rasgos humanos, no sólo en lo físico, sino en el plano sentimental —amistad, amor, agradecimiento—. El caballo llega a sacrificar su vida con tal de salvar a su jinete, o llora la muerte de su amo, o se enamora de una yegua y se deja ganar la carrera... Esto muestra la personificación alcanzada por el equino en el corrido mexicano, muy cerca del ser humano.

El caballo es el compañero idóneo del hombre del campo, pues le facilita sus faenas diarias. Tras la conquista —donde jugó un papel primordial—, el caballo ayudó a colonizar el territorio recién descubierto. Por otra parte, el caballo es el compañero por excelencia del hombre en las batallas, su presencia es constante en los movimientos armados o en los corridos referentes a los grandes caudillos de la Revolución. El caballo es el compañero del hombre en diversos ámbitos, incluso en la diversión, específicamente en las carreras. En estos corridos el caballo es el protagonista, se muestra como un *alter ego* de su dueño o de la población que representa

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, *Poema de Mío Cid*, México, Porrúa, 1985.
- _____, “La Chancla”, en Vicente Muñoz Pólit ed., *Cuco Sánchez, Álbum de Guitarra fácil*, num. 1. México, Guitarra Fácil, s/a., p. 39.
- Alatorre, Antonio, *Los 1001 años de la lengua española*, México, Secretaría de Educación Pública-Colegio de México, 1989.
- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, vol. I, Madrid, Gredos, 1966.
- Altamirano Pineda, Magdalena Andrea, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, México, el autor, (UNAM-FFYL), 1990.
- Alvar, Manuel, pról. y sel, *Cantares de gesta medievales*, México, Porrúa, 1991.
- Antonio Azaustre, Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Aub, Max, *Manual de historia de la literatura español*, vol. I, México, Pormaca, 1966.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, México, Porrúa, 1992.
- Castañeda, Daniel, *El corrido mexicano*, México, Surco, 1943.
- Chevalier, Jean, dir., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor, 1991.
- Custodio, Álvaro, *El corrido popular mexicano*, Madrid, Ediciones Jucar, 1975.
- Deyermond, Alán, *El cantar de Mío Cid y la épica española*, Barcelona, Sirmio, 1987.
- _____, *Historia de la literatura española. Edad Media*, México, Ariel, 1987.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1965.

Díaz Roig, Mercedes, *Romancero tradicional de América*, México, Colegio de México, 1990.

_____ y Aurelio González, pról. y ed., *Romancero tradicional de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985

Diccionario de la lengua española, 21ª. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Díez-Echarri, Emiliano y José María Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, vol. I, Madrid, Aguilar-Tollelge, 1972.

Ensminger, M. E., *Producción equina*, Buenos Aires, Ateneo, 1975.

Fascina, Giovanni, *Todo sobre el caballo*, Barcelona, De Vecchi, 1994.

Fraustro Moleres, Rubén, *El caballo*, Buenos Aires, Albatros, 1992.

Frenk Alatorre, Margit, dir., *Cancionero folklórico de México*, vol. I., México, El colegio de México, 1975.

_____ *Cancionero de Romances viejos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1990.

Gómez Maganda, Alejandro, comp., *Corridos de la Revolución mexicana*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1998.

Hartlry Edwardes, Edwin, *El gran libro del caballo*, Guian Castell tr., Madrid, El País-Aguilar, 1992.

Henestrosa, Andrés, pról. y comp., *Espuma y flor de corridos mexicanos*, México, Porrúa, 1977.

_____, “Las canciones de la Revolución” en Alejandro Gómez Maganda, comp., *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1998.

Homero, *La Iliada*, Alfonso Reyes, pról., México, Porrúa, 1975.

Islas Escárcega, Leovigildo, “Las carreras”, *Charrería... revista informativa*, Año II, núm. 18 de junio de 1961, p. 22.

_____, “Síntesis histórica de la charrería”, *Artes de México*, núm., 200. Año XXIII, (Falta año y mes). pp. 22-23.

Jaramillo, Juan, “Vida y obra de José Alfredo Jiménez” 2003 en <http://www.fortunecity.es/salsa/rap/552/jimenez.html>, 20 oct., 2005.

Jiménez, José Alfredo, *Cancionero completo*, Carlos Monsiváis, pról., México, Turner, 2005.

Landaverde, Arnulfo, *La cría caballar*, México, s/e, 1943.

Legido, José María, ed. y nn, *El romancero*, Madrid, Castalia, 1999.

Llull, Ramón, *Libro de la orden de caballería*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Magdaleno Domínguez, Jaime, *El narcocorrido: Épica y mitología*, México, el autor, (UNAM-FFYL), 2005.

María y Campos, Armando de, *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, vol. I, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1962.

Mendoza, Vicente T., *Corridos Mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985.

_____, *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

_____, *El romance español y el corrido mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Menéndez Pidal, Ramón, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

_____, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

_____, *Flor nueva de romances viejos*, Argentina, Espasa-Calpe, 1963.

_____, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

_____, *Los godos y la epopeya española. "Chansons de geste" y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

_____, *Los romances de América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

_____, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

_____, *Romances del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Madrid, Gredos, 1957.

_____, *Romancero hispánico*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

Pérez Martínez, Héctor, *Trayectoria del corrido*, México, s.e., 1935.

Prieto, Guillermo, *Romances históricos*, vol. I, Manuel Altamirano, pról., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Rico, Francisco, dir., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I., Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1979.

Ríos de Molina, Martha, "El hombre del campo y su vestimenta", *México en el tiempo*, INAH, Año 4, núm. 28. Enero-febrero 1999, p. 40.

Sánchez Hernández, Guillermina, *La Charrería en México*, Guadalajara, Secretaria de Cultura del Gobierno de Jalisco-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.

Sebastián, Joan, “Corrido de Manuel Juárez”, en [http: www.lacuerda.net/Canciones/j/joan_sebastian/manuel_juarez.shtml](http://www.lacuerda.net/Canciones/j/joan_sebastian/manuel_juarez.shtml), 10 de jul., 2006.

Serrano Martínez, Celedonio, *El corrido mexicano no deriva del romance español*, México, Centro Cultural Guerrerense, 1973.

Tomás Navarro, Tomás, *El arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1952.

Valenzuela, José Manuel, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, México, Raya en el agua-Plaza Janés, 2002.

Vélez, Gilberto, *Corridos mexicanos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982.

Virgilio, *Eneida, Geórgicas, Bucólicas*, México, Porrúa, 1990.

DISCOGRAFÍA

Aguilar, Antonio, intér., *15 éxitos de corridos de caballos con tambora*. México, disco compacto, Musart, 1990.

Avitia, Francisco, intér., *10 corridos de caballos*. México, disco compacto, Dimsa, 2005.

López Tarso, Ignacio, narr., *Corridos de la Revolución*. México, disco compacto, Sony Disc, 2001.

Los Alegres de Terán, intér., et alt, *14 corridos de caballos*, México, disco compacto, Sony Internacional, 2003.

Los Dos de Michoacán, intér., *Corridos de gallos y caballos*. México, disco compacto, Morena Music, 2005.

Los Tigres del norte, intér., *Pacto de sangre*, México, disco compacto, Fonovisa, 2004.