

## EL PARALELISMO EN LA LÍRICA POPULAR MEXICANA

Una de las características más notables de toda poesía primitiva y tradicional es el paralelismo. Por su origen, el paralelismo debe de haberse ligado estrechamente con el mundo de la magia, así como con los de la música y la danza. Combina elementos duales y de emparejamiento, al mismo tiempo que de variedad y de espontaneidad. Su técnica consiste en subrayar un sentimiento, una cualidad o una situación determinada por medio de la repetición del concepto, pero variando el vocabulario (cambio de la palabra "rimante" o de todo un verso, por ejemplo).

Pues en esta tierra  
no tengo *a nadie*,  
aires de la mía  
*vení a llevarme*.

Pues *que* en esta tierra  
no tengo *amor*,  
aires de la mía  
*lleváme al albor*.

(Alonso y Blecua, *Antol.*, núm. 222).<sup>1</sup>

En el caso anterior, tomado de la lírica popular española del siglo xvi, se ve claramente la estructura del sistema paralelístico, o sea, por un lado, la limitación de la forma poética (aquí se trata de la repetición textual de los versos impares—salvo el *que* del primer verso de la segunda estrofa— y de la variación de los versos pares) y, por el otro, la posibilidad de nuevos aspectos de creación por medio de la búsqueda sinonímica. De este modo, el paralelismo puede combinar una estructura rígida con una libertad verbal, semántica o conceptual, según que el matiz estilístico acentúe el cambio de la palabra, o el cambio de su significado o idea. Se diría que el paralelismo es como una llave maestra que abriese y cerrase recursos de la imaginación. Pero de esta forma, aparentemente contradictoria, estática y dinámica a la vez, nace la poesía.

<sup>1</sup> Las abreviaturas empleadas se explican en la bibliografía reunida al final del artículo.

El sistema paralelístico se basa en dos hechos complementarios y antitéticos: la repetición y la variación. He aquí cuatro ejemplos, de distinto contenido, tomados de la lírica popular mexicana. (Pongo frente a frente las estrofas paralelas):

El carretero se va,  
ya se va pa' la Sauceda; .  
el carretero no va,  
se le ha quebrado una rueda.

El carretero se va,  
ya se va pa' Los Esteros;  
el carretero no va,  
porque le faltan los cueros.

(“El carretero”, Santana, II, pp. 116-118)

Al lado, al lado, al ladito,  
por la orillita del mar,  
¿cuándo vendrá el pescadito  
que nos enseñó a soñar?

Al lado, al lado, al ladito,  
por la orillita del mar,  
¿cuándo vendrá el pescadito  
que nos enseñó a olvidar?

(“María del Carmen”, chilena; tradición oral).

Voy a casar mi pollita  
con un gallo de la bola,  
para que nazcan los pollos  
con un copete en la cola.

Voy a casar mi pollita  
con un gallo de Durango,  
para que nazcan los pollos  
templados para el fandango.

(“La gallina”, Mendoza, Copla, p. 197)

Tierra linda, tierra hermosa,  
tierra de mi ensoñación,  
donde se baila y se canta  
la chilena con el son.

Tierra linda, tierra hermosa,  
tierra que yo siempre piso,  
donde se encuentra ese puerto  
y ese puerto de Minizo.

(“Chilena”, M.N.A. 2053, rollo 33, c. 2, pte. 3)

Como complemento de los ejemplos mexicanos, agrego algunos más, entresacados de las literaturas más antiguas (ya en la Biblia) y de los más remotos países: <sup>2</sup>

Alabad al Dios de los dioses,  
porque para siempre es su miseri-  
[cordia.

Alabad al Señor de los señores,  
porque para siempre es su miseri-  
[cordia.

(Salmo 136, 2-3)

<sup>2</sup> Con el fin de hacer resaltar la técnica del paralelismo, he dividido en renglones (no en versos) la traducción española en prosa, cuando se trata de otras lenguas.

*Celebrad a Jehová con arpa.*

*Cantadle con salterio y decacordio.*

(Salmo 33, 2)

En la puerta Occidental de la ciudad,  
*rien* jovencitas *ondulantes* y *leves*  
 como *nubes* de primavera.  
 Desdeño sus *encantos*,  
 pues con su traje blanco  
 y su velo espeso,  
 mi amiga es más *graciosa*.

En la puerta Occidental de la ciudad,  
*sueñan* jovencitas *deslumbrantes* y  
 como *flores* primaverales.  
 Desdeño sus *perfumes*,  
 pues con su traje blanco  
 y su velo espeso,  
 mi amiga es más *fragante*.

(*La flauta de jade*, p. 34)

De amarillas *relucientes* flores  
 está ceñido mi corazón.

De amarillas *brillantes* flores  
 está ceñido mi atabal.

(*Poes. indig.*, p. 13)

Y, del folklore ibérico, los siguientes casos:

*Ay amich, mon dolç amich,*  
*somiat vos he esta nit,*  
*somiat vos he esta nit*  
 que os tenía en mon *lit*.

*Ay amat, mon dolç amat,*  
*amat vos he somiat,*  
*amat vos he somiat,*  
 que os tenía en mon *braç*.

(Romeu, *Paral.*, p. 46)

Minno amor tan *garrido*,  
 firió-s vuestro *marido*.

Minno amor tan *loçano*,  
 firió-s vuestro *velado*.

(Romeu, *Cosante*, p. 30)

Meu naranjedo *florido*  
 el fruto no l'es *venido*.

Meu naranjedo *granado*  
 el su fruto no l'es *ilegado*.

(Romeu, *Cosante*, p. 30)

Aunque sea muchacha  
*hermosa* y *linda*,  
 ella puede ser  
*poco hacendosa*.

Aunque sea muchacha  
*morena* y *flaca*,  
 ella puede ser  
*laboriosa en el campo*.

(*Folk. alav.*, p. 141; trad. del vasco)

Es difícil de precisar el momento de aparición del fenómeno del paralelismo en la lírica española. Los primeros textos con que se cuenta son los que abarcan el período de predominio de dicha técnica en la poesía gallego-portuguesa, entre 1200 y 1350, mientras que en la poesía castellana los textos son posteriores a esta fecha. Esto ha dado lugar a suponer que las "canciones de amigo" gallego-portuguesas originaron el florecimiento del paralelismo en la lírica peninsular, y a relegar a segundo orden, como fenómeno tardío e imitador, su aparición en la castellana. Esta teoría ha sido apoyada, entre otros, por José Romeu Figueras,<sup>3</sup> quien sustenta como argumentos los siguientes: el cultivo del gallego y de formas líricas gallegas por los poetas castellanos; el uso de la cantiga con encadenamiento y leixapren (estribillo); la semejanza de temas, versificación y vocabulario. Pero estos tres argumentos han sido rebatidos por Eugenio Asensio, cuya tesis es, a mi juicio, más aceptable. Las conclusiones a las que llega difieren de las anteriores: "El paralelismo no combinado con leixapren está en los siglos XIII y XIV tan difundido por el occidente de Europa, que debemos admitir como postulado de sentido común su existencia en Castilla. Por los aledaños de 1500 se danzaba en Castilla al son de cantares paralelísticos: estos cantares, junto a influjos limitados de la cantiga de amigo, exhiben una versificación, un estilo y una temática acusadamente originales. El paralelismo elemental —raíz o simplificación, principio o término del culto y refinado— vive en el folklore peninsular de lengua castellana, no ya como simple herencia, sino como recurso artístico capaz de servir para nuevas creaciones."<sup>4</sup> Este último aspecto de la vitalidad del paralelismo como fenómeno universal y persistente es el de mayor interés para su estudio dentro de la lírica popular de México.

El paralelismo es uno de los procedimientos estilísticos que más abunda en la lírica popular mexicana, lo mismo que en el resto de la lírica hispánica actual. De las ciento cuarenta canciones recogidas dentro del folklore mexicano para este estu-

<sup>3</sup> Cfr. sus dos artículos, básicos a este respecto, citados en la bibliografía.

<sup>4</sup> Cfr. Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Bibl. Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1957; p. 186.

dio, analizaré, principalmente, los esquemas formales que han aparecido, y haré referencia a su desarrollo en el resto de la lírica popular hispánica.<sup>5</sup> He dividido el estudio del paralelismo en dos partes: I. *Paralelismo interestrófico*, es decir, el que ocurre en dos estrofas o más, correlacionadas y con un significado semejante; y II. *Paralelismo intraestrófico*, el que tiene lugar dentro de la estructura de una sola estrofa, sin relacionarse con las restantes.

Empleo la palabra *variación* para indicar que, dentro de un verso, únicamente varían uno, dos o tres vocablos; y *cambio* cuando un verso es totalmente distinto al correlativo de la estrofa siguiente.

## I. PARALELISMO INTERESTRÓFICO

Es el más abundante y característico; se desenvuelve, especialmente, en cuartetos, aunque puede aparecer también en otras formas estróficas. Los esquemas formales preferidos son los siguientes:

### A. Cuartetos.

1) Repetición textual de los versos impares en dos o más estrofas seguidas, y variación de la última o últimas palabras "rimantes" de los versos pares. Este tipo de paralelismo se encuentra en la lírica hispánica casi desde sus comienzos, y fue uno de los más populares:

Rodrigo Martínez,  
atán garrido,  
los tus ansarinos  
lívalos el río.

Rodrigo Martínez,  
atán lozano,  
los tus ansarinos  
lívalos el vado.

(Alonso y Blecua, *Antol.*, núm. 51)

<sup>5</sup> Las canciones que cito están tomadas de fuentes diversas: libros, revistas, cancioneros, discos, tradición oral. Gracias a la gentileza de la Sra. Concepción Murillo de Dávalos ha podido ser consultado el material riquísimo que posee el Instituto Nacional de Antropología e Historia en cintas magnéticas.

Otro ejemplo de la lírica popular tradicional, conservado por los judíos de Marruecos:

Fuérame a bañar  
a orillas del río;  
allí encontré, madre,  
a mi lindo *amigo*.

Fuérame a bañar  
a orilla del *claro*;  
allí encontré, madre,  
a mi lindo *amado*

(*Cantos de boda*, p. 21)

Este es el esquema más característico del paralelismo y, por lo tanto, el más frecuente en la lírica popular mexicana e hispanoamericana. La técnica es sencilla, pero no carece de ingenio y de soltura. He aquí algunos ejemplos:

En una mesa te puse  
un plato con tres *anonas*;  
con otros habrás jugado,  
pero conmigo te *amonas*.

En una mesa te puse  
un plato con tres *sandías*;  
con otros habrás jugado,  
pero conmigo te *espinas*.

(“Adiós, Cuernavaca”, Santana, III, p. 155).<sup>6</sup>

Ahora acabo de llegar del Agualulco  
de bailar este jarabe *tapatio*  
como dicen que lo cantan y lo bai-  
[lan  
las muchachas bailadoras del Ba-  
[jío.

Ahora acabo de llegar del Agualulco  
de bailar este jarabe *moreliano*  
como dicen que lo cantan y lo bai-  
[lan  
las muchachas bailadoras de los  
[Llanos.

(“El Agualulco”, Disco Musart)

1 Por andar de borracho  
perdí yo mi *sombrero*,  
y eso más merezco  
por andar de *mitotero*.

2 Por andar de borracho  
perdí yo mi *frazada*,  
y eso más merezco  
por andar en la *pasada*.

<sup>6</sup> Con un esquema ligeramente diferente he recogido una variante de esta canción:

Y en una mesa te puse  
un platón con cuatro *elotes*,  
no te lo digo de veras,  
*nomás porque te alborotes*.

Y en una mesa te puse  
un platón con cuatro *berengenas*,  
no te lo digo de veras  
*como modo de argueneñas*.

(“Chúmbele”, Santana, III, p. 189)

Y un ejemplo colombiano, aunque sin paralelismo: “En una mesa te puse/un ramillete de flores;/María, no sías ingrata,/regálame tus amores” (*Cantos de Tenza*, I, p. 215).

3 Por andar de borracho  
perdí yo mi *chamarra*,  
y eso más merezco  
por andar en *la coleada*.

4 Por andar de borracho  
perdí mis *pantalones*,  
y eso más merezco  
por andar en *vacilones*.

5 Por andar de borracho  
perdí yo mis *zapatos*,  
y eso más merezco  
por andar en *malos pasos*.

(“Del borracho impertinente”, Mendoza, R. y C., p. 548)

Este ejemplo es un caso excepcional de paralelismo desarrollado en cinco estrofas. Tal vez, por el tema —la insistencia del borracho en aquello que le preocupa—, se hace necesaria esta extralimitación estrófica, cuando lo frecuente es que el paralelismo se valga de dos estrofas para lograr la frescura de la variación sin caer en la fatiga:

¿Por qué rechinas, carreta?  
¿porque te falta tu untura?  
Así rechina mi chata  
cuando *le da calentura*.

¿Por qué rechinas, carreta?  
¿porque te falta tu aceite?  
Así rechina mi chata  
cuando *toma su aguardiente*.

(“La carreta”, Santana, II, pp. 133-134)

Amada Margarita,  
la mujer de *Nicolás*,  
que se come los tamales  
de carne de *alcatraz*.

Amada Margarita,  
la mujer de *don Simón*,  
que se come los tamales  
de carne de *ratón*.

(Tradición oral)

Un ejemplo del folklore asturiano actual:

Vengo de moler, morena,  
de los molinos de *arriba*;  
cortexé a la molinera,  
no me cobró *la maquila*.

Vengo de moler, morena,  
de los molinos de *abajo*;  
cortexé a la molinera,  
no me cobró *su trabajo*.

(*Canc. ast.*, p. 105)

Una canción madrileña dice:

Que no te peines  
a lo *torero*;  
que no te peines,  
que no *te quiero*.

Que no te peines  
a lo *chulapo*;  
que no te peines,  
que no *eres guapo*.

(*Canc. madr.*, II, p. 108)

Y, finalmente, varios ejemplos de los cancioneros hispanoamericanos:

Zopilote se paseaba  
de su casa a una *esquina*.  
¡Como si nunca han visto  
zopilote con *leontina*!

Zopilote se paseaba  
de su casa a un *balcón*.  
¡Como si nunca han visto  
zopilote con *bastón*!

(Rom. nic., p. 106)

Yo tengo una pava echada  
en seis huevos 'e *jicotea*,  
si esa pava no me saca  
me sacará *Dorotea*.

Yo tengo una pava echada  
en seis huevos de *caimán*,  
si esa pava no me saca  
me sacará *don Damián*.

(Folk. Sto. Dom., p. 184)

1 Angelito que te vais  
con una cruz en la *mano*,  
en el Cielo y en la Gloria  
rogarís por tus *hermanos*.

2 Angelito que te vais  
con una cruz en la *frente*,  
en el Cielo y en la Gloria  
rogarís por tus *parientes*.

3 Angelito que te vais  
con una *gota de vino*,  
en el Cielo y en la Gloria  
rogarís por tus *padrinos*.

(Canc. cuy., p. 179)<sup>7</sup>

Como una simple variante de este primer esquema paralelístico puede considerarse el siguiente: repetición textual del primer verso, y variación de la palabra o palabras finales de los versos segundo, tercero y cuarto:

Y si el amo te pregunta  
por el machito *rabón*,  
le dirás qué en *San Felipe*  
se murió de *sarampión*.

Y si el amo te pregunta  
por el machito *tordillo*,  
le dirás qué en *Guanajuato*  
se murió de *tabardillo*.

("Arre, mula", Santana, III, p. 187)

<sup>7</sup> En la provincia de Tucumán hay la siguiente variante:

Angelito de mi vida  
*lloáis tres gotas de sangre*,  
en el Cielo y en la Gloria  
rogarís por *padre y madre*.

Angelito de mi vida,  
*lleváis un ramo en la mano*,  
en el Cielo y en la Gloria  
rogarís por *tus hermanos*.

(Canc. Tuc., II, p. 297)

¿Dónde vas, Canelo,  
tan de *madrugada*?  
—A comprar *lechugas*, Canelo,  
para mi *ensalada*.

¿Dónde vas, Canelo,  
tan de *mañanita*?  
—A comprar *dos cirios*, Canelo,  
para *Margarita*.

(“Coplas del Canelo”, Campos, *Folk. mús.*, p. 125)<sup>8</sup>

Del folklore hispánico he seleccionado los siguientes ejemplos:

¡Ay! qué mañana de Pascua,  
Pascua de *Resurrección*;  
todas las *aves* del campo  
adoraban al *Señor*.

¡Ay! qué mañana de Pascua,  
Pascua de *grande alegría*;  
todas las *flores* del campo  
adoraban a *María*.

(*Sp. and Port.*, núm. 144)

Me gusta ver a los negros  
cuando suben a *caballo*,  
les relumbran los *ojitos*  
como *pepas de zapallo*.

Me gusta ver a los negros  
cuando suben a *enamorar*,  
les relumbra la *frente*  
como *pedra 'e tutaniar*.

(*Canc. cuy.*, p. 143)

En el ejemplo siguiente varía también el final del primer verso:

El amor de los *muchachos*  
es como el *ladrillo molío*,  
*se ponen a enamorar*  
con los *bolsillos vacíos*.

El amor del *hombre joven*  
es como las *abejas*,  
*todas las flores le gustan*  
*por un ratito y las dejan*.

(*Canc. chil.*, p. 176)

2) Repetición textual de los versos impares, variación de la palabra o palabras finales del segundo, y cambio del cuarto. En cuanto a la frecuencia, este esquema aparece en segundo lugar dentro de la lírica popular mexicana. He aquí algunos ejemplos:

Señora, su periquito  
me gusta por *colorado*,  
ahí verá si me lo vende  
o me lo *da regalado*.

Señora, su periquito  
me gusta por *amarillo*,  
ahí verá si me lo vende  
*delante de su marido*.

(“El perico”, Santana, II, p. 104)

<sup>8</sup> La primera estrofa de esta canción se repite idéntica en otra cubana: “¿Dónde vas, Canelo,/tan de *madrugada*?—A comprar *lechugas*, Canelo,/para mi *ensalada*” (Jijena Sánchez, *Poesía popular y tradicional*, p. 74; tomado del *Archivo del folklore cubano*, vol. IV, 4, La Habana, oct.-dic., 1929).

El cuervo en una ladera  
llora *su infelicidad*,  
porque la cuerva no quiso  
*quererlo de caridad*.

El cuervo en una ladera  
llora *sin comparación*,  
porque la cuerva no quiso  
*vestirlo de pantalón*.

(“El cuervo”, Santana, II, p. 104)

Cuando vayas al fandango  
ponte tus naguas *rabonas*  
pa’ que salgas a bailar  
*al son de las copetonas*

Cuando vayas al fandango  
ponte tus naguas *azules*  
pa’ que salgas a bailar  
*sábado, domingo y lunes*.

(“Las copetonas”, Disco RCA Victor)

Becerrero, becerrero,  
de la hacienda de *Tequila*,  
le dirás a la ranchera  
*que me guarde mantequilla*.

Becerrero, becerrero,  
de la hacienda del *Ranchito*,  
le dirás a la ranchera  
*que si tiene queso chiquito*.

(“El becerrero”, Mendoza, *Copla*, pp. 198-199)<sup>9</sup>

Los toros son los que braman  
debajo de los *ocotes*;  
los amos son los que *maman*  
*nuestra cosecha de elotes*.

Los toros son los que braman  
debajo de los *nopales*;  
y los amos los que *gozan*  
*el oro de los trigales*.

(“Agarra el oro”, Campos, *Folk. lit.*, p. 461)

Algunos ejemplos de la lírica popular española e hispanoamericana, pertenecientes al mismo esquema formal, son los siguientes:

Lleva la molinera  
ricos *vestidos*,  
y el pobre molinero  
*sin calzoncillos*.

Lleva la molinera  
ricos *zapatos*,  
y el pobre molinero  
*andá descalzo*.

(*Sp. and Port.*, núm. 275)

Mañana por la mañana  
se mueren todas las *viejas*,  
y las llevan a enterrar  
*al corral de las ovejas*.

Mañana por la mañana  
se mueren todas las *mozas*,  
y las llevan a enterrar  
*entre claveles y rosas*.

(*Rom. del Plata*, p. 210)

<sup>9</sup> En esta misma canción una de las estrofas guarda más semejanza con la que le precede y varía levemente el esquema predominante; en este caso los versos impares se repiten textualmente y los pares cambian la palabra rimante: “Becerrero, becerrero, de la hacienda el *Cabezón*, le dirás a la ranchera/que si tiene *quesón*”.

Antes, cuando te quería,  
te daba pañuelo de hilo;  
ahora que no te quiero  
por la senda ya el camino.

Antes cuando te quería,  
te peinabas a menudo;  
ahora que no te quiero  
te has vuelto casi lanudo.

(Canc. Tuc., II, p. 455)

Si querés cantar conmigo  
has de saber y saber,  
porque yu aprendí a cantar  
tres días antes de nacer.

Si querés cantar conmigo  
has de saber de memoria  
porque yu aprendí a cantar  
con un ángel de la gloria.

(Cantas de Tenza, I, p. 5)

Dos palomitas blancas  
sentaditas en un higuero,  
la una le dice a la otra:  
—No hay amor como el primero.

Dos palomitas blancas  
sentaditas en un guarumo,  
la una le dice a la otra:  
—A ese tonto lo desplumo.

(Rom. nic., p. 114)

¿Qué pajarillo es aquel  
que canta en aquella torre?  
Ánda, dile que no cante,  
que hasta la barranca se oye.

¿Qué pajarillo es aquel  
que canta en aquella lima?  
Ánda, dile que no cante,  
que el corazón me lastima.

(Canc. mex., p. 276)<sup>10</sup>

Bojuco de abraza-palo,  
abrázame a mí nomá.  
que tóo lo bonito es bueno  
aunque no sirva pa' na'.

Bojuco de abraza-palo,  
abrázame el corazón,  
que tóo lo bonito es bueno  
en dándole condición.

(Folk. Sto. Dom., p. 97)

<sup>10</sup> Algunas estrofas con variantes son las siguientes:

Ese pájaro que canta  
arriba en la mata e lima,  
madre, mándelo a callar,  
que el corazón me lastima.

Ese pájaro que canta  
arriba e la mata e rosa,  
madre, mándelo a callar,  
que el corazón me destroza.

(Folk. Sto. Dom., p. 95)

Otras variantes, aunque sin paralelismo: ¿Qué pájaro es aquel/que canta en la verde oliva?/Corre y dile que se calle,/que su cante me lastima./ (Disco Westminster).—Ándá dile al pajarillo/que cante sobre la ruda,/andá dile que no cante,/que mí mal no tiene cura.

3) Repetición textual de los versos primero y tercero, y cambio de los versos segundo y cuarto. Este esquema es muy poco frecuente en el campo de la lírica popular hispánica. Algunos ejemplos del folklore mexicano son los siguientes:

Aunque tu padre me diera  
los bueyes y la carreta  
no me casara contigo,  
zancas de borrega prieta.

Aunque tu padre me diera  
las mulas y el carretón  
no me casara contigo  
zancas de burro pelón.

(“Aunque tu padre”, *Folk. Zac.*, p. 512)<sup>11</sup>

Ya se va la rama  
muy agradecida,  
porque en esta casa  
fue bien recibida.

Ya se va la rama  
con punta de alambre,  
porque en esta casa  
están muertos de hambre.

(Tradición oral)

El tarachi es como el león,  
sabe la ceca y la meca,  
y en su casa no le falta  
la carnita ni la manteca.

El tarachi es como el león,  
anda por las sabanías,  
y en su casa no le falta  
el queso y la mantequilla.

(“Del tarachi”, Mendoza, R. y C., p. 528)

Este esquema paralelístico es tan poco frecuente que, en los cancioneros de Hispanoamérica revisados, no ha aparecido un solo caso, y, entre los peninsulares, únicamente he encontrado un ejemplo con una variación en el primer verso:

Toda la sierra he venido  
rodando como un tocón,  
sólo por verte a ver,  
prenda de mi corazón.

Toda la noche he venido  
atravesando pinares,  
sólo por verte a ver,  
rosita de los rosales.

(*Canc. madr.*, II, p. 105).

4) Con una frecuencia mínima ha aparecido el siguiente esquema formal: repetición textual de los versos pares y variación de

<sup>11</sup> Estrofas con variantes en la lírica hispanoamericana: “Masque tu padre me diera/la mula y el carretón,/no me casara contigo/por tu mala condición” (*Cantas de Tenza*, II, p. 110).—“Aunque tu padre t'escoñda/en un castillo de bronce,/yo tengo que hablar contigo/entre las diez y las once” (*Folk. Sto. Dom.*, p. 134).

los impares, o bien, cambio del tercer verso.

Flor de Chiapas, tierra *hermosa*,  
donde todas las mujeres  
son *alegres* y bonitas  
y buenas pa' los quereres.

Flor de Chiapas, tierra *linda*,  
donde todas las mujeres  
son *valientes* y bonitas  
y buenas pa' los quereres.

(“Los chiapanecos”, M.N.A. 2277, rollo 7, pte. 4)

Yo tenía un *clavel morado*  
que en mi jardín floreció;  
*el clavel sí se marchita*  
pero mi voluntá no.

Yo tenía una *hermosa rosa*  
que en mi jardín floreció;  
*ella es flor y se seca*  
pero mi voluntá no.

(*Can. cuy.*, pp. 13-14)

5) Repetición textual de los tres primeros versos y cambio del último.

Si yo fuera gato blanco  
entraría por la ventana  
para estarte acariciando  
*toditita la mañana.*

Si yo fuera gato blanco  
entraría por la ventana  
para estarte acariciando  
*aunque se enoje tu hermana.*

(“Ándale, gato”, Santana, II, pp. 123-125)<sup>12</sup>

Voy a ir por los caminos  
pa' ver si puedo encontrar  
un amor que sea solito,  
*que no sepa mancornar.*

Voy a ir por los caminos  
pa' ver si puedo encontrar  
un amor que sea solito,  
*pero que no pague mal.*

(“La mula de siete cuartas”, Mendoza, *Corrido*, p. 120)

Ejemplos de la lírica popular hispánica:

Debajo del puente  
hay una morena  
esperando por su amante  
*que está en la Pola de Lena.*

Debajo del puente  
hay una morena  
esperando por su amante  
*que viene de Cartagena.*

(*Canc. ast.*, p. 251)

<sup>12</sup> Santana, II, pp. 123-124, recoge esta variante:

Si yo fuera gato prieto,  
entraría por la solera,  
para estarte acariciando  
aunque *me suenen la cuera.*

Si yo fuera gato prieto,  
entraría por la solera,  
para estarte acariciando  
y aunque *se enoje Severa.*



Mucha lástima le tengo  
a la mujer que se casa,  
porqu'el marido la quiere  
*par'escoba de su casa.*

Mucha lástima le tengo  
a la mujer que se casa,  
porqu'el marido la quiere  
*para sill'y carga.*

(*Cantas de Tenza*, II, p. 20)

6) Repetición textual de los dos primeros versos y variación de los versos tercero y cuarto, o, más frecuentemente, cambio de estos últimos. Este esquema se relaciona con la tendencia hispánica general a divorciar los versos primero y segundo de los restantes de la copla.

Si la tórtola quisiera  
hacer un trato conmigo,  
que ella *pusiera los huevos*  
y yo *me echara en su nido.*

Si la tórtola quisiera  
hacer un trato conmigo,  
que ella *fuera mi mujer*  
y yo *fuera su marido.*

(“La tortolita”, *Rom. Gro.*, p. 70)

El florón anda en las manos,  
en las manos del señor,  
*el que no lo adivinare*  
*será un lindo cuatezón.*

El florón anda en las manos,  
en las manos del señor,  
*ya te dije que eras burro,*  
*burro sin apelación.*

(“El florón”, *Santana*, II, p. 193)

Como que quiere llover,  
como que quiere hacer aire,  
*como que quiere llorar*  
*este corazón cobarde.*

Como que quiere llover,  
como que quiere hacer aire,  
*y el que no me pueda ver*  
*que vaya y vuelva a la tarde.*

(“De Manuelita”, *Mendoza, R. y C.*, p. 685)<sup>13</sup>

Y en el resto de la lírica hispánica:

Sola no me voy,  
que el amor me lleva,  
*de campaña en campaña,*  
*de guerra en guerra.*

Sola no me voy,  
que el amor me lleva  
*a cortar la guindilla*  
*que colorea.*

(*Canc. madr.*, II, p. 108)

<sup>13</sup> En la misma canción y con el mismo esquema paralelístico hay una estrofa con un matiz político: “Como que quiere llover,/como que quiere hacer aire,/ y el que no quiera a Carranza/que vaya a San Juan y baile”.

El pelele está malo  
con calentura.  
Díme qué le daremos,  
con qué se cura.

El pelele está malo  
con calentura.  
Mátale una gallina,  
asa las plumas.

(Canc. madr., I, p. 104)

El caminu a Chinavita  
tiene alticos y altinajos;  
sólo por ver a la Virgen  
se pueden pasar trabajos.

El caminu a Chinavita  
tiene alticos y altibajos;  
pero no deajo di andarlo  
mas que pasi hartos trabajos.

(Cantas de Tenza, I, p. 93)

Iglesita de mi pueblo  
onde me casé con vos,  
onde vamos a la misa  
y a que nos perdone Dios.

Iglesita de mi pueblo  
onde me casé con vos,  
alli jueron cristianados  
las familias de los dos.

(Cantas de Tenza, I, p. 100)

Subíte por la ventana,  
que yo te recibiré  
con mi mami' a la puerta,  
con la tranç' y con el pie.

Subíte por la ventana,  
que yo te recibiré  
con dos piedras en la mano  
y un' aguñ' en cada pie.

(Cantas de Tenza, I, p. 110)

Arriba, pensamiento,  
esto es muy cierto,  
el que se saca un ojo  
se queda tuerto.

Arriba, pensamiento,  
esto es muy cierto,  
cómo pasión no quita  
conocimiento.

(Rom. del Plata, pp. 163-164)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Existe también el esquema formal en que se repite el primer verso de cada estrofa y se cambian los restantes. Pero, en tales ocasiones, se trata de comienzos estereotipados más que de paralelismo propiamente dicho. Sin embargo, a título de curiosidad, cito alguno ejemplos:

Me gustan las abajeñas  
por altas y presumidas,  
se bañan y se componen  
y siempre descoloridas.

Me gustan las abajeñas  
que saben la ley de Dios,  
que dejan a sus maridos  
para irse con otros dos.

(“Las abajeñas”, Santana, II, pp. 121-122)

¡Ay, qué Severiana,  
se muere de amor,  
y por eso toma  
bastante licor.

¡Ay, qué Severiana,  
qué ojitos tan bellos,  
yo quiero tener  
un retrato de ellos.

(“Coplas de la Severiana”, Campos, Folk. mús., pp. 128-129)

## B. Otras formas estróficas

El paralelismo que no se presenta en cuartetos puede valerse de otras formas estróficas para su desarrollo, aunque su aparición es mínima. En estos casos, y, por orden de frecuencia, he encontrado las siguientes formas estróficas: tercetos, sextillas y quintillas.

El telele se murió,  
ya lo llevan a enterrar  
cinco dragones y un cabo  
y un zorro de sacristán.

El telele se murió,  
sin poderlo remediar  
y nos dejó por herencia  
el modito de temblar.

(“Coplas del telele”, Campos, *Folk. mús.*, pp. 126-127)

Con este mismo esquema, pero variando una palabra del primer verso, he encontrado una canción que tiene unas cuantas variantes en la lírica hispánica:

Toma esta llavita de oro,  
abre mi pecho y verás,  
lo mucho que yo te quiero  
y el pago que tú me das.

Toma esta cajita de oro,  
mira lo que lleva adentro,  
lleva amores, lleva celos  
y un poco de sentimiento.

(Mendoza, R. y C., p. 583)

A continuación transcribo algunas variantes, aunque en ellas pueda no haber paralelismo: “Tomá la llave de plata,/abrí mi pecho y verás,/lo mucho que yo te quero/y el mal pago que me das” (*Cantas de Tenza*, I, p. 244).—“Abrí la cajita di oro/y mirá qué va por dentro;/lleva celos, llev’ amores/engüeltos en sentimiento” (*Cantas de Tenza*, I, p. 214).—“Tomá esta rosa encarnada/y abríla, que está en capullo,/y verás mi corazón/abrazado con el tuyo” (*Canc. cuy.*, p. 93).—“Allá va mi corazón,/ábrelo con esta llave,/y verás que adentro dél/sólo tu persona cabe” (*Folk. Sto. Dom.*, p. 262).—“Toma este nardo,/abrílo, que adentro,/memorias te mando” (*Canc. cuy.*, p. 312).

Pertenciente a este mismo esquema, cito algunos ejemplos de la lírica popular hispánica:

La Virgen lava pañales  
al pie de una fuente clara,  
y acabando de lavar  
la bendición echó al agua.

La Virgen lava pañales  
y los tiende en el romero  
y los pone a secar  
para el Divino Cordero.

(*Sp. and Port.*, núm. 137)

Para cantar la milonga  
sós como tejido a pala;  
en casa del jabonero  
el que no cae, resbala.

Para cantar la milonga  
es preciso discurrir;  
ahora que tenés tupa  
no tenés qué sacudir.

(*Rom. del Plata*, p. 148)

## Tercetas

1) Repetición textual de los versos impares, y cambio del verso par:

Acababa de llover, <i>así estaba la mañana</i> cuando te empecé a querer.	Acababa de llover, <i>linda mañanita alegre,</i> cuando te empecé a querer.
---	---

(“La mañanita alegre”, M.N.A. 2393, rollo 19, c. 1, pté. 4)

2) Repetición textual del segundo verso, variación del tercero y cambio del primero:

(Un testamento que voy a hacer  
de lo que dejo a mi mujer)

1 <i>Cuatro pares de zapatos</i> que ya no le quedan más que <i>tacones</i> .	2 <i>Una Virgen de la Soledad</i> que ya no le queda más que <i>la mitad</i> .
3 <i>Un Señor San Agustín</i> que ya no le queda más que <i>el tilín</i> .	4 <i>Un sombrero de cuero 'e conejo</i> que ya no le queda más que <i>el barbuquejo</i> .
5 <i>Cuatro pares de calzoncillos</i> que ya no le quedan más que <i>los fundillos</i> .	6 <i>Un Señor San Nicolás</i> que ya no le queda más que <i>lo de atrás</i> .

(“El testamento”, Mendoza, *Folk.*, p. 297)

## Sextillas

1) Repetición textual del primer verso, variación del segundo, y cambio de los restantes:

Me han dicho que eres bonita y que tienes linda trenza, <i>pero lo mejor te falta,</i> <i>que es el punto y la vergüenza;</i> <i>quédate con tu hermosura,</i> <i>yo me iré con mi figura.</i>	Me han dicho que eres bonita y que tienes linda cara; <i>también sé que eres hermosa</i> <i>porque tienes linda traza;</i> <i>si no fueras trocalera</i> <i>otro gallo te cantara.</i>
---	---

(“Soy fandanguero”, Santana, II, pp. 184-185)

Ya el zopilote murió,  
*ya lo llevan a enterrar;*  
*echénle bastante tierra,*  
*no vaya a resucitar.*

Ya el zopilote murió  
*arimado a un paredón,*  
*y a don Pedro le deja*  
*las patas para bordón.*

(*Rom. nic.*, p. 105)

2) Repetición textual de los versos primero y tercero (aunque, a veces, el tercero varía), y cambio de los demás.

1 ¡Pobrecito del chilero,  
tenía su huerta en la orilla,  
porque la pobre chilera  
le arrimaba la semilla  
pa que de todo tuviera,  
chile ancho y chile pasilla!

se fue pa' Guadalajara,  
porque la pobre chilera  
purito chile le enviaba  
porque todavía el tomate  
todavía no maduraba!

2 ¡Pobrecito del chilero,

3 ¡Pobrecito del chilero,  
se fue para Santa Clara,  
porque la pobre chilera  
quería que lo ensartara;  
seguro que en un tompeate  
todito se lo tomaba!

4 ¡Pobrecito del chilero,  
todo se le va en llorar,  
porque se le está cayendo  
la fruta de su chilar;  
pa' que no se le cayera  
puso el suyo de puntal!

(“El chilero”, Santana, II, pp. 99-100)

### Quintillas

1) Repetición textual de los versos impares, variación de la rima del segundo, y cambio del cuarto.

No quiero que te levantes  
ni salgas a tu *balcón*,  
sólo te vengo a decir  
que tuyo es mi corazón,  
y ahora métete a dormir.

No quiero que te levantes  
ni salgas a tu *ventana*,  
sólo te vengo a decir  
que salgas a tu ventana,  
y ahora métete a dormir.

(“Mañanitas de Oaxaca”, Santana, III, p. 112)

## II. PARALELISMO INTRAESTRÓFICO

El paralelismo intraestrófico, como ya había explicado, es el que tiene lugar dentro de una sola estrofa sin referencia a otras. En este caso, el ritmo del paralelismo marca una escisión cada dos versos; o sea, que se desarrolla por dísticos, y la variación se refiere a la palabra rimante. Se presenta un cambio en cuanto al movimiento rítmico, que se vuelve sumamente rápido. Su frecuencia en la lírica hispánica es infinitamente

menor que la del paralelismo interestrófico, por lo que únicamente citaré algunos ejemplos sin analizar los esquemas formales.

Dentro de la lírica tradicional española:

Morenica, dime cuándo tú serás de mi bando;	¡Ay, dime, cuándo, morena, dejarás de darme pena!
	(Alonso y Blecua, <i>Antol.</i> , núm. 215)

¿Yo qué la hice, yo qué la hago, que me da tan ruin pago?	¿Yo qué la hago, yo qué la hice, que de mí tanto mal dice?
	(Alonso y Blecua, <i>Antol.</i> , núm. 252)

Que no hay tal andar por el verde olivico,	que no hay tal andar por el verde olivar.
	(Alonso y Blecua, <i>Antol.</i> , núm. 277)

¡Cómo lo tuerce y lava la monjita el su cabello,	cómo lo tuerce y lava, y luego lo tiende al hielo!
	(Alonso y Blecua, <i>Antol.</i> , núm. 317)

Y, del folklore mexicano:

En el cerrito se dan los otates, ¡saltan y brincan los cacahuates!	En el cerrito se dan los ocotes, ¡brincan y saltan los tejocotes!
	( <i>Posadas</i> , p. 49)

Dame, morena, de lo que comes,  
calabacitas con chicharrones.  
Dame, morena, de lo que tragas  
calabacitas con verdolagas.  
Dame, morena, de lo que cenas,  
calabacitas con berengenas.

(“Coplas de las calabazas”, Campos, *Folk. mús.*, p. 129)

Tánto bailé con las hijas del peón, tánto bailé que me dio sarampión.	Tánto bailé con las hijas del cura, tánto bailé que me dio calentura.
	(“El testamento”, Mendoza, <i>Folk.</i> , p. 297)

ANGELINA MUÑOZ

El Colegio de México

## ABREVIATURAS

- Alonso y Blecua, *Antol.* = DÁMASO ALONSO y JOSÉ M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Ed. Gredos, Madrid, 1956.
- ASFM = *Anuario de la Sociedad Folklórica Mexicana*. México, D. F.
- Campos, *Folk. lit.* = RUBÉN M. CAMPOS, *El folklore literario de México*. México, 1929.
- Campos, *Folk. mus.* = RUBÉN M. CAMPOS, *El folklore literario y musical de México*. Selección y notas preliminares de Alfredo Ramos Espinosa. México, 1946 (*Biblioteca Enciclopédica Popular*, 126).
- Canc. ast.* = D. G. NUEVO ZARRACINA, "Cancionero popular asturiano". *RDTP*, 2 (1946), pp. 98-133 y 246-277.
- Canc. cuy.* = JUAN DRACHI LUCERO, *Cancionero popular cuyano*. Mendoza, 1938.
- Canc. chil.* = A. ACEVEDO HERNÁNDEZ, *Canciones populares chilenas. Recopilación de cuecas, tonadas y otras canciones*. Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1939.
- Canc. extr.* = BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura. Contribución al folklore musical de la región*. T. 1, Centro de Estudios Extremeños, Badajoz. E. Castells impresor, Valls, Cataluña, 1931.
- Canc. madr.* = *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Materiales recogidos por Manuel García Matos; ed. crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras. Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., Barcelona-Madrid, 1951-1952 (2 vols.).
- Canc. mex.* = J. ROMERO FLORES, *Canciones mexicanas. Corridos de la Revolución mexicana*. El Nacional, México, 1941.
- Canc. Tuc.* = JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de Tucumán*. Universidad Nacional de Tucumán, 1937 (2 vols.).
- Cantas de Tenza* = JOAQUÍN R. MEDINA, *Cantas del Valle de Tenza*. Estudio preliminar de José Vargas Tamayo. Biblioteca del Folklore Colombiano, Bogotá, 1949 (3 vols.).
- Cantos de boda* = MANUEL ALVAR, "Cantos de boda judeoespañoles de Martuecos". *Clavileño*, 6 (1955), núm. 36, pp. 12-23.
- Folk. alav.* = JOSÉ IÑIGO IRIGOYEN, *Folklore alavés*. Consejo de Cultura de la Excelentísima Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1949.

- Folk. Sto. Dom.* = FLÉRIDA DE NOLASCO, *La poesía folklórica en Santo Domingo*. Ed. El Diario, Santiago, Rep. Dominicana, 1945.
- Folk. Zac.* = MANUEL D. PINEDO y REBECA PÉREZ VDA. DE NAVA, "Recolección folklórica en Valparaíso, Zacatecas". ASFM, 6 (1950), pp. 503-538.
- La flauta de jade* = Versión castellana y prefacio de Ángel Battistessa, según la trad. de Franz Toussaint. Col. *Luces Eternas*, Ed. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1951.
- Mendoza, *Copla* = VICENTE T. MENDOZA, "La copla musical en México". ASFM, 5 (1944), pp. 189-217.
- Mendoza, *Corrido* = VICENTE T. MENDOZA, *El corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Mendoza, *Folk.* = VICENTE T. MENDOZA y VIRGINIA R. DE MENDOZA, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1952.
- Mendoza, R. y C. = V. T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*. México, 1939.
- Poes. indíg.* = ÁNGEL MARÍA GARIBAY, *Poesía indígena de la altiplanicie*. Divulgación literaria. 2ª ed., UNAM, México, 1952.
- Posadas* = SOCORRO SALAS GONZÁLEZ, "Canto de Posadas y Navidad en Santa Rosa, Veracruz". ASFM, 9 (1955), pp. 25-79.
- RDTP = *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid.
- Rom. Gro.* = CELEDONIO SERRANO MARTÍNEZ, "Romances tradicionales en Guerrero". ASFM, 7 (1951), pp. 7-72.
- Rom. nic.* = ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, *Romances y corridos nicaragüenses*. Imprenta Universitaria, México, 1946.
- Rom. del Plata* = CIRO BAYO, *Romancerillo del Plata*. Contribución al estudio del Romancero Rioplatense. Poesía popular hispanoamericana. Madrid, 1913.
- Romeu, *Cosante* = JOSÉ ROMEU FIGUERAS, "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi". *Anuario Musical*, 5 (1950); pp. 15-61.
- Romeu, *Paral.* = J. ROMEU FIGUERAS, "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla". *Anuario Musical*, 9 (1954), pp. 3-55.
- Santana = HIGINIO VÁZQUEZ SANTANA, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*. T. II: Pról. de Severo Amador y de Ciro B. Ceballos; México, 1925. T. III: *Historia de la canción mexicana*. México, 1931.

*Sp. and Port.* = KURT SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute in the United States, New York, 1941.

## GRABACIONES

- M.N.A. = Museo Nacional de Antropología. Rollo 7, 2266-2282. Grabado por Thomas Stanford en Oaxaca, Chiapas y Michoacán, diciembre 1957-marzo 1958.—Rollo 19, 2390-2398. Grabado por Th. Stanford en Michoacán, octubre de 1958.—Rollo 33, 2043-2054. Grabado por Th. Stanford en la Costa Chica, Oaxaca, diciembre 1956-marzo 1958.
- Disco Musart, D 300: *Sones jarochos y huastecos*. Los Costeños y Los Gavilanes.
- Disco RCA Victor, MKL 3090: Mariachi Vargas de Tecalitlán.
- Disco Westminster, WL 5303: Cante flamenco.