

«Bonitas y escogidas canciones»:
estudio de una colección de cancioneros populares mexicanos

«Beautiful and chosen songs»:
A study of a collection of popular Mexican songbooks

Ana Rosa GÓMEZ MUTIO
(FFyL, UNAM)
rexrosa@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3582-2528

ABSTRACT: This paper analyzes the lyrical features of eight songbooks by Antonio Vanegas Arroyo's printing press, in order to provide a general picture of the song booklets, the reason for their success and the characteristics their audience was looking for. These goals will be addressed not only from the perspective of their context of production, but also by paying attention to their format, the themes they deal with, and their management audience.

RESUMEN: Este trabajo analiza los rasgos líricos de ocho cancioneros de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo para brindar una imagen general de los cuadernillos de canciones, de la razón de su éxito y de las características que buscaba su público. Todo ello abordado no solo desde su contexto de producción, como desde su formato, desde su temática y a su público de dirección.

KEYWORDS: songsbook, popular print, booklet, Antonio Vanegas Arroyo print

PALABRAS-CLAVE: cancionero, impreso popular, cuadernillo, Imprenta de Antonio Arroyo

A partir de 1830, el estallido de las revoluciones europeas creó un clima tenso que se extendió hasta el s. XX. Angelina Muñiz-Huberman le llamó «el siglo del desencanto», pues la esperanza que había representado el inicio de la nueva centuria 1900-2000 rápidamente se mermó con las crecientes hostilidades que tomaron un cariz inédito en la pasividad de las trincheras y en los ataques a grandes ciudades que dejaron miles de saldos civiles en la Primera Guerra Mundial.

México, que había conseguido la independencia apenas cien años atrás, no escapaba a esa situación de desengaño. Tras décadas de lucha intestina entre liberales y conservadores y después de 40 años del gobierno de Porfirio Díaz, estallarían la Revolución Mexicana como resultado del descontento y de las luchas agrarias, obreras y políticas que se habían agriado en los primeros años del nuevo siglo. El movimiento revolucionario dio pie a la transición política que terminó con la dictadura y que se encarnó en el arribo de Francisco I. Madero a la presidencia. La celebración de este triunfo fue efímera, pues el mandato culminó unos meses más tarde con el golpe de estado de Victoriano Huerta y con la pronta Decena Trágica.

Como vemos, las condiciones locales y mundiales que reflejaban los periódicos de la época eran de pobreza, caos y dolor; los ciudadanos no eran ajenos a la violencia y a las pérdidas de las que parecía no haber escapatoria, sin embargo, el tiempo y las

situaciones desfavorables parecían detenerse en una serie de cuadernillos de canciones que se imprimieron en esos mismos años. Su editor, Antonio Vanegas Arroyo, se especializaba en la publicación y el comercio de hojitas de tema religioso; más tarde incursionó en la distribución de hojas volantes que presentaban noticias de terribles asesinatos y, por último, vendió con mucho éxito cuadernitos de canciones amorosas y nostálgicas que eran una manera sencilla y económica de evadir el mundo bélico y terrible para encontrarse con lo novedoso, lo moderno, lo agradable, lo divertido y lo selecto.

Analiqué los rasgos líricos de ocho cancioneros de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo para brindar una imagen general de los cuadernillos de canciones, de la razón de su éxito y de las características que buscaba su público.

UN FORMATO EXITOSO

Mercurio López Casillas, coleccionista de impresos del s. XIX ha destacado que uno de los aciertos de la imprenta fue que el equipo de Vanegas Arroyo se enfocó en brindar materiales para todo público, pero puso atención en el público femenino. Sin duda otras editoriales tenían contenidos dirigidos también a las mujeres, pero estos no eran tan plurales, su comercialización no estaba tan extendida ni su precio era tan accesible como en el de esta imprenta. En el catálogo pueden encontrarse materiales creados para las ocupaciones cotidianas de «el bello sexo», como eran nombradas las mujeres en las dedicatorias de recetas de cocina, de bordado, de remedios tradicionales y de oraciones de la imprenta. Los editores se percataron de que además de esas labores, exigidas o asumidas muchas veces solo por su condición de ser mujeres, no se había explotado el entretenimiento de las jóvenes.

Los cuadernillos se dirigían explícitamente a ellas, aunque, la temática de amor y desamor, la más frecuente, interesaba a ambos sexos, de acuerdo con otras dedicatorias. Con el propósito de brindarles el material que les interesaba se publicaron los cancioneros.

La portada de cada compendio tenía un grabado vistoso, impreso a varias tintas; este sugería la temática de las canciones y proyectaba imágenes sugerentes como a una o dos mujeres jóvenes, vestidas para una ocasión especial o a una pareja en franco cortejo, como puede verse en el caso del cuadernillo *Cuando el amor renace*, en el que la actitud amorosa se enfatiza por la presencia de un pequeño ángel.



[Portada del cancionero «Cuando el amor renace»]

Vanegas Arroyo parecía comprender el gusto popular de su público, pues atendía sus necesidades y le brindaba contenidos interesantes. Al incrementarse sus lectores y sus ventas, aumentaba también el espectro social de recepción de sus cuadernillos. Los temas favoritos se afianzaban aún más y en algunos casos generaban modelos de conducta. Quienes hallaban un reflejo de sus sentimientos o de sus aspiraciones en las canciones se convertían entonces en clientes fieles.

Los cancioneros que elaboró se agrupan en diferentes colecciones, sin embargo, todos presentaban la misma estructura: tenían 16 folios; al frente se anunciaba la colección y el título del cuadernillo que repetía el nombre de la primera canción que aparecía en el impreso; en la portada se localizaban también los datos del editor y se señalaba que la publicación se había realizado en México. Al interior se encontraba una dedicatoria y en la portadilla se establecía un extenso subtítulo que daba cuenta del carácter de la publicación y de los datos de las canciones contenidas. A diferencia de cuadernillos de cuentos o de teatro de la imprenta, en los que la contraportada ofrecía otras publicaciones, en los cancioneros se publicaba una última canción en ese espacio.

Es importante señalar que no existía una línea editorial que normara las características del formato del cuadernillo de canciones, así que, aunque las colecciones estuvieran seriadas, pueden registrarse ligeras variantes en sus nombres, en la cantidad de canciones que presentaban, en la tipografía elegida y en el orden de los elementos de la portada y contraportada.

Por su parte, la agrupación de canciones tampoco obedecía a un criterio temático ni estructural, así que podemos encontrar una gran diversidad de géneros en cada cuadernillo. Algunas de las canciones publicadas circulaban en impresos y revistas de

otras casas editoriales, además de que seguramente se escuchaban de manera cotidiana distintas versiones de muchas de ellas.



[Canción impresa en la contraportada de un cancionero.]

Siendo tan vasto el universo de los cancioneros decidí enfocarme solo en los que señalan en el íncipit, localizado en la portadilla de cada tomo que se trata de «Escogidas y bonitas canciones». Dado que el íncipit no incide en el tipo de canciones que aparecen en cada obra, esta selección puede considerarse homogénea y útil para hacer un análisis de los rasgos líricos del género. El subtítulo enfatizaba el carácter amoroso o nostálgico del impreso. El léxico empleado por la editorial era de un registro accesible a la mayoría de la población.

Los cuadernillos que analicé fueron: *Cuando el amor muere* de 1908; *Cuando el amor renace*, de 1909; *El automóvil*, de 1908; *El chin-chun-chan*, sin año declarado en el impreso; *El pompom*, de 1910; *El trovador popular*, de 1905; *La mulata*, de 1908 y *Las lindas mexicanas*, de 1913¹.

En el caso de los cancioneros elegidos, el campo semántico de *bonito* alude a lo especial: es algo agraciado, proporcionado, que supera lo común. Esta idea se refuerza con el adjetivo *escogido*, que implica que las canciones eran selectas y especiales. Así, se subrayaba su carácter único.

¹ Dejé fuera de este estudio dos excepciones del uso de *bonito* en los subtítulos de los cuadernillos, pues los tomos no son cancioneros. El primero es de *El Clown*, una colección de cuadernillos para payasos, que se trata de «bonitas y escogidas [canciones] de la colección convites y saludos». El segundo ejemplo se encuentra en el nombre de algunas pastorelas, uno de los géneros más populares de la imprenta. En ellas era muy frecuente que se utilizara este adjetivo, como puede verse en la «Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María y una bonita pastorela, titulada: Bato y Bras, arman tal bola, que al Diablo dejan sin cola».

CANCIONEROS DE BAILES, DANZAS Y CANTOS

Estudiar los cancioneros presenta algunos problemas teóricos: ¿a Vanegas Arroyo le interesaba popularizar creaciones inéditas de su equipo de escritores o solo publicaba canciones populares?, ¿Qué tipo de canciones se publicaban y qué estructura tenían?

Observemos el caso de una de las canciones de la selección. Se titula «Un beso y una lágrima»; tiene por subtítulo «coplitas» y a pesar de que la canción presenta seis, estas no aparecen separadas, sino que conforman una sola estrofa con diferentes rimas y temas.

De acuerdo con Mercedes Díaz Roig una canción es una «serie de coplas (estrofas o coplas sueltas) que se cantan con la misma tonada» (1976: 12). Por su parte Mariana Masera señala que tanto el *Diccionario de Autoridades* como el *Diccionario de la Real Academia Española* coinciden en que se trata de una composición en verso que se canta. Con respecto a las características que tiene una canción, Díaz Roig señala que los cambios temáticos entre estrofas son normales en una misma canción, pues lo que importa es que se mantenga la tonada. Por lo tanto, no es relevante que el título de la canción no agrupe las coplas por su contenido.

Además, la cuestión se complejiza, ya que mientras que gran parte de los textos líricos de los cancioneros carecían de indicaciones acerca del género musical o del ritmo al que debían ser ejecutadas, la mayoría contaba con un subtítulo que señalaba entre paréntesis el ritmo al que debían ser interpretadas, por ejemplo, vals o polka.

Para algunos teóricos la problematización comienza en el origen: ¿el texto se escribió para ser cantado o para ser bailado?, ¿cuál era el concepto de canción que el editor tenía en mente?, ¿las canciones de la imprenta pertenecían a un ritmo conocido al que se le adaptó un texto o son composiciones líricas que precisaban de un ritmo?

Otro problema aparece cuando en vez de precisar el tipo de baile que correspondía a la composición, el nombre de esta se acompañaba del subtítulo «danza», es decir que no se explicitaba el ritmo en que debía ejecutarse cada canción, pero era evidente que podía bailarse. Quizás se considera que la letra podía adaptarse a una tonada conocida. En esos casos, determinar si el texto lírico tenía mayor o menor relevancia que la tonada no es sencillo, pero nos permite suponer que el público conocía y dominaba la manera en que debía cantarse o bailarse sin requerir explicación, pues en los cuadernillos no aparece ninguna.

Con respecto a las canciones que sí presentan un género de baile, el más popular era el vals, muy gustado en México durante la época en que se publicaron los cuadernillos. En algunas ocasiones el tipo de baile se acompañaba de algún adjetivo, por ejemplo, en el compendio *Lindas mexicanas* aparece una canción llamada «Vals sentimental».

Otra canción del mismo cuadernillo, llamada «En el campo», constaba de una sola estrofa, cuyo contenido era de crítica social; es el mismo caso de «La decepción», una canción que se sugería ejecutar con música de polka, un ritmo muy popular en el norte del país.

La variedad de géneros respondía a los diferentes gustos de los lectores, quienes encontraban una amplia selección de temas, estilos y ritmos en cada cuadernillo que adquirirían. La siguiente lista muestra la variedad de canciones que se encuentran en la muestra que estudié. De un total de 64 textos, 33 aparecen sin subtítulo, mientras que encontramos: cuatro valsos, dos polkas, un tango y una rumba. Por su relación con el teatro, podemos clasificar en otra categoría la única zarzuela que encontré. Hay también un nocturno, un ejemplo de coplitas y un corrido moderno. Por último, en las categorías

que habría que acotar hay nueve canciones subtituladas como danza, doce como canción (canción nueva, canción moderna, entre otras) y una en tono de bola.

La mayoría de las canciones constaba de entre ocho y diez sílabas por verso, aunque puede encontrarse una gran variedad de combinaciones métricas que no pertenecían a modelos clásicos como los madrigales, sonetos o silvas, sino que, como sucede en el caso de la canción «La parietaria», se combinaban versos endecasílabos y octosílabos. Hay otros casos de versos con una métrica exacta, pero atípica, como la de «El automóvil», que tiene seis sílabas.

El compendio debía ajustarse a 16 folios, por lo que no había un criterio homogéneo para la división en estrofas ni para el número de canciones que aparecían en cada tomo. Algunos textos se separaban mediante grabados o líneas; otros se presentaban sin espacio entre estrofas o bien, para incluir más canciones, se combinaban una, dos o tres columnas para un mismo texto. En la siguiente imagen puede verse un ejemplo de distribución de estrofas:



[Disposición de los versos en la hoja.]

En cuanto a la estructura formal de las canciones, la rima era el rasgo poético más constante, ya que, de acuerdo con Díaz Roig, «la canción lírica utiliza la rima varia» (1976,13). En el caso de los cancioneros de Vanegas Arroyo, en la mayoría de los casos la rima se construía a partir del paradigma de conjugación de verbos en infinitivo o en copretérito, aunque muchas canciones como la llamada «Amor cuando muere» no la presentaban.

Con respecto al tema de las canciones, de un total de 64 textos, 57 fueron canciones líricas, cinco poemas narrativos y dos poemas dialogados. Por su parte, la división temática presentaba: 12 amorosos, 39 de desamor, cinco jocosos y ocho de otros temas como crítica social o descripciones de paisajes.

El tono de las canciones solía ser melancólico o de despecho. Muchas de las canciones amorosas tenían un eco del romanticismo mexicano, como puede verse en la siguiente comparación del poema «Adiós» de Manuel Acuña con un poema de la imprenta:

Adiós, paloma blanca
que huyendo de la nieve
te vas a otras regiones
y dejas tu árbol fiel;
mañana que termine
mi vida oscura y breve
ya solo tus recuerdos
palparán sobre él.

Es fuerza que te alejes
del cántico y del nido
tu sabes bien la historia
paloma que te vas...
El nido es el recuerdo
y el cántico el olvido,
el árbol es el siempre
y el ave es el jamás.

Adiós mientras que puedes
oír bajo este cielo
el último ¡ay! del himno
cantado por los dos...
Te vas y ya levantas
el ímpetu y el vuelo,
te vas y ya me dejas,
¡paloma, adiós, adiós!
(Manuel Acuña)

Un fragmento de la canción «Amor cuando muere» del cancionero de la Imprenta, mantenía el tono nostálgico y desesperanzado de la poesía de Acuña:

¡Volver los ojos al dulce ayer
lleno de vida y de juventud
y estar tan lejos de aquel placer
que era sin sombras sin inquietud!
¡Porque todo se va,
ilusión, juventud y fe
porque todo se verá con el tiempo desaparecer!

Por su parte, había algunas canciones de tono burlesco en las que se utilizaban palabras sin sentido para implicar un mensaje sexual entre los personajes o para crear un ritmo, como en el caso del único tango que aparece en la selección, llamado «El zapaterito». En él se realizaba una insinuación sexual en las palabras de un zapatero que quería hacer el «chiqui chichiqui chichiquí» con una planchadora.

En el caso de canciones en las que había una pelea o duelo verbal, el intercambio verbal se utilizaba para enfatizar una frase jocosa que se extendía a lo largo del poema, pues se indicaba que debía cantarse a dúo.

En las canciones amorosas había una multiplicidad de metáforas que enfatizaban la belleza de la mujer al compararla con elementos celestes, por ejemplo, en la canción «A Concha», la voz lírica le señalaba a la amada: «le robaste el resplandor al sol» o bien en la canción «La huerfanita», del cancionero *Lindas mexicanas*, aparecían los siguientes versos:

Al pasar por un palmar
Yo vi una joven bella
Con su boquita de coral
Sus ojos una estrella.

También se hacían comparaciones y metáforas de gran arraigo y tradición en la literatura hispánica, como ocurre en el uso de flores, animales o motivos prototípicos, como la paloma y la gacela.

Las canciones de despecho solían estar dedicadas a una mujer, cuyo nombre aparecía en el título de la pieza, por ejemplo «A Lola», «A Lupe», o bien aparecían en los versos, en los que encontramos personajes como Sofía, Margarita, Elvira, Leonor, Conchita o María².

En la mayoría de las canciones encontramos vocativos amorosos que se suelen yuxtaponer. Algunos de los más frecuentes aparecían en frases como: «Mujer de amor»; «Adiós, chinita, mi prenda amada»; «Que por ti moriré, ángel bello» o «Quiero saber, ángel mío»; «Prenda querida, fe de mi vida, quieres saber por qué te adoro el alma mía» o «Porque te quiero más que a mi vida, prenda querida te busco a ti» y «Joven querida, quiero me hagas un favor».

También era habitual que se presentaran casos de epítetos que infantilizaban a la mujer amada con el uso de vocativos como «mi criatura», «niña mía», «niña celestial» que se encontraban en frases como «Dame una prueba solo de amor, nenita».

La voz lírica suele ser masculina y se dirigía a una mujer; sin embargo, en los versos de la canción «Por tu amor» se presentaban dos coplas en voz femenina, la cual se encontraba muy ausente de los cancioneros de la imprenta:

Por tu amor me vuelvo loca,
Por esos campos, por esos ríos,
Y tu corazón de roca,
No siente el fuego que abrasa al mío

Pues que me amas, poco lo creo,
¿Qué quieres que haga? Dame tu amor,
Ya tú lo tienes pues qué deseas,
Sólo a ti te amo, sólo a ti te amo, nomás a ti.

Otro motivo importante era el del mar como el lugar del encuentro amoroso. El amado se simbolizaba en una barca que debía resistir la tempestad de la negación de la

² Este último nombre no tiene un sentido religioso, a pesar de que producción más importante de la imprenta era de ese corte.

amada, hasta que su resistencia se venciera y pudieran disfrutar de sus amores. El agua mantiene el simbolismo sexual del cancionero hispánico tradicional:

Mi barquita espera ya
Y en tus mares de ilusión
Bogaremos con amor.

Por su parte, en el cancionero *Lindas mexicanas* aparecía la canción «La rancherita», que parece pertenecer a la tradición de las canciones de amigo: era una reelaboración del motivo en la que la madre impide el encuentro de los enamorados. La repetición del verso era una característica muy importante de estos versos:

Yo quise a una rancherita;
La pobrecita no me supo contestar,
Yo le agarraba la mano,
Y ella se puso a llorar.
«Suélteme, ahí viene mi mamá
No nos vaya a regañar»
Ahora que yo baje al agua
Acabaremos de hablar;
Váyase y no se dilate
Para acabar de tratar.
Yo le agarraba la mano,
Y ella se puso a llorar.
«Suélteme, ahí viene mi mamá
No nos vaya a regañar».

Un motivo de enorme productividad en la tradición hispánica es «la morena», por lo que no extraña que aparezca en varios cancioneros, entre ellos *El chin chun chan*:

Sal, morena a tu ventana
Sal, morena a tu ventana
Que aquí está tu cariñito.

Otro motivo importante en la Imprenta de Vanegas Arroyo era la pobreza y sus implicaciones cuando se relacionaba con el amor. Tan solo en la selección de cuadernillos de este estudio aparecen cinco canciones en las que el tema se utilizaba para causar un efecto paradójico. Incluso en la dedicatoria del cancionero «Retírate por Dios, Pepito», el editor señalaba que la obra se proponía dirigirse:

A la juventud mexicana
Con el gusto más completo
Este cuaderno os dedico
Para que en horas de asueto
Gocéis como goza el rico
Placer sentiréis cantando
Que os colmarán de alabanzas
Y yo cumpliré con esto
Todas mis esperanzas.

La lectura del cuadernillo brindaría un estilo de vida propio de una persona rica, que tiene tiempo para dedicarse al ocio y leer canciones. En contraste, en la canción «La diadema» que está en el mismo cuadernillo, la voz lírica lamentaba no tener los recursos económicos para satisfacer a su amada:

Yo quisiera, amada mía
Más y más engalanarte
Pero nada puede darte
Este pobre trovador.

El tema se abordaba desde distintas perspectivas y por medio de sencillos juegos de palabras se construían oraciones ambiguas relacionadas con él, por ejemplo, la palabra *pobre* podía referirse al estado melancólico o triste en que se encontraba la voz lírica o bien podía referirse a la carencia de dinero para cumplir sus sueños. La ambigüedad se resolvía en la siguiente estrofa:

Yo no tengo más riquezas
Yo no tengo plata ni oro
Tú eres único tesoro
De este humilde trovador.

Por su parte, «La matchiche» era una larga canción que hablaba sobre su propia popularidad. Se introducían personajes como la guapa, la morena, Chatito, el mozo y el padre, todos en relación a un momento del baile. La notoriedad de la canción se debía a que todas las clases sociales, la conocían:

La Matchiche, Señores,
Hoy por doquiera
La saben clases pobres
Y de alta esfera³.

Por su parte, «A Lupe» era una canción en la que la voz lírica retaba a la amada para que buscara dinero en los bolsillos del que cantaba y para que interrogara a su casera y se cerciorara de que nunca ha tenido dinero. Por último, le aconsejaba que le preguntara a su bolsillo:

Pregúntale si no busco
Muchos amigos para gorrear.

También en «Delirio», del mismo cancionero dice:

Pobre nací y pobre siempre he sido
Yo no conozco rasgo de hermosura.

³ De la selección realizada, esta es la única canción que aparece firmada. Su autor es Chóforo Vico, quien, de acuerdo con Elisa Speckman, era Arturo Espinosa, un conocido escritor de la imprenta. Mariana Masera explica que dejar de lado el nombre de los autores, implica que las canciones eran de dominio popular.

Hay otros elementos que hacen un guiño acerca de la vida «de ricos» a la que aspiraban quienes leían el cuadernillo, podemos verlo en los vestidos y el coche que aparecían en la portada del cuadernillo *El automóvil*.

Un año antes de la publicación del manifiesto futurista de Tomasso Marinetti, la editorial Vanegas Arroyo también estaba pensando en que un coche fuera el protagonista de su cancionero de 1909, sin embargo, no había un deseo de ruptura y de exaltación de la tecnología, sino de incorporar el automóvil a los lugares del encuentro amoroso. La voz lírica ofrece la velocidad y el lujo de poseer un coche, pero solo enfocado en el tópico amoroso. Además, pronto demuestra que se trata de ensoñaciones, pues ni la mujer era la sílfide prometida ni existía un coche para pasearla.

Otra pregunta importante es el origen de los temas de los cancioneros. Mariana Masera ha definido la labor de la imprenta de Vanegas Arroyo como un *ensamblaje* en el que los aspectos técnicos y externos al texto influían en él por la labor del equipo de escritores, recopiladores y grabadores para ultimar la edición. Es notorio que existían diversos autores y copistas que se encargaban del material de los cuadernillos.

Podemos deducir que las canciones se obtenían de muy distintas fuentes orales y escritas por las diferencias que se presentan en la complejidad del vocabulario y de la métrica; por la variedad de ritmos y géneros musicales que se indican e incluso por los distintos tonos y estilos que se emplean para abordar los temas de amor y desamor.

Una de las intenciones de la Imprenta era popularizar lo escrito y recopilar lo popular. En un caso concreto que se muestra en la siguiente cita, vemos la reelaboración amorosa de una frase del ámbito jurídico: la Ley de Talión. El poeta la parafrasea diciendo en vez «de ojo por ojo y diente por diente», «llanto por llanto» y «pena por pena»:

Este tormento es un martirio
Cruel del infierno, cruel del Talión
Llanto por llanto, pena por pena
Y es la condena del corazón.

La mayoría de las canciones era o pretendía ser de vena popular, es decir que se repetía de manera cotidiana y que en ningún caso se citaban las fuentes orales o escritas de donde se habían tomado o aprendido las canciones. Por eso es interesante que en el cuadernillo *Cuando el amor muere*, entre populares canciones de autores anónimos se encuentre la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer. Aparece bajo el título «Golondrinas de Beker» [sic]. El poema no aparece mencionado en la dedicatoria del cuadernillo, a pesar de ser de factura distinta al del resto de los poemas, pues la mayoría carece de precisión en la métrica y rima o de un autor tan reconocido.

manera que se conozcan las colecciones publicadas por Antonio Vanegas Arroyo, quien en un formato muy sencillo, transmitió cancioncitas de epítetos dulces y de reclamos de desamor que se mantuvieron durante muchos años en el gusto de su público.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Manuel. «Adiós» en *Poeticus*.
URL: <<https://www.poeticous.com/manuel-acuna/adios-a-mexico?locale=es>>
- DÍAZ, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1982): *Cancionero Folklórico de México*, México, El Colegio de México.
- MASERA, Mariana (En prensa): «Ahí viene la primavera / sembrando flores» en «Los cancioneros impresos un ejemplo de ensamblaje popular» en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*.
- MASERA, Mariana (en prensa): «Entrevista a Mercurio López Casillas» en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la imprenta Vanegas Arroyo*.
- MASERA, Mariana (2013): «La literatura infantil en los impresos populares mexicanos: La imprenta Vanegas Arroyo» en Cerrillo, P. y Sánchez, C. *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica*, Castilla, Universidad de Castilla La Mancha.
- MOLINER, María (2007): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (2002): *El siglo del desencanto*, México, FCE.
- TORRENT, Rosaura (2009): «Cien años de futurismo» en *Repositorio de la Universitat Jaume I*. URL:
<<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/35760/33847.pdf?sequence=1>>

CUADERNILLOS CONSULTADOS

- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1908): *Cuando el amor muere*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:CEMuere.djvu>>
- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1909): *Cuando el amor renace*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:CERenace.djvu>>
- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1908): *El automóvil*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:ElAutomovil.djvu>>
- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1906): *El chin-chun-chan*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:ECChan.djvu>>
- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1913): *Las lindas mexicanas*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:LLAnho.djvu>>
- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1908): *La mulata*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:LaMulata.djvu>>
- IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1910): *El pompom*.
URL: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:EPPom.djvu>>

IMPRESA DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1905): *El trovador popular*.

URL: <http://ipm.literaturaspopulares.org/%C3%8Dndice:ETPoplar_A.djvu>

Fecha de recepción: 25 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 28 de agosto de 2019

