

Título	Lírica Popular de Tradición Infantil.
Autor/a	Pedro César Cerrillo Torremocha
Publicación/Institución	Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Universidad d Alicante
Dirección Web	<a href="http://cervantesvirtual.com/portal/platero/portal/lirica/index.html">http://cervantesvirtual.com/portal/platero/portal/lirica/index.html</a>



## ***DEL CANCIONERO POPULAR AL CANCIONERO INFANTIL. LÍRICA POPULAR DE TRADICIÓN INFANTIL***

Pedro César Cerrillo Torremocha

La comodidad nos lleva, con relativa facilidad, a caer en el reduccionismo de entender como Cancionero Infantil lo que es *Poesía Lírica Popular de tradición infantil*; esta costumbre que, en sí misma -es decir, asumida como expresión de conceptos sinónimos-, no tiene mayor trascendencia, no debe impedir, en ningún caso, el análisis, el estudio y la profundización en todos los aspectos lingüísticos y literarios -muy variados y, a veces, notablemente complejos- de que son portadoras las composiciones que forman parte de ese Cancionero, al que -además- hay que considerar y valorar en el conjunto de la poesía lírica española de tradición popular, con sus especiales particularidades de transmisión y perpetuación.

Cada generación que pasa se lleva irremisiblemente consigo, para siempre, una parte preciosa de la herencia tradicional.<sup>(1)</sup>



En la actualidad, encarado ya el siglo XXI, parece como si el medio rural -tan despoblado y, a menudo, tan desnaturalizado- fuera el único reducto en que se transmiten, permaneciendo vivas, manifestaciones líricas populares. Desgraciadamente, quedan ya pocos ejemplos en España (el campo andaluz, las llanuras castellana y extremeña, algunos núcleos de población dispersos y de difícil acceso, y algunas zonas de la Mancha -sobre todo de las provincias de Albacete y Cuenca-), en donde se siguen interpretando colectivamente determinadas composiciones -sobre todo romances-, casi siempre con motivo de ocasiones muy particulares: la vendimia, la recogida de la aceituna o la llegada del mes de mayo, y sin que los chicos pequeños queden al margen de ellas; salvo estos casos, y quizá alguno más aislado, la *poesía lírica de tradición popular* ha quedado reducida a determinados juegos infantiles -algunos de los cuales se siguen ejecutando también en las ciudades- y a aquellas canciones que los niños aprenden en la

escuela.

Este hecho, no obstante, no nos debe apartar de la conveniencia de conocer con mayor profundidad todos esos tipos de composiciones, no sólo porque, con ello, estaremos propiciando su conservación, aunque sea por vías eruditas, sino también porque ayudaremos a su difusión con criterios más sólidos: me refiero a que, no siempre, las colecciones y antologías que rescatan

canciones tradicionales para los lectores actuales se apoyan en bases lo suficientemente firmes: en el fondo de esas composiciones, a las que no dudamos en llamar «sonsonetes», «cancioncillas» o «cantinelas» (sin diferenciar siempre su significado de un cierto matiz peyorativo), hay toda una serie de elementos lingüísticos y literarios que pasan desapercibidos. El desconocimiento -o el olvido- de ese carácter literario provoca que, en muchas ocasiones, el uso escolar de este tipo de canciones (o de las estructuras que las componen) quede reducido al dictado de meras recetas, muy útiles en un primer momento, pero vacías de contenido cuando llega el momento en que el educando tiene que enfrentarse al aprendizaje de estructuras y hábitos lingüísticos más complejos.

Además, cuando hablamos del Cancionero Infantil, se ponen de manifiesto no pocas confusiones terminológicas, porque en él confluyen toda una serie de constantes cuya fijación científica -en algunos casos- es relativamente reciente. «Popular», «tradicional», «folclórico», «cancionero», «oralidad», «infantil», son términos a los que, antes o después, debemos referirnos cuando hablamos del Cancionero Infantil, siempre que entendamos como tal lo ya dicho: las composiciones *líricas populares de tradición infantil*. Esa reflexión conceptual nos ayudará a una mejor comprensión de este importante hecho literario.



La lengua española, como otras lenguas europeas que tienen su origen en el latín, se manifestó literariamente antes por vía oral que por vía escrita. Aunque algunos de los géneros literarios de transmisión oral murieron cuando finalizaron las circunstancias históricas que habían provocado su aparición y a las que esos géneros daban respuesta (los *cantares de gesta*, por ejemplo), otros han pervivido durante cientos de años (*los romances*) propiciando, incluso, la aparición de nuevas composiciones que, en ocasiones, tienen su origen en ellos (algunas canciones de corro, de rueda, de filas o de comba), como podremos comprobar en capítulos posteriores de este mismo libro.

De sobra es sabido que las manifestaciones literarias pueden transmitirse oralmente y por escrito. En el primero de los casos, la vía de transmisión es popular; en el segundo, culta. Pero -quizá- no es tan sabido que las manifestaciones literarias populares son más numerosas que las cultas y que éstas -en no pocas ocasiones- se basan en aquéllas: en nuestra propia historia de la literatura, hay momentos -la Edad de Oro, por ejemplo- en que abundan los casos de grandes autores que hacen uso de ese caudal folclórico que está vivo, circulando de boca en boca, incluyendo determinadas canciones en alguna de sus obras y aportando -de ese modo- una fijación escrita que, probablemente, no existiera con anterioridad.

Al respecto, dice Rodríguez Almodóvar:

Los más eminentes mitólogos, antropólogos y semiólogos de este siglo -y del pasado- han tenido a bien recordarnos de vez en cuando que la abundante deuda de la literatura culta para con la literatura folclórica («etnoliteratura») es algo más que un accidente en la civilización occidental.<sup>(2)</sup>

Sin embargo, ¿por qué conocemos más y mejor la literatura escrita -la culta- que la oral -la popular-?

La primera y más lógica razón es la que se deriva del hecho mismo de su transmisión: la oralidad ha conllevado frecuentes pérdidas, sobre todo en aquellos momentos en que la colectividad ha abandonado el interés por determinadas composiciones, bien porque perdieron actualidad, bien porque fueron sustituidas por otras nuevas. Pero hay, sin duda, más razones. En segundo lugar, habría que decir que las historias de las literaturas -habitualmente- se han realizado de acuerdo a

critérios cultos, sin profundizar -salvo contadas excepciones- en las manifestaciones literarias populares, y, en general, en la tradición literaria oral. En este sentido, don Dámaso Alonso, con un elevado punto de ironía, dijo hace ya cuarenta años:



Gracias a las llamadas historias de la Literatura -necrópolis, a veces bellísimas- vamos sabiendo bastante de todos los cuñados de las primas de los grandes escritores. De lo único que no sabemos nada, nada, es de la obra literaria, porque no es saber nada de ella conocer la fecha de su impresión, la historia de sus mutilaciones y cuántos ejemplares pasaron a América (...). Ni es nada conocer la historia de los modelos que han pesado sobre la obra literaria, ni la huella de imitaciones que de ella proceden. Todo eso son exterioridades, muy interesantes, sí, para la historia de la Cultura, pero que no tienen que ver con la razón interna de una obra de arte, con el sistema de leyes por el que se rige, y con lo que le ha dado su insobornable cohesión de organismo, y de organismo único. En una palabra: no sabemos nada de esa misteriosa unicidad de la obra de arte (...).<sup>(3)</sup>

En tercer lugar, histórica y educacionalmente, se ha considerado que lo escrito tenía un carácter ennoblecedor que no tenía lo oral. (Se trata de un fenómeno que también es fácilmente perceptible en los estudios lingüísticos -aunque cada vez menos- que han tendido a basarse en textos escritos, despreciando lo oral). En cuarto lugar, la crítica y la filología no han estudiado esas manifestaciones hasta hace apenas un siglo: en España, con los trabajos de Menéndez Pelayo<sup>(4)</sup> se consigue romper con la vieja idea que asociaba *poesía popular* a *épica*, dejando la *poesía lírica* para la tradición culta, en exclusiva. Aunque la *poesía lírica popular* había tenido realizaciones más que notables en la Edad Media y se había proyectado con bastante fuerza en los siglos XVI y XVII, no será hasta el siglo XIX cuando se acepte como tal, teniendo mucho que ver en ello los trabajos de investigación del folclore llevados a cabo por muchos románticos europeos. La importancia de este hecho, en su relación con la propia Literatura Infantil, la pone de manifiesto Felicidad Orquín, cuando dice:

Los hermanos Grimm en Alemania, Afanásiev y Tolstoi en Rusia, Fernán Caballero en España, se dedican a la recolección de cuentos populares por pueblos y aldeas, y fijan por escrito una importante rama de la literatura que al haberse desarrollado mucho antes de la invención de la imprenta pertenecía al dominio de los narradores rurales en la gran tradición de la literatura oral. Y esta literatura popular, en la que también entran los cuentos maravillosos y de hadas, formará la gran base de lo que empezará a denominarse la literatura infantil.<sup>(5)</sup>

Pese a todo, y por su parte, Margit Frenk acerca aún más las fechas del inicio de esos estudios, cuando dice:

El verdadero interés por la antigua lírica folclórica nació en 1916. En ese año comenzó a trabajar Henríquez Ureña en su gran libro sobre *La versificación irregular en la poesía castellana* (1920), cuyo principal objeto de estudio es precisamente esa poesía (...). Y en 1919 pronunció Menéndez Pidal su fundamental conferencia sobre «La primitiva poesía lírica española», que abrió una brecha definitiva hacia esa apasionante realidad.<sup>(6)</sup>

Finalmente, cabría señalar una quinta razón: la dificultad intrínseca que tiene el estudio de estas manifestaciones, ya que al ser de transmisión oral, están permanentemente sujetas a posibles cambios, pérdidas o añadidos de elementos. Como muy bien dice Diego Catalán:



El poema tradicional es siempre un sistema abierto, tanto verbalmente, como poéticamente; es un sistema en continua adaptación al ambiente, al sistema lingüístico, al estético y ético del grupo humano en que se canta, en que se produce.<sup>(7)</sup>

Precisamente la oralidad, como vía de transmisión de este tipo de composiciones, determina algunos de los rasgos más propios de las mismas. Quizá el más importante, sobre todo por su complejidad -pero también por la naturalidad con que se produce y porque de él proceden casi todos los demás- sea el que se refiere al rápido trasvase de creaciones de origen individual al conjunto de la colectividad. Lo explica muy bien Menéndez Pidal al afirmar que:

(...) En esta poesía ocurre el fenómeno decisivo de su incorporación íntegra de la creación individual a la memoria común y de una continuada refundición en boca del pueblo.<sup>(8)</sup>

Este hecho es el que, precisamente, acerca estas composiciones al folklore. Ya decía Antonio Machado en su *Juan de Mairena* que *el folklore era el saber vivo en el alma del pueblo* y que su estudio no era:

El estudio de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etc. El folklore -afirmaba con rotundidad- es cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender. Abarca todo lo que sabe, lo que cree, lo que siente, lo que hace el pueblo (...).<sup>(9)</sup>

Con menos filosofía, pero con más precisión, A. R. Cortázar define el folklore como:

(...) La ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional.<sup>(10)</sup>

La tradicionalidad del folklore, la vida tradicional de las manifestaciones folclóricas, tiene su expresión habitual en las variantes. Pese a que, con frecuencia, son muchas, muy distintas entre sí y en continuo proceso de renovación, la creación de que, en cada caso, se trate, siempre es reconocible. Cuántas versiones existirán del cuento de *Cenicienta* o de la canción «Al corro de la patata...»; en el primero de los casos, incluso en varios continentes y en decenas de lenguas distintas; en el segundo, por toda España y buena parte de la América de habla hispana. Y, sin embargo, sea cual sea la versión, es reconocida por casi todos. Sin duda, porque existe un hecho determinante en todo su largo y complejo proceso de transmisión y variación: la estructura y el ritmo básicos de la composición tienden a mantenerse; de ahí, que sean perfectamente identificables todas las versiones de un mismo texto. Y es que, aunque la creación originaria ha sido individual, en su proceso de transmisión -que, recordemos, es oral- han intervenido muchas gentes, variando, añadiendo, cambiando o quitando elementos y matices. Es, pues, un material colectivo, un «sistema abierto», en el sentido de las palabras de Diego Catalán que ya antes veíamos.



Tradicional y popular, al mismo tiempo; sin autor conocido, con la anonimidad como símbolo máximo de lo que es propiedad colectiva y herencia común. Las variantes que, en ocasiones, vienen provocadas por el concreto lugar en que la composición se interpreta, determinan un sentimiento del patrimonio colectivo más restringido. Es decir, las manifestaciones folclóricas, en general, así como las poéticas, en particular, son -geográficamente- localizables, al tiempo que portadoras de algunos elementos,

expresiones o matices de su mismo carácter regional; no obstante, esta evidencia no tiene por qué negar la difusión y trascendencia universales de la manifestación folclórica de que se trate, en cada caso.

Por todo lo dicho, diversas consideraciones filológicas, incluso críticas, nos llevan a plantear la duda del sentido que pudiera tener el tratamiento como texto escrito de un material de transmisión y pervivencia orales. El problema ha llevado a algunos estudiosos y folcloristas a retrotraerlo al momento mismo de la invención de la imprenta (cfr.<sup>(11)</sup>), referido -eso sí- al romance tradicional, sobre todo, en el sentido de que aquélla le causó más males que bienes, porque si bien ayudó a salvar muchas composiciones, lo hizo por un interés comercial, imponiendo unos criterios muy concretos, según los cuales las colecciones o antologías no respondían a los gustos del público de «a pie», sino a los de una minoría ilustrada. El hecho, aun siendo cierto (algunos romances de indudable trascendencia para el Cancionero Infantil, por estar en el origen de algunas canciones - «El Conde Niño» o «Delgadina»-, los hemos conocido en versiones manuscritas y no como resultado de la gran tarea de fijación que se llevó a cabo en el siglo XVI), hay que asumirlo como hecho histórico que es: la imprenta, desde fines del siglo XV, ofreció la posibilidad de fijar unos textos, con algunas de sus posibles variantes, que vivían libremente en la tradición oral, pero que con su fijación escrita entran de lleno en el campo de la Literatura, debiendo ser estudiados y tratados como textos literarios que son, con todas sus peculiaridades lingüísticas y estilísticas. Lo que sucede es que el hecho, en sí mismo, vulnera las reglas del juego: Diego Catalán -así como otros estudiosos del tema- llega a decir que es una traición porque desvirtúa su esencia, su propia tradición colectiva que le permite una continua reelaboración; pero dice, también, que es una «traición necesaria y urgente», sin duda porque no olvida las presiones a que se ve sometida esta tradición, fruto de los tremendos cambios que se han producido en las sociedades contemporáneas más avanzadas, y de los que son un buen ejemplo las continuas agresiones de los medios de comunicación.

### La intervención de la infancia.

Reconocida la existencia de una *poesía lírica popular* y aceptando que esta poesía ha sido cultivada universalmente, porque los mecanismos de transmisión y perpetuación han funcionado de la misma manera en todos los casos, debemos enfrentarnos con el análisis de cómo ha sido y hasta dónde ha llegado la intervención de los niños.

En el proceso de perpetuación oral de una obra no sólo intervienen el emisor y el destinatario, ya que, aunque su participación es imprescindible, es la comunidad en que esa obra se ejecuta la que hace posible, finalmente, su perpetuación o su desaparición, con su aceptación o con su rechazo:

L'existence d'une oeuvre folklorique ne commence qu'après son acceptation par une communauté déterminée, et il n'en existe que ce que la communauté s'est approprié.<sup>(12)</sup>



Pues bien, los niños han intervenido en esa aceptación y perpetuación de la obra folclórica, y lo han hecho no sólo como componentes de una comunidad, sino también como colectivo con intereses, prácticas y gustos propios. En concreto, y referente a esta *lirica popular*, con el tiempo han ido practicando toda una serie de canciones, de distinta índole y tono, que han terminado convirtiéndose en composiciones de tradición específicamente infantil, bien porque sólo ellos eran los destinatarios de las mismas (*nanas* o *juegos mímicos* de los primeros años), bien porque aplicaron las canciones a usos muy concretos de los que el adulto quedó enseguida al margen (*suertes* o *canciones de corro*). La intervención de la infancia en el

proceso de transmisión oral no sólo es importante, sino que -al mismo tiempo- ofrece características propias de un momento cronológico identificable en otros muchos aspectos. Ya decía Demófilo que:

Los niños conservan inconscientemente en sus juegos el recuerdo de lo que fue, y poniendo su memoria y su poderoso instinto de imitación al servicio de estas aparentes bagatelas, perpetúan los testimonios de monumentos realmente primitivos de la humanidad.<sup>(13)</sup>

El hecho mismo de la transmisión oral aporta a la *lirica popular infantil* una notoria riqueza, ya que las variantes de un mismo texto pueden ser múltiples; el cambio y la recreación posibles de las composiciones recibidas oralmente permiten nuevos procesos creativos, casi siempre parciales, que aportan elementos nuevos al texto. Pero, por la misma razón, son mayores las posibilidades de confundir como obra de tradición popular infantil lo que ha sido creación apasionada o inconsciente de algunos. En este sentido, todas las precauciones serán pocas. En unos casos, las alteraciones creativas se producen por causas muy chocantes, como las que explica Romero Espinosa (cfr.<sup>(14)</sup>) referidas a la desconfianza, incluso a la superstición, de algunas gentes del pueblo que adulteran a propósito los «ensalmos», p. e. (en el momento en que el folclorista intenta su recogida oral) porque temen perder la facultad curativa que firmemente creen poseer por el conocimiento exacto y exclusivo de esas retahílas. Pero, en otras ocasiones, la creación de la que se da testimonio ha sido intencionadamente falseada en su origen; así lo explica Rodríguez Marín, refiriéndose a quienes...

En muy escaso número, han procurado sorprender mi buena fe, remitiéndome como cantos populares los insulsos productos de sus ingenios, aconsejados evidentemente por el ridículo afán de ver impresos sus raquíticos engendros literarios.<sup>(15)</sup>

De todos modos, esos peligros no aparecen con la misma frecuencia cuando es el niño el emisor del testimonio folclórico, porque, como dice Margit Frenk:

Los niños han sido siempre más fieles al pasado y menos expuestos a las modas que los adultos.<sup>(16)</sup>

En esta *poesía lírica* -en este *Cancionero Infantil*- confluyen dos caudales distintos de composiciones: el que forman las que vienen del pasado (y que se han conservado vivas con el paso de los años, con más o menos alteraciones y variantes) y aquéllas que han ido apareciendo al hilo de los nuevos tiempos, añadiéndose a ese caudal colectivo, y de las que no siempre tenemos la certeza, a veces ni siquiera aproximada, de su origen. El nuevo paso del tiempo determinará su tradicionalidad, aunque cada vez con mayores dificultades para su pervivencia, debido a factores diversos: la ya citada presión de los medios de comunicación, el deterioro del medio ambiente rural, las migraciones, etc. Dice Rodríguez Almodóvar al respecto:



Todavía las personas de las generaciones intermedias recordamos o sabemos haber vivido nuestra infancia envueltos en literatura popular, desde las canciones de cuna, las de corro, las de juegos, las suertes de echar, los trabalenguas, las retahílas, las adivinanzas, los romances, (...). Pero todo parece que ocurriera hace ya infinitos años. Y ése es el drama. Que habiendo ocurrido hasta ayer mismo, no seamos capaces de 're-aprender' lo que fue sin duda uno de los modelos pedagógicos más sencillos y más eficaces que se han conocido...<sup>(17)</sup>

No podemos dejar de tener presente en todo momento que este tipo de manifestaciones son unas concretas -y, al mismo tiempo, particulares- formas de cultura que se han conservado a través de los años -a veces, de los siglos- como costumbres de los niños, quienes las han practicado como una tradición popular asumida por ellos mismos y aceptada por toda una colectividad, bien local, bien regional, bien nacional; a veces, incluso coincidiendo en un carácter supranacional. En este sentido, son manifestaciones folclóricas, porque, difícilmente, podrían ser excluidas de una definición del folclore, al menos de las que han dado algunos de los más reconocidos estudiosos de esta ciencia, como Augusto Raúl Cortázar, Stith Thompson, Esteva Fabregat o Gómez Tabanera.

Pero el estudio de la *Lírica Popular de Tradición Infantil* pone de manifiesto la presencia en ella de determinados contenidos que la caracterizan e identifican, así como de otros elementos, claramente literarios, que, estructural y formalmente, también aportan puntos de particularización: aliteraciones, rimas, juegos de palabras, sencillez en la construcción sintáctica, diminutivos, repeticiones de diversos tipos, metáforas muy elementales, sin sentidos, etc. Curiosamente, este es un aspecto menos atendido que el folclórico y el etnográfico, siendo también parte consustancial de las manifestaciones literarias orales: problema que, sin duda, está en relación con lo ya comentado sobre la ancestral marginación que esta literatura ha tenido en las historias de la literatura. Además, y desde hace unos años, coincidiendo en muchos casos con el desarrollo de las autonomías, se ha propiciado una más rápida reivindicación de las culturas regionales, pero que, en lo que se refiere a las creaciones literarias populares, se ha preocupado más de los aspectos sociológicos y etnográficos que de los literarios.

Igual que sucede con el Cancionero Popular, el *Cancionero Infantil* ofrece una parte importante de la tradición cultural de la colectividad en que se produce y practica; pero no olvidemos que también contribuye al conjunto de la Literatura con especiales elementos temáticos y estructurales. Su real importancia está todavía por evaluar. Y ello a pesar de las llamadas de atención que importantes folcloristas y relevantes creadores han hecho en ocasiones. Unos con carácter particular, como Sciacca, que decía en 1965:

El saber es transferido libremente, y libremente aprehendido y utilizado por el niño que el pueblo educa. Y porque es libremente aceptada, la enseñanza del hogar, del terreno baldío, de la playa, de la calle, es la que asimila el niño, y la que mejor conserva durante toda su vida. Y es, asimismo, la que más educa e

instruye, ya que la libertad de aprender se resuelve para él en la libertad de experimentar. Sin ningún mecanismo, sin artificio, sin etapas preconcebidas ni programas por desarrollar en tiempo limitado, la escuela del pueblo enseña al niño con sus cantos, sus tradiciones y sus costumbres, a hacerse hombre.<sup>(18)</sup>

Otros con carácter e intención más generales, como Antonio Machado, quien dijo en cierta ocasión que:

Si vais para poetas, cuidad vuestro folclore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quien sea, sin el menor detrimento de la poesía.<sup>(19)</sup>

Hasta que la cultura de la imagen y los modernos medios de comunicación audiovisual no han cubierto la casi totalidad del tiempo de ocio ciudadano, los niños pudieron disfrutar del relato oral de numerosos cuentos tradicionales contados en las largas tardes-noches de invierno; o jugaron en plazas y calles a «pídola», «moscardón», «ruedas» o «combas», al tiempo que entonaban deliciosas cantinelas cargadas de ritmo y rimas; o escucharon, casi desde el mismo instante de su nacimiento, de boca de madres, abuelas y nodrizas, la elemental y emotiva poesía de las canciones de cuna, cuando ni siquiera sabían hablar.

La vuelta a esta tradición es hoy un sueño casi imposible que, impide, por tanto, el enriquecimiento de la misma con nuevas incorporaciones. Pero nuestra responsabilidad, como herederos de este importantísimo acervo cultural, debe llevarnos, al menos, a intentar que no se pierda lo que aún queda. La única manera de hacerlo es fijar por escrito algo que, sin embargo, nació para ser dicho y escuchado. Afortunadamente, desde el siglo XVI y hasta hoy mismo, trabajos como los de Rodrigo Caro, Alonso de Ledesma, Rodríguez Marín, Lafuente Alcántara, la familia Espinosa, Rodríguez Almodóvar, Carmen Bravo Villasante, Arturo Medina, Ana Pelegrín, Dolores González Gil o Margit Frenk, por citar sólo algunos ejemplos, han hecho posible que todavía podamos conocer, aprender y disfrutar cuentos, juegos, canciones y retahílas que, aunque sin el inicial encanto de la oralidad, pueden ser un buen camino para la iniciación a la lectura comprensiva y para un primer acercamiento a la cultura literaria.

Al valorar el *Cancionero Infantil* estamos valorando el *Cancionero Popular* en su conjunto, porque la poesía folclórica infantil ofrece continuos ejemplos de supervivencia de la lírica tradicional. Al estudiar y al considerar las manifestaciones que forman parte del *Cancionero Infantil Español* no estamos sino contribuyendo a que siga viva la tradición del *Cancionero Popular Español*, lleno de espléndida poesía lírica. De ahí su importancia.

---

1. CATALÁN, Diego: *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid. Gredos, 1970, p. 173.

2. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A.: «Literatura infantil y folclore», en *El Urogallo*. Especial Feria de Bolonia, 1990. Madrid, 1990, p. 54.

3. ALONSO, Dámaso: En «Prólogo» a BOUSOÑO, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid, 1950.

4. (...) *Una serie de casualidades fueron descubriendo ante los ojos asombrados de Menéndez Pelayo la poesía de tipo tradicional, y con ella un tesoro de emociones fresquísimas, virginales...*

*¡Menéndez Pelayo acaba de comprender que sí, que existe la lírica popular!* (Vid. ALONSO, D. y J. M. BLECUA: *Antología de la poesía española. (Lírica popular tradicional)*. Madrid. Gredos, 2.<sup>a</sup> ed., 1978, p. XXI).

5. ORQUÍN, Felicidad: «Nuevas corrientes de la literatura para niños», en *Literatura Infantil*. Madrid. Boletín de Acción Educativa, 1983, p. 9.
6. FRENK, M.: *Entre folklore y literatura*. México, D. F. El Colegio de México, 2.<sup>a</sup> ed., 1984, pp. 54 y 55.
7. CATALÁN, Diego: «Análisis electrónico de la creación poética oral», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino*. Madrid. Castalia, 1975, p. 157.
8. MENÉNDEZ PIDAL, R.: «Poesía popular y poesía tradicional», en *Estudios sobre el Romancero*, O. C., XI. Madrid. Espasa Calpe, 1973, p. 204.
9. En *Juan de Mairena*. Madrid. Espasa Calpe, 1973, p. 153.
10. En *Bosquejos de una introducción al folclore*. Tucumán, 1942, p. 25.
11. Cfr. MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Fco.: *Introducción al Romancero oral de la provincia de Albacete*. Albacete. Diputación de Albacete y CSIC, 1989, pp. 53-57.
12. JACOBSON, R.: «Le folklore, forme spécifique de création». Traducción del alemán de Juan Claude Duport, en *Questions de Poétique*. París. Seuil, 1973, p. 60.
13. DEMÓFILO (MACHADO Y ÁLVAREZ, A.): en el «Postscriptum» a los *Cantos Populares Españoles* de Fco. Rodríguez Marín, volumen V (18 de mayo de 1883). Madrid. Atlas, 1981, p. 146.
14. ROMERO ESPINOSA, L.: *El folklore extremeño*, cit. por Fco. Rodríguez Marín, en *Ob. cit.*, vol. I, nota, p. 1314.
15. RODRÍGUEZ MARÍN, Fco.: *Ob. cit.*, vol. I, pp. 13 y 14.
16. FRENK, M.: *Lírica española de tipo popular*. Madrid. Cátedra, 1978, p. 26.
17. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A.: En «Literatura infantil y folclore», cit., p. 54.
18. SCIACCA, G. M<sup>a</sup>.: *El folklore y el niño*. Buenos Aires. Eudeba, 1965, pp. 193-194.
19. MACHADO, A.: En *Antología de su prosa. II. Literatura y arte*. Prólogo y selección de Aurora de Albornoz. Madrid. Edicusa, 1976, p. 197.



## HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA LÍRICA POPULAR DE TRADICIÓN INFANTIL

Pedro César Cerrillo Torremocha

Una clasificación rigurosa de las composiciones que forman parte del abundante caudal de la *Lírica Popular Española de Tradición Infantil* requiere, previamente, una determinación y una valoración del concepto «infantil», porque ¿hasta dónde llega lo infantil? Es muy difícil precisar unas barreras cronológicas absolutas. Lo lógico sería entender el término, siempre en cuanto a su aplicación al campo de estudio a que nos referimos, sin tomar en consideración a los posibles autores de las creaciones, algo que, por otro lado y en este caso, no interesa especialmente, ya que hablamos de composiciones de tradición oral y, por tanto, anónimas en su origen y en su proceso de transmisión. Es decir, entendemos como «infantiles» las composiciones líricas de carácter popular que son de uso exclusivo del niño, o aquéllas en las que él representa o asume el papel esencial. Así lo explica Román López Tamés:

Desde las nanas que mecen el sueño y adoctrinan en la receptividad de la cuna, hasta las coplillas en las que se aprende a nombrar partes del propio cuerpo y le proporcionan conciencia de sí mismo, los repartos de tareas en retahílas, aleluyas y refranes, adivinanzas, juegos de palabras y trabalenguas, canciones en el denso y antiguo mundo de los juegos, corros, ruedas y combas, también romances que se han ido adecuando ¿por quién? a la emotividad infantil: todo ello supone entrenamiento en pequeñas dimensiones, ensayo para iniciarse en el mundo de los adultos. Esta sí es poesía infantil, anónima y siempre presente, pues ahí está heredada, repetida, (...).<sup>(1)</sup>



Es cierto que los niños han imitado, en unos casos, y han hecho suyos, en otros, textos que no nacieron en su ambiente y que, ni siquiera, se crearon pensando en ellos. Pero es también cierto, en muchos de esos casos, que el niño ha sido quien, tras esa apropiación, ha posibilitado la pervivencia del texto en cuestión. Pero también sucede al contrario, porque existen ejemplos con los que se demuestra que los adultos han usado, o aún usan, sin saberlo casi siempre, canciones que tienen su origen en el mundo infantil; y no me estoy refiriendo a autores cultos que, en determinadas obras de tradición culta, han incluido alguna de estas composiciones. Me refiero a ejemplos como la conocida y machacona cantinela del «barquito chiquitito»: no hay excursión, por muy poblada de adultos que

vaya, en que no se escuche.

Cuando nos enfrentamos al problema que supone la clasificación de estas composiciones, es imprescindible un comentario previo de las que ya existen. Del «Cancionero Infantil», o «Folclore Infantil», o expresiones similares, tenemos ejemplos de clasificaciones explícitas y casos de meros índices en los que los textos se agrupan de acuerdo a criterios no siempre homogéneos, no existiendo -además- ningún tipo de justificación expresa al respecto.

En el primero de los casos, sin duda mucho más atractivos, Ana Pelegrín<sup>(2)</sup> ofrece una clasificación que pretende ser una completa guía del *Cancionero Infantil*, partiendo de una idea

muy concreta: recoger todo lo que el niño, total o parcialmente, usa, sin considerar si ello es de tradición infantil o no. Lo que interesa -en su caso- es ofrecer, exhaustivamente, una guía de trabajo para el «Aula de Poesía» -lo que ella misma llama «Aula, taller de poesía»- en la que, a partir de la comunicación oral del cancionero infantil, se trabajará no sólo el juego, el ritmo o las elementales estructuras de esas canciones, sino que también se compondrá el «Libro del folclore infantil» y se darán muchos más pasos hasta llegar, incluso, a la recreación poética del lenguaje del niño, analizándolo y comentándolo igualmente. En este sentido, el trabajo de Ana Pelegrín es sumamente útil.

En el segundo de los casos,<sup>(3)</sup> aun siendo trabajos de indudable interés, algunos<sup>(4)</sup> -además- de una gran precisión en la selección de las composiciones, la dispersión clasificatoria que ofrecen es más evidente, y eso que se trata de guías menos exhaustivas que la comentada anteriormente; ello se debe a que no eran los criterios clasificatorios los que movían a sus autores a la hora de dar forma a sus colecciones o antologías.

Por otro lado, hay otras clasificaciones,<sup>(5)</sup> aproximativas o no, de carácter general, es decir no expresamente infantiles, que también aportan datos de interés. Margit Frenk, expresando, en sus propias palabras, que «un poco curiosamente»<sup>(6)</sup>, divide su trabajo en cinco grupos:

1. *Cantares de amor.*
2. *Cantares de la naturaleza.*
3. *Cantares de trabajo.*
4. *Cantares de fiesta y juego.*
5. *Cantares humorísticos y satíricos.*



Pero cuando hace referencia a la variedad temática de esta lírica, ella misma señala como grupo temático «curioso», las *Rimas Infantiles* (queriendo recoger en él las canciones infantiles que conllevan una concreta acción o escenificación).

Algo parecido sucede en el voluminoso e importantísimo trabajo de Rodríguez Marín, cuando cita las *rimas infantiles*,<sup>(7)</sup> en el mismo sentido que Margit Frenk, pero diferenciándolas de las *nanas*, de las *adivinanzas*, de las *oraciones* o de los *conjuros*. Rodríguez Marín explica los criterios clasificatorios que guiaron a otros, al tiempo que expone los suyos propios:

(...) Los de Fernán Caballero y Lafuente Alcántara dejan mucho que desear y algo los de todas las colecciones extranjeras que conozco: fáltales unidad: en unos lugares la clasificación es psicológica, mientras en otros es cronológica, rítmica, etc., etc. No creo haber orillado tamaña dificultad al adoptar como base las épocas de la vida humana a que común y ordinariamente se refieren las canciones.<sup>(8)</sup>

Pese a todo, Rodríguez Marín no puede evitar los problemas que plantean determinadas composiciones, cuyo análisis temático no aporta los argumentos necesarios para adscribirlas con claridad en uno o en otro apartado. Valga como ejemplo que el propio autor, en lo que él llama «cantos religiosos», incluye cantinelas que, difícilmente, pueden ser ignoradas como «conjuros», en unos casos; en otros, recoge textos con elementos religiosos que se utilizan, sin embargo, con motivo bien distinto. (De ello hablaremos, con ejemplos concretos, más adelante).

Aunque no es un estudio sobre lírica popular, no podemos dejar de considerar la propuesta que realiza Stith Thompson sobre el «cuento folclórico» en particular y sobre los «motivos folclóricos», en general, por lo que aporta de claridad en sus aspectos clasificatorios.<sup>(9)</sup> Thompson pretendió con sus estudios organizar los elementos que formaban parte de la literatura narrativa tradicional: el cuento popular, el mito, la balada, la fábula, el chiste, el ejemplo, etc., omitiendo, conscientemente, ciertos aspectos folclóricos, como las supersticiones, las creencias religiosas, las adivinanzas o los proverbios, excepto cuando formaban parte orgánica de la narrativa. Para su clasificación, Thompson marca una diferencia entre *tipo* y *motivo*:



Un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente (...). Puede constar de un solo motivo o de varios (...). Un motivo es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición (...).<sup>(10)</sup>

Pues bien, teniendo en cuenta los casos citados, incluso se podría hacer referencia a alguno más, nosotros proponemos una clasificación distinta, esencialmente restrictiva, en comparación con la mayoría de las comentadas.

Entendemos que el *Cancionero Infantil* es una manifestación de *Lírica Popular*, de tradición infantil, cuyas composiciones, ejecutadas por los niños, permanecen vivas a través de las variantes, siendo patrimonio exclusivo -o, al menos, mayoritario- de ellos, aunque hay algunos casos que, por sus especiales características, requieren intervención de los adultos (por ejemplo, las *nanas* o los *primeros juegos mímicos*). Siendo consecuentes con lo dicho, desechamos una posible clasificación por edades, porque, como afirma Ana Pelegrín:

La literatura oral tradicional no es reductible ni clasificable por edades, pues su edad es la de la imaginación.<sup>(11)</sup>

Tampoco hemos atendido a criterios temáticos, porque podemos encontrar elementos que se repiten en composiciones radicalmente distintas en cuanto a la finalidad de su uso.

La clasificación que proponemos responde, por aproximación, al criterio definido por Thompson como *tipo*, es decir, cada grupo lo constituyen composiciones que tienen existencia independiente respecto a los demás, porque se usan en contextos diferentes y con finalidad distinta. Dicha clasificación la forman los siguientes apartados:

1. Nanas o canciones de cuna.

2. Adivinanzas.

3. Juegos mímicos.

4. Canciones escenificadas.

5. Oraciones.

6. Fórmulas para echar a suertes.

7. Burlas.

8. Trabalenguas.

## 1. Las nanas

Uno de los géneros más ricos del Cancionero Infantil Español es el de las *nanas*, también llamadas *canciones de cuna*, y, sin embargo, no hay otro género del propio Cancionero Infantil en que más intervenga el adulto, incluso poniéndose en lugar del mismo niño, hablando siempre por él y estableciendo así una real y eficaz comunicación.

La *nana* es un género de madres, tías, abuelas y nodrizas que ejercen, singular y apasionadamente, el emotivo papel de «arrulladoras». En la tradición de la *nana*, ese papel ha estado reservado a mujeres, siempre muy cercanas al primer entorno del niño; el de la *arrulladora* es, pues, un papel femenino: una mujer que canta el sueño del crío y cuya presencia sentimos, aunque a menudo no sepamos exactamente quién está tras la voz que entona la cantinela:



*Angelitos del cielo,  
¡venid cantando!  
y llevarse este niño  
que está llorando.*

El adulto-hombre, cuando aparece en la canción, no suele intervenir directamente, sino que, al contrario, se tiende a señalar su ausencia:

*Este niño tiene sueño,  
no tiene cama ni cuna.  
A su padre carpintero  
le diremos le haga una.*

Las *nanas* son canciones populares, de transmisión oral, en las que podemos percibir casi las



Cancionero Infantil que contemplara las edades del niño, habría que incluir las *nanas* en los primeros momentos de la vida del infante, es decir, los que van desde su mismo nacimiento hasta aquéllos en que empieza a ser capaz de expresarse oralmente con cierta autonomía, aunque -es cierto- ello no impide que se sigan practicando durante más tiempo (los mismos niños -sobre todo, las niñas-, pero más mayores, jugarán a dormir a sus muñecos cantándoles nanas). Por eso, en la *nana* no sólo es importante lo que se dice, sino también la forma de decirlo.

La sencillez comunicativa de la *nana*, en la que un emisor (el adulto) transmite un mensaje (directo, breve y conciso) a un destinatario (el niño) del que no se espera contestación, no es impedimento para que aparezcan elementos que, literariamente, la enriquecen. Sirva como ejemplo que el emisor se apoya en determinados personajes -que tienen función secundaria- para reforzar los contenidos de su mensaje, es decir, para incitar al niño a que concilie el sueño. De este modo, vemos aparecer multitud de personajes: bien de tradición religiosa: Ángel de la Guarda, San Juan, Santa Ana, San Pedro, San Vicente, Santa Isabel; bien, animales: «gallinita», «gallo», «buey», «burro», «pajarito»; bien elementos inanimados de la naturaleza: sol, árbol, luna; bien, incluso, otros de diverso tipo: mora, gitana, pastora, morito, además del tradicional y ya mítico *coco*.

## 2. Las adivinanzas.

De todos los géneros del Cancionero Infantil, posiblemente sea el de las *adivinanzas* el que mayor difusión ha alcanzado. Pero, ¿qué es la *adivinanza*? Probablemente no sea necesario un especial esfuerzo por intentar definirla. ¿Un «ejercicio intelectual», como afirma Rodríguez Marín? ¿Una «ingeniosa descripción en verso, de un mensaje que el receptor debe descubrir», como señalan Gárfer y Fernández? En cualquiera de los dos casos nos aproximamos mucho a su descripción. Más ampliamente, es un tipo de poesía lírica popular, que se ha transmitido oralmente, que los niños han hecho suyo -aunque de una manera no tan absoluta como en otros casos-, practicándolo, conservándolo, retocándolo, enriqueciéndolo y transmitiéndolo, y que nos llama, poderosamente, la atención por su gracia e ingenio y por su sorprendente y continua «perífrasis».

La *adivinanza* es un género especialmente rico por la variedad de temas que trata. Para facilitar la comprensión de su diversidad de contenidos es necesaria una clasificación temática, aunque es indudable que ello conlleva una gran dificultad, tanto por la riqueza ya referida de este tipo de composiciones, como por la elección del criterio a seguir. Trabajos muy interesantes, como el de J. L. Gárfer y C. Fernández,<sup>(12)</sup> proponen clasificaciones muy minuciosas, que destacan por su excesiva atomización; al respecto, creemos que es más conveniente optar por criterios aglutinadores que permitan ofrecer una clasificación lo más homogénea posible.

### Clasificación de las ADIVINANZAS.<sup>(13)</sup>

1. *El mundo de lo abstracto.*

2. *El hombre.*

2.1. *El cuerpo humano.*

2.2. *Parentesco.*

2.3. *Personas y personajes.*

2.4. *Oficios y profesiones.*

3. *El mundo de los animales.*

4. *La naturaleza.*

4.1. *Fenómenos de la naturaleza.*

4.2. *Los vegetales.*

4.3. *La geografía.*

4.4. *El tiempo.*

5. *El mundo de la religión.*

6. *El mundo de la escritura y los números.*

7. *Los juegos.*

8. *El mundo de las cosas.*

8.1. *Del hogar.*

8.2. *Del vestir.*

8.3. *Del comer.*

8.4. *Los transportes.*

8.5. *De la música.*

8.6. *Varias.*

A la dificultad señalada de fijar temáticamente la *adivinanza*, hay que añadir complicaciones adicionales, derivadas, esencialmente, de algunos elementos propios del género, que -sin duda- ayudan a caracterizarlo. Además del atractivo que la propia fórmula pueda ejercer en el niño, con carácter más o menos inmediato, el aspecto problemático de la *adivinanza* es parte consustancial al género. La complicación viene casi siempre por el camino de la *metáfora*, más o menos literaria, por el juego de palabras o por la paradoja; lo que sucede es que a ello, se une la tendencia, propia del género, de esquematizar la expresión.

No obstante, todo esto no imposibilita, en principio, que el niño vea estas composiciones como un verdadero juego, por el que, aunque no entienda algunas significaciones, se siente atraído rápidamente; en el aprendizaje escolar no debemos desaprovechar esta especial atracción del niño hacia la *adivinanza*, sobre todo si tenemos muy en cuenta que es un género que ayuda al desarrollo progresivo de las capacidades intelectivas, que fomenta la imaginación y que despierta la fantasía. Además, el lenguaje de las *adivinanzas* sorprende, desde el primer momento, por su alejamiento de



las convenciones lingüísticas más esperables: es un lenguaje caracterizado por los constantes juegos de palabras, la ampliación de determinados campos significativos, las entonaciones muy marcadas, la frecuente paradoja, la ausencia sistemática del sujeto, la metáfora... Un lenguaje tremendamente rico, muy expresivo y con una peculiarísima música.

### 3. Los juegos mímicos.

Lo primero que debemos decir es que entre los *juegos mímicos* y las *canciones escenificadas* hay elementos coincidentes: el hecho de ser, en ambos casos, canciones o retahílas que se cantan o dicen con un concreto apoyo gestual o escénico; o la presencia en todas las composiciones de los dos tipos de un ritmo de interpretación muy marcado. Pero, por otro lado, también hay un elemento que las diferencia: el «emisor». En los *juegos mímicos*, el niño sólo es receptor del juego o acción, correspondiendo al adulto el papel de emisor; sólo con el paso del tiempo, el niño ocupará ese papel para jugar a las mismas cantinelas. En las *canciones escenificadas*, en cambio, el niño es emisor y destinatario, individual o colectivamente.<sup>(14)</sup>

Los *juegos mímicos* son un tipo de tonadas que el adulto cuenta o canta al niño muy pequeño, ejecutando con él, o junto a él, una acción o un juego, cuyo componente lúdico es esencial, aunque, a menudo, también va implícito un deseo de que el niño vaya aprendiendo una serie de movimientos o gestos bastante elementales: giros de la mano,<sup>(15)</sup> primeros pasos, palmadas, etc. Pero también son juegos mímicos otras tonadas, igualmente transmitidas por el adulto, dirigidas a los niños que ya pueden intervenir en su ejecución, aunque sea parcialmente:

*Esta barba..., barbará;  
esta boca..., comerá;  
esta nariz..., narigueta;  
este ojito..., pajarito;  
este otro..., su compañerito;  
y ¡pum!, ¡tope, borreguito!*

(En su ejecución, el adulto intenta -sin conseguirlo siempre- que sea el niño quien intervenga en la segunda parte de cada verso, para sorprenderle con el verso final, dándole una leve palmada en la frente, simulando el tope de un borrego).

### 4. Las canciones escenificadas.

Como ocurre con otros géneros de la Lirica Popular de Tradición Infantil, el primer problema con el que nos encontramos al estudiar estas composiciones es doble: la fijación de sus límites y la terminología que emplearemos para su designación. En las antologías y cancioneros existentes podemos encontrarlas agrupadas o diferenciadas en «canciones de comba», «de rueda», «de corro», «de filas», «de columpio», «de grupos»... En otras ocasiones se las conoce con el término más



general de «canciones infantiles». Pese a los problemas que conlleva esta fijación y delimitación, parece conveniente realizar un esfuerzo en tal sentido, con el que se evite su posible confusión con otros tipos y con el que, al mismo tiempo, se logre la mayor aproximación a su definición y, con ella, a su caracterización.

Las *canciones escenificadas* son composiciones que van, necesariamente, acompañadas de una mínima acción que, en unos casos, se representa (incluso con papeles asumidos por los participantes en ella) y que, en otros, se mima solamente. Da igual que sean interpretadas a la *rueda*, a la *comba*, en *filas*, en *grupo* o al *columpio*; algunas de ellas, en algunos casos, se interpretan de modo distinto, según sea su localización regional. De todos modos, no podemos olvidar que las barreras existentes entre los diversos tipos de composiciones que integran el Cancionero Infantil son bastante permeables: de ahí que haya elementos temáticos que parecen propios de una «canción de corro» y que forman parte de una «suerte», por poner solo un ejemplo.

Hay un problema más, también general a la lírica popular infantil, que no debemos olvidar: la frecuencia con que los niños adoptan como suyos cantos que no van, expresamente, dirigidos a ellos. Si este hecho se ha generalizado a través del paso del tiempo y el canto en cuestión ha pasado a ser de uso exclusivo, o claramente mayoritario, del mundo infantil, no pasa nada; pero si no ha sido así, podemos caer en el error de considerar «infantil» lo que pertenece a la tradición general de toda una colectividad, en la que el niño interviene, pero sólo como un grupo social más. Precisamente, esto es lo que pasa con algunas canciones que podrían incluirse en este apartado del que estamos hablando: las llamadas «canciones de estación».

En las *canciones escenificadas* percibimos un hecho histórico muy importante que es propio del género: la frecuencia con que han aparecido «canciones de comba» o «de rueda» que se forman a partir de romances de amplia difusión popular. Sería el caso de los romances del «Conde Olinos», del «Conde Arnaldos», de «La doncella guerrera»... Es un hecho que también se produce con determinadas canciones zarzueleras e incluso «cuarteleras»:

*Quinto, quintorro,  
quítate ese gorro;  
si no te lo quitas,  
te pego en el morro.*

En todos estos casos, los niños tienden a abreviar, sin llegar a usar totalmente la canción original; el acortamiento se suele producir por el final, como si llegara un momento en que les cansara seguir el desarrollo narrativo del romance.

Por tanto, en este rico grupo de composiciones se deben recoger todas aquellas canciones que se acompañan, en la mayoría de los casos, de ritmos musicales muy concretos (que, además, funcionan como soporte temático de determinados juegos o acciones escenificadas de carácter grupal). Lo de menos es que estas canciones se interpreten saltando a la comba, haciendo corros, columpiándose, andando en filas o en grupo o cogidos de la mano haciendo rueda.

Algunas de estas *canciones escenificadas* nos cuentan una historia, plenamente desarrollada, presentada y desarrollada: «*Al salirme de La Habana...*» o «*Estaba el señor don Gato...*». De todos



modos, estos contenidos, aunque hay excepciones, tienen un carácter notablemente circunstancial: me refiero a que, pese a la existencia de esas historias, lo que queda de esas canciones suele ser el ritmo, el sonsonete, la acción que se escenifica, la plasticidad o el movimiento, antes que la propia historia.

## 5. Las oraciones.

La dispersión clasificatoria del Cancionero Infantil Español, evidente en casi todos sus géneros, llega a provocar constantes confusiones cuando nos referimos a las *oraciones*, porque no se trata sólo de establecer un criterio por el que agrupemos composiciones cuyos contenidos respondan a objetivos comunicativos similares, sino también de diferenciar aquellas *oraciones* que son de específica tradición infantil de las que exceden a esa condición: con ello, por ejemplo, solventaríamos algunos problemas que, al respecto, se encuentran muy arraigados, como el del «villancico», que, aparte de ser un género por sí mismo, ya que sus contenidos religiosos son particularísimos, su proceso de transmisión se debe a una tradición social mucho más amplia. Además, no debemos caer en la trampa de incluir como *oraciones* composiciones que, por la facilidad con que, históricamente, algunos las han usado -bastante mal, por cierto- en la edad escolar, aparecen en algún cancionero sin indicación de autor, cuando sin duda lo tienen, aunque no sepamos su nombre.

No es fácil dar solución definitiva a estas confusiones; la propia personalidad del Cancionero Infantil dificulta su ordenación, siendo múltiples los criterios a seguir. Prueba de ello es el hecho de que muchos folcloristas de reconocido prestigio, como Rodríguez Marín, no dudan en incluir las oraciones en el mismo capítulo que los «ensalmos» y «conjuros»; aunque parezca sorprendente, no deja de tener parte de razón, porque en algunas de estas canciones hay, implícita, una firme creencia en la intervención efectiva del personaje religioso al que se apela para que remedie, con más o menos inmediatez, un mal, por pequeño que sea, que aqueja a quien habla:

*Agua bendita, de Dios consagrada,  
quita los pecados y salva esta casa.  
Agua bendita, de consolaciones,  
quita los pecados de estos corazones.*

Este posible componente supersticioso hace que, cuando menos, sus semejanzas con el «ensalmo» y, a veces, con el «conjuro», puedan ser discutidas.

Sobre los otros aspectos referidos al principio: la delimitación de lo que es «infantil», por un lado, y de lo que es «tradicional», por otro, el cuidado debe ser especial. En muchos géneros del Cancionero Infantil se han producido intromisiones inadmisibles de tonadas de dudosa tradición infantil, debido casi siempre al énfasis con que algunos educadores usan este tipo de composiciones; este hecho es mucho más acusado en el caso de las oraciones: su inmediatez y simplicidad facilita la introducción de valores y elementos extrapoéticos que, cuando se interpretan, pueden -cuando menos- producir confusión; he aquí un ejemplo:



*Eres paloma, María, / del hermoso mes de mayo;  
una niña pequeñita / te viene a ofrecer el ramo.  
A la aurora te alabamos, / y también al mediodía:  
toma este ramo de flores / que yo te ofrezco, María.  
Rosa, lila, violeta, / te ofrezco, Virgen María;  
si un jardín traer pudiera, / mayor mi gusto sería.  
Recíbele, Madre amada; / recíbele, Madre tierna,  
y en cambio dame tu gracia / para que yo sea buena.<sup>(16)</sup>*

5

Quizá no sea uno de los casos más graves, porque -al menos- se ha construido sobre una base rítmica que se identifica con la tradición infantil: cuartetos octosilábicos, con rima alterna en los versos pares, aunque escapándose asonancias en algunos de los versos impares. De todos modos, los contenidos de la composición mencionada están envueltos de una especie de caparazón artificial, fruto más del apasionamiento de un adulto que de la ingenuidad de un niño. La mejor prueba de que es una *oración* forzada es la de que no se usa más que en determinados contextos -mes de mayo- que no han surgido espontáneamente del mundo infantil, y que para usarla es necesario que el niño se la aprenda de memoria, para luego no volver a utilizarla. Lo explica muy bien Ana Pelegrín cuando dice:

Ni infantilismo ni utilitarismo didáctico. Reducir la vivencia poética a una enumeración de virtudes, exaltación patriótica, enseñanza de temas escolares, ofrendas líricas para el Día de..., es un buen procedimiento para despertar en el niño la repulsión al lenguaje poético.<sup>(17)</sup>

Debemos entender como oraciones de tradición infantil aquellas canciones religiosas<sup>(18)</sup> que responden a contenidos comunes -referidos explícitamente, casi siempre, a elementos o personajes de la historia cristiana-, que se aprenden y se practican en la edad infantil (aunque es cierto que algunas de ellas se siguen diciendo en cualquier periodo de la vida del hombre) y que se han transmitido oralmente de generación en generación.

## 6. Fórmulas para echar a suertes.

*Retahilas* o *fórmulas para echar a suertes*; las *Suertes*. Estamos ante un género del Cancionero Infantil rico en significados distintos a los esperables y que debemos leer, necesariamente, entre

líneas, porque los contenidos que porta pueden ser absurdos, teniendo como función la de acompañar el inicio de un determinado juego, preludiándolo y señalando quién comienza a actuar o quién asume un papel determinado.

Muchos juegos infantiles necesitan «sortear» previamente quién se queda o quién se libra. Para ello, desde hace muchísimos años, se han usado variadas fórmulas que, en su desarrollo, contenían esas dos opciones: «cara y cruz», echando una moneda al aire; «la china», escondiéndola en una de las dos manos; «la paja», una más larga y otra más corta, etc. Pero, junto a ello, existe otro procedimiento, quizá más usado entre los niños, en el que participan todos los intervinientes en el juego al mismo tiempo, y por el que se entona una cantinela o sonsonete, marcando el compás (en muchas ocasiones, sílaba a sílaba), mientras se señala sucesivamente y por orden a todos los niños participantes: el último señalado es, según lo convenido previamente, quien se libra o quien se queda.<sup>(19)</sup>

Como ocurre en otros géneros de la lírica popular infantil, el sin sentido por el sin sentido, el placer emocionante de la palabra absurda y, a veces, del puro disparate, es esencial en estas composiciones. Al margen de posibles significados lógicos, casi siempre ausentes, subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado. Precisamente entre estas *suertes* hay bastantes ejemplos de lo que Alfonso Reyes llamó «jitanjáforas»<sup>(20)</sup> y que él mismo definía como:

Pedaceras de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema.

Para añadir a continuación que:

Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico, todo lo cual estamos perdiendo (...). La jitanjáfora pura es de carácter popular, y muchas veces infantil. Posee una nota colectiva, social, y se sumerge en el anonimato del folclore.<sup>(21)</sup>

Efectivamente, en las *suertes* encontramos fácilmente un componente lingüístico de carácter jitanjáforico, esotérico, brujeril, mágico, o como queramos llamarlo; Celaya dice que:

Se advierte enseguida con la comparación, que *una, dona, tena, catena, quina, quineta* no es más que un modo esotérico o mágico de decir: una, dos, tres, cuatro, cinco.<sup>(22)</sup>

## 7. Las burlas.

El primer problema que nos plantea el estudio de las *burlas* es el de su denominación, ya que son varios los términos con los que se refieren a estas composiciones quienes, antólogos o críticos, las han analizado: «pegas», «burlas y burletas», «dichos», «mentiras, patrañas y disparates», etc. A ello habría que añadir un problema más, derivado de la general dificultad, ya mencionada, que existe en el Cancionero Infantil para delimitar con exactitud las fronteras entre un género y otro:



*Sana, sana,  
culito de rana;  
si no sanas hoy,  
sanarás mañana.*

¿Es una *burla*? ¿O es un «conjuro»? ¿O es, más bien, un *juego mímico*? El contexto en que se interprete es el que, como casi siempre, nos lo va a indicar: si el adulto acaricia suavemente la mano abierta del niño pequeño tras habérsela golpeado, y esta acción -al resultarle placentera- es demandada por el crío en ocasiones en que no se ha golpeado, estaremos ante un *juego mímico*. Pero si el adulto, incluso un compañero de juego, recita la cantinela, dirigiéndose a otro niño, no tan pequeño como el referido en el caso anterior, que también se queja tras un golpe, lo entenderemos como una *burla*. Y en cualquiera de los casos, el contenido específico de la canción (la caricia suave de la mano en parte lesionada como acción curativa) aporta elementos significativos que son propios del conjuro.

No obstante, debemos entender como *burlas* el género que tiene como finalidad la manifestación, casi siempre pública, por parte de un emisor, individual o múltiple, de una mofa que provoca una actitud, un hecho, un defecto físico, incluso un descuido o un error, del receptor que es quien, además, sufre la *burla*; en el caso de que la *burla* la motive un juego, será el azar del mismo - en su desarrollo- el que haga que el muchacho sufra la mofa.

## 8. Los trabalenguas.

Los *trabalenguas* debemos entenderlos como una especie de «burla», ya que son cantinelas que un emisor propone a un destinatario para que las repita con exactitud, sabiendo de su dificultad y con la casi total certeza de que, al menos al principio, se equivocará, lo que provoca un momento de mofa o burla, por la torpeza expresiva de quien intenta el recitado.

El *trabalenguas* es un tipo de juego basado en la complicación sonora de las expresiones sobre las que se construye la tonada; expresiones que, por otro lado, suelen caracterizarse por su ilógica significativa y que, en ocasiones, son auténticos disparates, pero con los que los muchachos experimentan un verdadero placer al tener conciencia de que las usan en el contexto de un juego; hecho que, en general, es consustancial a la poesía popular de tradición infantil, incluso a la que ha sido escrita por adultos expresamente para ellos.

Tratándose, pues, de composiciones disparatadas, si las analizamos fuera de su contexto, comprobaremos que los elementos temáticos que forman parte de ellas son escasísimos, al tiempo que están en función de la mera burla, del estricto disparate y juego lingüísticos:



*Hijo, mijo, trijo, sipilitrijo,  
dile a tu madre, notabre, sipilitabre,  
que no tengo olla, otrolla, sipilitrolla,  
para guisar la liebre, tiebre, notiebre, sipilitiebre.*

Hasta aquí el repaso a los ocho géneros (recordemos, *tipos* de composiciones) en que dividimos la *Lírica Popular Española de tradición infantil*.

Además de lo dicho sobre las características propias de cada tipo, conviene tener en cuenta un hecho cronológico que es importante, porque divide esta clasificación en dos momentos bien diferenciados: en el primero, del que formarían parte las *nanas* y los *juegos mímicos*, las composiciones son, ante todo, un juego sensorial en que el niño es sólo destinatario de la cantinela, además de protagonista pasivo de la acción, del que no se espera ninguna respuesta, o al que se quiere provocar, con la retahíla que se le ofrece, una balbuciente repetición. Es un periodo que abarcaría desde el mismo nacimiento del niño hasta que empieza a ser capaz de expresarse oralmente con una cierta autonomía. En el segundo, las composiciones se van organizando de acuerdo a sus contenidos, o a la finalidad con que se interpretan, o a juegos concretos que acompañan a la canción, etc. A él pertenecen el resto de los tipos arriba señalados. En algunos de los casos -la *adivinanza*, por ejemplo- estamos ante composiciones que son parte del patrimonio folclórico general, pero en las que se ha producido una intensificación en su uso y una más sólida transmisión por parte de niños y jóvenes, sin lo que el género no conservaría la pujanza que todavía hoy tiene: lo podemos comprobar no sólo por la existencia de múltiples variantes de una misma composición, sino también por el frecuente intercambio de elementos y personajes con otras modalidades del propio Cancionero.

Pese a todo, las dificultades de clasificación del Cancionero Infantil son muy grandes. Así lo entendió Demófilo cuando comentó los criterios seguidos por Rodríguez Marín, a los que ya hicimos referencia:

(...) Dado el estado de estos estudios, todo sistema es bueno; si observamos un poco las producciones contenidas -*se refiere a las de Rodríguez Marín*-, veremos que fuera de la sección de cantares religiosos, verbigracia, hallamos coplas verdaderamente religiosas, sin que esto sea un defecto por parte del autor, sino deficiencia imprescindible por la naturaleza misma del asunto. <sup>(23)</sup>

Efectivamente, y volviendo al problema que al principio planteé, la frontera por la que delimitamos los contenidos de un determinado tipo de *lírica popular infantil* no está muy clara en

ejemplo:

*En la puerta del cielo  
venden zapatos  
para los angelitos  
que están descalzos.*

Por algunos elementos temáticos («angelitos», «cielo») que aparecen, incluso por el significado que tienen en el texto, podríamos encuadrar la cancioncilla en las *oraciones*; pero si nos atenemos al contexto en que muchas veces se interpreta: para apoyar los comienzos del sueño del niño pequeño, esta cantinela habría que etiquetarla como *nana*.

Lo mismo ocurre con ésta:

*Anda, niño, anda,  
que Dios te lo manda,  
y la Virgen María  
que andes un día.*

En ella también hay elementos temáticos propios de una tradición religiosa, pero que sirven de apoyo para que esta composición se use acompañando los primeros e indecisos pasos del niño que aún no sabe andar.

Esta aparición de elementos, presuntamente propios de un tipo de composiciones en otros tipos distintos, lo percibimos también entre *burlas* y *juegos mímicos*, entre *suertes* y *canciones escenificadas*, etc.

Hay, finalmente, otros tipos de *lirica popular*, recogidos como de tradición infantil en algunos cancioneros y colecciones: los «villancicos», las «canciones de estación», los «refranes», los «conjuros», etc. Nosotros no los recogemos, porque entendemos que sólo parcialmente son de tradición infantil; son, más bien, patrimonio general de determinadas colectividades, en las que el niño interviene, pero sólo como una parte más de ellas. Por otro lado, el acceso del niño a esas manifestaciones del folclore poético es parcial, ya que las complicaciones significativas, incluso referenciales, del «conjuro», por poner un ejemplo, imposibilitan ese acercamiento.

Es decir, en la clasificación aquí expuesta recogemos sólo aquellos *tipos* que, apoyados en su tradición oral, viven adaptados al medio, han sobrevivido al paso del tiempo, resistiendo -al menos por ahora y con dificultades- la presión, cada vez más agobiante, de la civilización urbana y son -además- de uso, mayoritariamente, infantil. Son tipos con existencia autónoma, aunque con coincidencias estructurales y valores literarios comunes a todos ellos.

La pena, la gran pena, es que esta espléndida poesía lírica popular está perdiendo su vía natural de transmisión: la oralidad; al menos, nos queda el consuelo de conservarla, en gran medida, por escrito.

Santander, 1985, pp. 109 y 110.

2. PELEGRÍN, Ana: «Poesía infantil de tradición oral», en *Literatura Infantil*. Madrid. Papeles de Acción Educativa, 1982, pp. 35 a 38.

3. Cfr. Los índices de: BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *Antología de la Literatura Infantil Española*, vol. III. Madrid. Doncel, 1973. CELAYA, Gabriel: *La voz de los niños*. Barcelona. Laia, 1972. GIL, Bonifacio: *Cancionero Infantil*. Madrid. Taurus, 1974. HIDALGO, J.: *Cancionero popular infantil español*. Madrid. Ed. de A. Carmona, 1969. Y MEDINA, Arturo: *El silbo del aire*. Barcelona. Vicens Vives, 2 vols., 1963.

4. Es especialmente recomendable el libro de Arturo Medina (*El silbo del aire*, cit.), que hoy es considerado un clásico del Cancionero Infantil, del que se han hecho ya doce ediciones, desde que apareciera hace treinta años.

5. FRENK, Margit: *Lírica española de tipo popular*. Madrid. Cátedra, 1978, pp. 24 y 25. Y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*. Madrid, 1882. (Madrid. Atlas, 1981; cfr. Los índices de los volúmenes I, II, III y IV).

6. FRENK, Margit: *Ob. cit.*, p. 25.

7. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Ob. cit.*, índice del vol. I.

8. Ídem, íd., vol. I, p. 14.

9. THOMPSON, Stith: *Motif index of Folk-Literature*. Copenhagen. Indiana University Press, 1955, 6 vols. (Cfr. Vol. I). Y *El cuento folclórico*. Caracas. Editorial de la Biblioteca, 1972.

10. Ídem: *El cuento...*, cit., p. 528.

11. PELEGRÍN, Ana: *La aventura de oír*. Madrid. Cincel, 1982, p. 7.

12. GÁRFER, J. L. y C. FERNÁNDEZ: *Adivinancero popular español*, vol. I. Madrid. Taurus, 1983, pp. 24 a 31.

13. Cfr. en CERRILLO, Pedro C.: *Adivinanzas populares españolas*. Cuenca. Diputación Provincial. (En prensa).

14. Al respecto, conviene precisar que los problemas clasificatorios del Cancionero Infantil aparecen muy a menudo; en este caso, nos podemos encontrar con que una misma cantinela es interpretada por *adultos* que se dirigen a niños que aún no saben hablar, pero también por niños de edades superiores, variando las características de la interpretación en cada caso. Un ejemplo sería éste: *Tilín, talán, / campanitas de San Juan, / unas vienen y otras van*. El adulto la canta teniendo sobre sus rodillas al niño pequeño, al tiempo que lo balancea hacia delante y hacia atrás (sería, en este caso, *juego mímico*). Los niños no tan pequeños la interpretan jugando en parejas, con la espalda de uno junto a la del otro, agarrados fuertemente por la cintura o por los antebrazos, para poder levantarse alternativamente el uno al otro, imitando, sin duda, el voltear de las campanas.

15. *Cinco lobitos tenía la loba. / Cinco lobitos detrás de una escoba. / Cinco tenía y a cinco crió, / y a todos los cinco tetica les dio*.

16. En GIL, Bonifacio: *Cancionero Infantil*, cit., p. 25. (Gil indica que desconoce el autor de

esta composición y de otras más que también incluye, pero afirma que fueron anotadas por una señora a la que, expresamente, cita: D.<sup>a</sup> Isabel Gallardo. Sin duda, esta canción, notablemente forzada en muchas de sus partes, debió sufrir el énfasis creativo de algún adulto concreto, que pudiera haber sido la misma señora citada).

17. PELEGRÍN, Ana: *Poesía española para niños*. Madrid. Taurus, 1982, p. 7.

18. Se pueden decir al acostarse, al levantarse o en otros contextos (al bendecir la mesa, ante un peligro o tentación...).

19. *Un gato se cayó a un pozo, / las tripas le hicieron guá. / Arre, moto, piti, poto, / arre, moto, piti, pa. / Sal-va-do-es-tás.//*

20. Cfr. REYES, A.: «Las jitanjáforas», en *Libra*. Buenos Aires, 1929. Y «Alcance de las jitanjáforas», en *Revista de Avance*. La Habana, 15 de mayo de 1930.

21. Ídem, íd., p. 186.

22. CELAYA, G.: *La voz de los niños*, cit., p. 28.

23. DEMÓFILO (MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio): En el *Post Scriptum* a RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Ob. cit.*, p. 154.



## ***EL CANCIONERO EN LA ESCUELA***

El Cancionero Infantil puede ser un excelente recurso didáctico para la mejora de las destrezas y hábitos expresivos infantiles, que contrarreste la excesiva preocupación educativa por la teoría gramatical y por la norma lingüística estructural, en detrimento casi siempre de la creación, del placer de leer y escribir y del simple goce de la magia de la palabra poética.

¿Hay alguna manera mejor de iniciar a los muchachos en los secretos del lenguaje que extrayendo de las cantinelas que ya conocen los elementos objeto de cada práctica? Enumeraciones, personificaciones, comparaciones, estructuras binarias, juegos de palabras, sencillas antítesis, metáforas de fácil comprensión, modelos oracionales de distinto tipo, onomatopeyas, etc., etc. El Cancionero Infantil es portador de un amplio abanico de recursos con los que se pueden ejemplificar muchas lecciones de Lenguaje. Además, el docente no debería olvidar que para el niño, quizá más para el niño pequeño, la palabra oída es algo fascinante, por el tono y la afectividad de la voz que la dice, o por la emoción que puede transmitir el emisor; y los contenidos de estas cantinelas, a veces disparatados, provocan en todos los niños, no sólo en los más pequeños, gracias a sus ilimitadas posibilidades imaginativas, toda una serie de sensaciones que viven muy intensamente, y que los adultos, por tenerlas más lejanas, a veces nos olvidamos que existen.

Por otro lado, la memoria oral, es decir el caudal de conocimientos -populares y tradicionales, aprendidos a través del proceso de la oralidad- con que el niño llega a su primer contacto con la cultura oficial -que se produce cuando accede a la escuela por primera vez- no debe desaprovecharse; al contrario, debe, de fomentarse, aumentarse y practicarse, para de ese modo poder pasar, sin excesivas novedades, de la poesía oral a la poesía escrita, es decir de lo popular a lo culto; frecuentemente, y por desgracia, el proceso empleado suele ser el contrario.

Los primeros juegos mímicos, las nanas, las burlas, las suertes, las adivinanzas, las retahílas de distinto tipo o las canciones acercan al niño, natural e inconscientemente, al primer lenguaje, al tiempo que son materiales que forman parte de su incipiente patrimonio cultural. Nuestra obligación, como padres y como maestros, es ayudarles a conservarlos.

El uso del Cancionero Infantil en la escuela contribuirá, con toda certeza, al desarrollo creativo de las destrezas expresivas de los niños, a superar sus dificultades ortológicas, a fomentar sus habilidades poéticas, a crear sólidos hábitos lectores, a practicar determinadas estructuras gramaticales; incluso podemos encontrar en él diversos componentes dramáticos (sobre todo en las canciones escenificadas) que pueden ser muy útiles para trabajar la dramatización.

### **Leer y Jugar. Tres propuestas de actividades**

#### **1. Cartas en verso.**

El *Romancillo de la escritura* es una deliciosa canción escenificada. La versión que aquí reproducimos es argentina, y en ella alguien parece enviarle una carta a su amor ausente, al tiempo que reclama respuesta. Dice así:

Tuviera tintero de oro,  
 buscara papel de plata,  
 pusiera todo mi esmero  
 en escribirte una carta.  
 En blanco papel te escribo 5  
 porque blanca fuera mi suerte,  
 los renglones divididos  
 porque de ti vivo ausente.  
 Andate papel volando  
*a las manos que te mando,* 10  
*si no sos bien recibido,*  
*volvete papel volando.*  
*Dile que en el mismo instante.*  
*que por su ausencia me muero,*  
*que me escriba de su mano* 15  
 siquiera para consuelo.

Una vez que la hemos leído, cada uno escribirá una carta imaginaria en verso, de la misma extensión que el citado romancillo, es decir 16 versos; para ello deberá indicar:

- El personaje que escribe.
- El destinatario a quien se dirige.
- La localidad y el país de origen.
- La localidad y el país de destino.

## 2. Nuestras adivinanzas

Todos conocemos bastantes adivinanzas, incluso hemos jugado muchas veces con familiares, compañeros o amigos al juego de las adivinanzas. Sin embargo, existen cientos de adivinanzas de las que no sabemos la respuesta: porque son más raras, o más difíciles, o porque nunca las hemos escuchado; fijémonos bien en ésta. ¿Sabrías resolverla?

*Un hortelano un poco tontillo  
 sembró en su huerto la palabra pepinillo.  
 Una respuesta ahora yo os pido:  
 ¿qué crecieron: palabras o pepinillos?*

El mediador (maestro, bibliotecario, animador) explicará un poco el funcionamiento de la adivinanza, atendiendo, sobre todo, a la presencia en ella de dos tipos de elementos: los que aportan información verdadera sobre el objeto a adivinar y los que aportan información equívoca y, por tanto, tienden a confundirnos. A continuación se practicará un rato el juego de la adivinanza, proponiendo diversas composiciones, de diferente grado de dificultad, para que los destinatarios de la actividad se vayan familiarizando. Después el mismo mediador ejemplifica el proceso de creación de una adivinanza, siguiendo estos pasos:

-Primeramente se elige un objeto, animal, personaje, profesión, etc., es decir aquello que esconderemos en el texto y que será lo que haya que adivinar.

Ej.: El perro.

-Nos preguntamos ¿qué es?

¿Persona, cosa, animal? -*Animal.*

-Indagamos sobre sus hábitos, vida, características, etc.

*Vive en las casas y en el campo.*

*Tiene mucho olfato.*

*Tiene cuatro patas.*

-¿Qué cosas sabe todo el mundo del perro?

*Que es muy fiel.*

*Que es animal de compañía.*

*Que es el mejor amigo del hombre.*

-Recordemos que la adivinanza es un reto que se le propone al destinatario de la misma: para que acierte o no acierte la respuesta.

-Pues ya tenemos información suficiente para crear la adivinanza. Veamos:

*Vive en las casas y en el campo*

*y es el mejor amigo del hombre.*

*¡Adivina este animal*

*sin que yo te diga el nombre!*

-A partir de este momento, los destinatarios de la actividad formarán parejas y cada una de las ellas creará su adivinanza; la escribirán en una cartulina blanca (con la solución por detrás) y la ilustrarán, evitando que las ilustraciones aporten pistas demasiado evidentes sobre la respuesta correcta; esto no se podrá evitar cuando los chicos sean demasiado pequeños.

### **3. ¿Cómo es la Pájara Pinta?**

Probablemente casi todos conocerán la canción de La Pájara Pinta. Podemos recordarla en la versión que recogemos en la página 54, pero ¿alguien tiene una, imagen concreta de este personaje? Pediremos a los chicos que se la imaginen y que la dibujen.

Una vez entregados los dibujos, analizaremos las semejanzas que se puedan encontrar entre todos ellos.

## CATÁLOGO

**CABALLERO, Fernán:** *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Madrid. Sáenz de Jubera, 18--.

Junto a cuentos de encantamiento y cuentos religiosos, Fernán Caballero incluye también *Coplas de Nochebuena, Oraciones, Refranes y Adivinanzas*.

Destacamos algunas oraciones, de tradición infantil, que se dicen al levantarse, al acostarse, para ir a jugar o para empezar a comer.

**CERRILLO, Pedro C.:** *Lírica popular española de tradición infantil*.

(Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1986). Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1994. (Edición en microficha).

**LÓPEZ VILLABRILLA, Fausto:** *Recreo de la infancia. Colección de juegos para niños de ambos sexos*. Madrid. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1855.

El libro se estructura en dos secciones: "Juegos de niños" y "Juegos de niñas"; en la primera se recogen 15 juegos (destacaríamos, porque se conservan con más vigencia, "El salto", "La rayuela" o "San Serenín"); en la segunda se recogen 23 juegos, en general más conocidos que los anteriores, entre ellos "El escondite", "La gallina ciega", "La viudita" o algún juego de comba.

Todos los juegos son descritos por el autor, y algunos de ellos aparecen acompañados de sus respectivas cantinelas; incluso, en la sección dedicada a los juegos de niñas, se incluye la partitura musical de aquellos que se ejecutan junto a un texto cantado.

**RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco:** *Cantos populares españoles*. Sevilla. Fco. Álvarez y Cía, 1882, 5 vols. (Madrid. Atlas, 1981).

Extensísima obra en cinco volúmenes en la que se ofrecen composiciones de muy diverso tipo. El autor afirma en los prolegómenos que se ha encontrado con problemas clasificatorios, que ha intentado resolver siguiendo, como criterio básico, las épocas de la vida humana, aunque duda que sea el más acertado.

El volumen I, que es el que se puede leer en nuestra Biblioteca, incluye *nanas, adivinanzas, pegas, oraciones, ensalmos y conjuros*; estos tres últimos en un mismo apartado, lo que refrenda las dificultades de clasificación con que se encontró Rodríguez Marín. El apartado más interesante, aunque el más confuso, es el dedicado a las que él llama *rimas infantiles*, en el que nos encontramos con *burlas, primeros juegos mímicos, retahílas para echar suertes y canciones escenificadas*.

**SÁNCHEZ Y RUEDA, Enrique:** *Acertijos, enigmas, adivinas y adivinanzas infantiles*. Madrid. Imprenta de J. Espinosa, 1922.

Contiene 606 adivinanzas, salpicadas con algún enigma o "en qué se parecen..." El autor junta adivinanzas populares con adivinanzas cultas. No ofrece ninguna clasificación y las soluciones se incluyen al final del libro.

**SANTIAGO Y GADEA, Augusto C. de: *Lolita. Cantares y juegos de las niñas*. Madrid. Hijos de Tello, 2ª ed., 1910.**

El libro se divide en dos secciones: la primera, dedicada a los que llama *cantares de corro*, incluye 78 composiciones, entre ellas algunas muy conocidas y aún vivas en la tradición infantil, como "La viudita del Conde Laurel", "La Tarara", "La pájara pinta" o "Mambrú".

La segunda sección, más dispersa que la anterior, lleva como título *Juegos*. El autor entiende como tales los que llama de "comba" o de "chinas", junto a otros que son auténticas canciones escenificadas, como "La víbora del amor" o "Antón Perulero", o, incluso, otros que son "cuentos de pega" o "cuentos de nunca acabar". Además, la sección ofrece dos subapartados, de corta extensión, con los epígrafes de *Cantares para adormecer a los niños* y *Entretenimientos*, respectivamente; el segundo de ellos es una amalgama de composiciones muy diferentes: juegos mímicos, burlas, suertes o más canciones escenificadas.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. CANCIONEROS, ANTOLOGÍAS Y COLECCIONES DE TEXTOS.

- BLANCO, Tomás:** *Para jugar como jugábamos*. Salamanca. Diputación, 3ª ed., 1996.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen:** *Antología de la Literatura Infantil Española*, vol. III. Madrid. Doncel, 1973. Y: Valladolid. Miñón, 1988.
- \_\_\_\_\_ : *Adivina, adivinanza*. Madrid. Interduc Schroedel, 1978.
- \_\_\_\_\_ : *Al corro de la patata...* Madrid. Escuela Española, 1984.
- \_\_\_\_\_ : *China, china, capuchina*. Valladolid. Miñón, 1981.
- \_\_\_\_\_ : *Una, dola, tela, catola. El libro del folklore infantil*. Valladolid. Miñón, 1977.
- CABALLERO, Fernán:** *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*, 1978.
- CARO, Rodrigo:** *Días geniales o lúdricos*. Madrid. Espasa Calpe, 1978.
- CELAYA, Gabriel:** *La voz de los niños*. Barcelona. Laia, 1981.
- CERRILLO, Pedro C.:** *Cancionero popular infantil de Cuenca*. Cuenca. Diputación Provincial, 1991.
- \_\_\_\_\_ : *Antología de nanas españolas*. Ciudad Real. Ediciones Perea, 1992.
- \_\_\_\_\_ : *Adivinanzas populares españolas*. Cuenca. Ediciones de la UCLM, 2000.
- \_\_\_\_\_ : *A la rueda, rueda. Antología de folclore latinoamericano*. Madrid. Anaya, 2000.
- CÓRDOBA Y OÑA, Sixto:** *Cancionero infantil español*. Santander. Imprenta Aldus, 1948.
- FRENK, Margit:** *Corpus de la antigua lírica popular*. Madrid. Castalia, 1987.
- GARFER, José L. y C. FERNÁNDEZ:** *Adivinancero popular español*. Madrid, 2 vols. Taurus, 1983.
- GIL, Bonifacio:** *Cancionero infantil*. Madrid. Taurus, 2ª ed., 1974.
- \_\_\_\_\_ : *Cancionero infantil universal*. Madrid. Aguilar, 1964.
- GONZÁLEZ GIL, Dolores:** *Cantar y jugar*. Sevilla. Alfar, 1985.
- HIDALGO MONTOYA, J.:** *Cancionero popular infantil español*. Madrid. Ed. de Antonio Carmona, 1979.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, E.:** *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*. Madrid, 2ª ed., 1865, 2 vols.
- LARREA, Arcadio de:** *A la rueda, rueda. Canciones de las niñas*. Tetuán. Cremades, 1955.

\_\_\_\_\_ : *Villancicos y canciones de Nochebuena*. Tetuán. Cremades. 1955.

**LLORCA, Fernando:** *Lo que cantan los niños*. Madrid. Juan Pueyo, 1915. (Madrid. Altalena, 1983).

**MEDINA, Arturo:** *El silbo del aire*. Barcelona. Vicens Vives, 2 vols., 1963.

**Idem:** *Pinto Maraña. Juegos populares infantiles*. Valladolid. Miñón, 2 vols, 1987.

**MORENO VILLA, J.:** *Lo que sabía mi loro*. Madrid. Alfaguara, 1977.

**PELEGRÍN, Ana:** *Poesía española para niños*. Madrid. Taurus, 1982.

\_\_\_\_\_ : *Cada cual que atienda su juego. De tradición oral y literatura*. Madrid. Cincel, 1984.

\_\_\_\_\_ : *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Salamanca. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

\_\_\_\_\_ : *Repertorio de antiguos juegos infantiles*. Madrid. CSIC, 1998.

**RODRÍGUEZ MARÍN, Fco.:** *Cantos populares españoles*. Sevilla. Fco. Álvarez y Cía, 1882-1883, 5 vols. (Madrid. Atlas, 1981).

**SAINZ DE LA MAZA, Paloma:** *Nanas españolas*. Madrid. ICCE, 1980.

**SANTIAGO Y GADEA, Augusto de:** *Lolita. Cantares y juegos de las niñas*. Madrid, 2ª ed., Hijos de Tello, 1910.

**SANTOS, Teresa de:** *Romancero para niños*. Madrid. Ediciones de la Torre, 1986.

**SERRA BOLDU, Valerio:** *Folklore infantil. Folklore y costumbres de España*. Barcelona. A.Martín, 1931, vol. II.

**SOLER, Eduardo:** *Adivinanzas para los niños de hoy*. Valladolid. Miñón, 1986.

\_\_\_\_\_ : *Adivinanzas para adivinar*. Valladolid. Miñón, 1988.

## **II. ESTUDIOS, ARTÍCULOS Y ENSAYOS.**

**ALMEIDA DE GARGIULO, H.:** *Folklore para jugar. (Estudios de folklore aplicado)*. Buenos Aires. Plus Ultra, 1987.

**BERDIALES, G.:** *La canción de cuna*. Buenos Aires, Futura, 1937.

**BONILLA, L.:** *Tradiciones y costumbres de Castilla*. Madrid. Escelicer, 1956.

**BOSSCHÈRE, Guy de:** *De la tradición oral a la literatura*. Buenos Aires. Ed. Rodolfo Alonso, 1973.

**CALLEJA, S.:** "Acerca de la poesía para niños", en *Apuntes de Educación*, julio-septiembre. Madrid. Anaya, 1983.

**CARO BAROJA, J.:** *Del viejo folklore castellano. (Páginas sueltas)*. Palencia. Ámbito, 1984.

\_\_\_\_\_ : *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid. Dorbe, 1971.

\_\_\_\_\_ : *La estación de amor. (Fiestas populares de mayo a San Juan)*. Madrid. Taurus, 1979.

\_\_\_\_\_ : *Lo que sabemos del folklore*. Madrid, 1967.

**CATALÁN, D.:** "Análisis electrónico de la creación poética oral", en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino*. Madrid. Castalia, 1975.

**CERRILLO, Pedro C.:** "Del Cancionero Popular al Cancionero Infantil". En CERRILLO y GARCIA PADRINO, (Coordinadores): *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Cuenca. Universidad de Castilla la Mancha, 1991, pp. 27 a 36.

\_\_\_\_\_ : "Lírica popular de tradición infantil", en *Revista de Folklore*, 52. Valladolid, 1985. Y en: *Sobre Didáctica de la Lengua y la Literatura. Homenaje al profesor Arturo Medina*. Madrid. Escuela Universitaria "Pablo Montesino". Universidad Complutense 1989.

\_\_\_\_\_ : "El adulto en las nanas infantiles españolas", en *Retama. (Colaboraciones Interdisciplinarias)*, 4, Cuenca, 1987. Y en *Revista de Folklore*, 77. Valladolid, 1987.

\_\_\_\_\_ : "La práctica del Cancionero Infantil en la Escuela", en *Boletín de la Asociación de Amigos del IBBY*, Madrid, 1/1987.

\_\_\_\_\_ : "Literatura y folclore en los juegos mímicos infantiles en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1987, pp. 97 a 108.

\_\_\_\_\_ : "Las canciones religiosas infantiles", en *Revista de Folklore*, 91. Valladolid, 1988.

\_\_\_\_\_ : "Literatura y folclore. Lírica popular de tradición infantil". En *Cuadernos de Literatura Infantil Juvenil (C.L.I.J.)*, 14. Barcelona, febrero de 1990, pp. 14 a 19.

\_\_\_\_\_ : "Sobre el aprovechamiento didáctico del Cancionero Infantil". En CERRILLO y GARCÍA PADRINO, (Coordinadores): *Literatura Infantil de tradición popular*. Cuenca. Universidad de Castilla la Mancha, 1993, pp. 93 a 96.

\_\_\_\_\_ : "Motivos y formas de las 'burlas' infantiles". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII, C. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1997, pp.155-168.

**CONTRERAS SANZ,F.:** "Expresiones de burla y broma de Segovia", en *Revista de Folklore*, 89, Valladolid, 1988.

**CORTÁZAR, Augusto R.:** *Esquema del folklore*. Buenos Aires. Columba, 2ª ed., 1965.

**Idem:** *Folklore y literatura*. Buenos Aires. Eudeba, 1964.

**CHEVALIER, M.:** *Folklore y literatura*. Barcelona. Crítica, 1978.

**DEVOTO, D.:** *Sobre la transmisión tradicional*. Buenos Aires. Colegio de México, 1951.

**DÍAZ VIANA, Luis:** "La niñez olvidada: poesía infantil de ahora", en *Letragorda*, 3. Murcia, 1989, pp. 61 a 64.

\_\_\_\_\_ : *Literatura oral, popular y tradicional. (Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación)*. Valladolid. Castilla Ediciones, 1997.

\_\_\_\_\_ : *Una voz continuada. (Estudios históricos y antropológicos sobre literatura oral)*. Oyarzun. Sendoa, 1998.

\_\_\_\_\_ : *Juego de niños. (Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural)*. Oyarzun. Sendoa, 1997.

**ESCARPIT, D.:** "De la didáctica a la diversión" y "El pueblo y el siglo", capítulos I y III de *La literatura infantil y juvenil en Europa*. México. Fondo de Cultura Económica, 1986.

**FRADEJAS LEBRERO, J.:** *La forma litánica en la poesía popular*. Madrid. UNED, 1988.

**FRENK, Margit:** *Entre folklore y literatura*. México. El Colegio, 2ª ed., 1984.

\_\_\_\_\_ : *Lírica española de tipo popular*. Madrid. Cátedra, 2ª ed., 1978.

**GARCÍA LORCA, F.:** "Las nanas infantiles", en *Obras Completas*, vol. I. Madrid. Aguilar, 19ª ed., 1974, pp. 1043 a 1061.

**GARCÍA MATEOS, R.:** "Notas acerca de la literatura de tradición oral. (Repertorio infantil)", en *Revista de Folklore*, 94. Valladolid, 1988.

**GARRIDO ALCALDE, V. y Lourdes RUIZ:** "La poesía de tradición oral y el niño", en *Letragorda*, 3. Murcia, 1989, pp. 56 a 60.

**GÓMEZ TABANERA, J.:** *El folklore español*. Madrid. Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.

**GONZÁLEZ GIL, Dolores:** "Las raíces europeas del folclore infantil". En CERRILLO y GARCÍA PADRINO, (Coordinadores): *Literatura infantil de tradición popular*, ob. cit., pp. 23 a 44.

\_\_\_\_\_ : "Desarrollo integral del niño y poética de tradición oral". En CERRILLO y GARCÍA PADRINO, (Coordinadores): *Literatura infantil de tradición popular*, ob. cit., pp. 111 a 113.

**GUERRA, Oswaldo:** "La poesía de tradición oral en el aula", en *El Guinipuada*, 415, 1993/94, p. 71 a 79.

**GUILLERMO, María y Alonso PALACIOS:** "Recreación de estructuras poéticas", en *Letragorda*, 3. Murcia, 1989, pp. 51 a 53.

**JAKOBSON, R.:** "Le folklore, forme spécifique de création", en *Questions de Poétique*. Seuil, 1973.

**LAPESA, Rafael:** "El mundo de la antigua lírica popular hispánica", en *Saber Leer*, 19. Madrid, noviembre de 1988.

**LARREA, A. de:** *El folklore y la escuela*. Madrid. CSIC, 1958.

**LÓPEZ SERRANO, R.:** *La recogida de la literatura tradicional como actividad educativa*. Salamanca. ICE, 1986.

**MARCO, J.:** *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid. Taurus, 1972, 2 vols.

**MARTÍN, F.:** "De la memoria y la imaginación", en *Literatura Infantil*. Madrid. Papeles de Acción Educativa, 1983.

**MARTÍN CEBRIÁN, Juan y Modesto:** *Juegos infantiles*. Valladolid. Centro Etnográfico de Documentación, 1986.

**MEDINA, Arturo:** "El niño y el fenómeno poético". En CERRILLO y GARCÍA PADRINO: *Poesía Infantil...*, ob. cit., pp. 9 a 25.

\_\_\_\_\_ : "Juegos infantiles escénicos de corte tradicional". En CERRILLO y GARCÍA PADRINO, (Coords.): *Literatura infantil de tradición popular*, ob. cit., pp. 55 a 68.

**MENÉNDEZ PIDAL, R.:** "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Mis páginas preferidas*. Madrid. Gredos, 1973.

\_\_\_\_\_ : "Sobre una geografía folklórica", en *Revista de Filología Española*, 7 (1920), pp. 229-338.

\_\_\_\_\_ : "Poesía popular y poesía tradicional", en *Estudios sobre el Romancero*, en *O.C.*, XI. Madrid. Espasa Calpe, 1973, p. 204 y ss.

**MISTRAL, G.:** "El folklore para los niños", en *Revista de Pedagogía*, 160. Madrid, 1935.

**MUÑOZ, Miguel:** *La poesía y el cuento en la escuela*. Madrid. Comunidad de Madrid, 1983.

**NERVI, Juan R.:** *Literatura Infantil-Juvenil y Folklore Educativa*. Buenos Aires. Plus Ultra, 1981.

**ORQUÍN, F.:** "Nuevas corrientes en la literatura para niños", en *Literatura Infantil*, cit.

\_\_\_\_\_ : "Recuperar el juego", en *El País*, 200, 8 de febrero de 1981.

**PALACIOS, C.:** "La magia de los juegos infantiles", en *El País*. Madrid, 1983.

**PELEGRÍN, Ana:** "De poesía tradicional para los más pequeños", en *Boletín de Acción Educativa*, 78. Madrid, 1980.

\_\_\_\_\_ : "Folklore y literatura", en *Cuadernos de Pedagogía*, 101. Barcelona, 1983.

- \_\_\_\_\_ : *La aventura de oír*. Madrid. Cincel, 1982.
- \_\_\_\_\_ : "Poesía de tradición oral para los más pequeños", en *Cuadernos de Pedagogía*, 89. Barcelona, 1982.
- \_\_\_\_\_ : "Poesía infantil", en *Boletín de Acción Educativa*, 2-3. Madrid, 1979.
- \_\_\_\_\_ : "Poesía infantil de tradición oral", en *Literatura infantil*, cit.
- \_\_\_\_\_ : "Sobre poesía infantil", en *Boletín de Acción Educativa*, 13. Madrid, 1982.
- \_\_\_\_\_ : "Poética y temas de la tradición oral. (El Romancero Infantil)". En CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, Jaime (Coordinadores): *Poesía Infantil. Teoría, crítica investigación*, cit., pp. 37 a 49.
- PERRICONI, G. y A. WISCHÑEVSKY:** *La poesía infantil. (Estudio preliminar y antología)*. Buenos Aires. El Ateneo, 1988.
- PETRINI, E.:** *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid. Rialp, 1981.
- PROPP, Wladimir:** *Edipo a la luz del folklore*. Madrid. Fundamentos, 2ª ed., 1982.
- RÍSQUEZ, José:** "La poesía infantil de tradición oral: conceptos didácticos". En *Alminar*, 37. Junta de Andalucía, 1996, p. 15 a 18.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Fco.:** "Varios juegos infantiles del siglo XVI", en *BRAE*, 18 (1931), pp.489-521 y 649-690. Y en 19 (1932), pp. 5 a 33.
- SANTOS, C. de e I. SANZ:** "Retahílas de echar a suertes", en *Revista de Folklore*, 57. Valladolid, 1985.
- SCHULTZ DE MANTOVANI, Fryda:** *El mundo poético infantil*. Buenos Aires. El Ateneo, 4ª ed., 1973.
- SCIACCA, G.M.:** *El folklore y el niño*. Buenos Aires. Eudeba, 1965.
- THOMPSON, Stith:** *Motif-Index od Folk-Literature*. Indiana University Press. Copenhague, 1955.
- Ídem:** *El cuento folklórico*. Caracas. Editorial de la Biblioteca, 1972.
- TORNER, E.M.:** *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid. Castalia, 1966.
- VANSINA, J.:** *La tradición oral*. Barcelona. Labor, 2ª ed., 1968.
- VÉLEZ, A.L.:** "Literatura de tradición oral y antropológica", en *Revista de Folklore*, 66. Valladolid, 1986.
- VERDEJO, C. y P.W. CIURO:** *Juegos para todos*. Barcelona. Sopena, 1975.
- ZUMTHOR, Paul:** *Introduction à la poésie orale*. París. Seuil, 1983.