

Repertorio tradicional infantil de Cádiz: texto, rito, gesto y símbolo*

María Jesús Ruiz
Universidad de Cádiz

PALABRAS CLAVE:

tradición oral infantil, retahílas,
canciones, Cádiz (España)

KEYWORDS:

oral tradition, children literature,
nursery rhymes, songs, Cadiz (Spain)

RESUMEN:

El repertorio infantil de tradición oral recogido en la provincia de Cádiz en los últimos veinte años reúne un corpus frondoso de retahílas y canciones. El trabajo propone, en una primera parte, una clasificación del repertorio atendiendo a la organización poética de los textos. En una segunda parte, se intentan descifrar los ritos, motivos y símbolos que pertenecieron al mundo folklórico adulto y que –refugiándose en el *grado cero* de la transmisión tradicional– han quedado confiscados por el folklore infantil.

ABSTRACT:

The repertoire of oral literary tradition for children collected in the province of Cadiz during the last twenty years gathers a complex corpus of nursery rhymes and songs. This article intends, on the one hand, to propose a classification of this repertoire concerning the poetic structure of these texts, and, on the other hand, to find out the rituals, motifs and symbols which belonged to the adult folklore and which, attending to the *zero degree* of traditional transmission, have been absorbed by children folklore.

Las recolecciones de tradición oral que se han venido haciendo en la provincia de Cádiz en los últimos veinte años han ido arrojando un corpus de retahílas y canciones infantiles ciertamente enjundioso, cuya consideración resulta inexcusable para valorar la tradición romancística y lírica de la provincia¹.

El cancionero lírico gaditano distribuye su atención en tres ámbitos: el de la canción laboral y festera de la comunidad adulta, el de la Navidad como rito específicamente religioso, y el de los niños, considerados estos como particulares re-creadores de la tradición. Los dos primeros grupos constituyen repertorios francamente ricos en su diversidad. Los cientos de textos que dan cuenta del quehacer lúdico y laboral

de los transmisores adultos evidencian la pervivencia hasta no hace mucho de una sociedad estructurada por hitos folklóricos: hay cantos de saloma para las faenas marineras, de gañanía y de arrieros para las del campo; innumerables canciones amorosas ejecutadas en reuniones de mujeres, bien en torno a labores domésticas, bien como divertimento en ratos de ocio; más canciones amorosas articulando acontecimientos festivos concretos, primaverales o veraniegos; otras muchas canciones, en fin, burlescas, satíricas, jocosas, trenzadas en la cotidianidad múltiple de las gentes de aquí. Algo similar ocurre con el cancionero navideño, homogéneo en su orientación piadosa pero multicolor en sus manifestaciones: recreaciones de la figura de la Virgen, numerosas escenas

* Fecha de recepción: 18/11/2008
Fecha de aceptación: 19/01/2009

* Una primera versión de este trabajo fue presentada como conferencia en las *III Jornadas de Literatura de Tradición Oral* organizadas por el CEP de Jerez (Cádiz) entre el 16 y el 19 de abril de 2002, y celebradas en la Fundación Caballero Bonald.

¹ Sobre el ya catalogado romancero gaditano, véase Ruiz Fernández (1990) y Atero (1996). Para algunas muestras representativas del cancionero lírico de la provincia de Cádiz: Ruiz Fernández, 1991, 1995, 2000 y 2008; y Atero y Ruiz Fernández, 1990.

relacionadas con el nacimiento del niño, o con su infancia, o con el mundo de los pastores, canciones petitorias para el aguinaldo navideño, etcétera.

Pero siendo estos repertorios tan desbordantes, apenas sí resisten la comparación con la frondosidad del cancionero infantil. Lo atestiguan, antes que nada, sus casi doscientos temas diferentes. Los niños de Cádiz —como los del resto de la comunidad panhispánica— han tenido una canción, una retahíla, una salmodia, un trabalenguas, para dar intensidad a cada momento de su infancia, y de ello da buena cuenta este repertorio, transmitido mayoritariamente ahora por los que ya no son niños.

Sabido es que los niños son partícipes de la transmisión tradicional al menos en dos sentidos: como receptores, en un primer momento, de los textos que la madre emplea para canalizar su afectividad y, después, como re-creadores de pleno derecho en la continua actividad lúdica que regula sus relaciones con otros niños. A la primera modalidad pertenecen textos de todos conocidos, y recogidos en las encuestas con frecuencia: por ejemplo, los que se centran en contar o dar nombre a los dedos de la mano, o los que acompañan al acto materno de acariciar, balancear, vestir o hacer cosquillas al niño². Aunque es evidente que caen dentro del repertorio infantil, prescindiré de estos en el análisis, por dos razones: a) la obligada intervención de un adulto en el proceso de transmisión de tales textos coloca a estos en una consideración gramatical —poética— diferente; y b) el uso explícitamente didáctico que se hace de muchos de estos textos los distancia del uso específicamente lúdico que los niños asignan a su propia actividad re-creadora.

Me centro, por tanto, en la consideración de las canciones que los niños emplean en sus juegos, que aprenden de manera espontánea en la convivencia con otros niños, y que relegan al recuerdo una vez se han hecho adultos³.

La primera dificultad que entraña el repertorio aparece al intentar una clasificación orientadora del mismo. Cada versión infantil es el resultado de un compendio de incidencias que solo en parte tienen que ver con lo textual, de manera que el texto propiamente dicho es un elemento más, hasta el punto de quedar desprovisto de cualquier sentido si en su análisis no tenemos en cuenta otros factores como el tipo de juego al que se aplica, el gesto que lo acompaña o el ritmo con el que se actualiza⁴. En consecuencia, la propia naturaleza del repertorio hace inviable una clasificación temática, empleada convencionalmente y con resultados efectivos en otros sectores de la oralidad literaria. De hecho, tal criterio aplicado a este corpus produce, a veces, más una ruptura de vínculos entre textos emparentados que otra cosa. Las versiones de *Diez perritos* (nº 18), por ejemplo, articuladas en el esquema numeral, tienen más que ver con el tema de *Las horas* (nº 19) que con cualquier otro texto protagonizado por animales.

Tampoco la clasificación funcional arroja más luz sobre la poética de este cancionero. Determinar a qué juegos o entretenimientos se aplican y qué papel cumplen en la comunicación poética de la comunidad transmisora infantil resulta, en tal sentido, un criterio insuficiente e incluso, en ciertos casos, confuso. Si el cancionero lírico adulto distribuye sus temas —e incluso los soportes estróficos— con más o menos nitidez según la función a la que se aplican, los textos infantiles, dotados de una poderosa capacidad de desplazamiento, aparecen adscritos a las actividades más diversas. Encontramos así que una serie de versiones que textualmente mantienen una gran uniformidad entre sí, se documentan, sin embargo, aplicadas a usos muy dispares: como canción de corro o de comba, como fórmula de sorteo, como trabalenguas, como invocación, como juego de pelota o de piedras, o de columpio, o como simple sonsonete verbal.

² Traigo a colación dos repertorios muy completos: el sefardí de Weich-Shahak (2001), y el madrileño de Fraile Gil (1994).

³ Es verdad, por otra parte, que este repertorio incluye, aunque de forma minoritaria, algunos romances. Me referiré a ellos de manera ocasional, para mejorar la comprensión de tal rito o tal símbolo, pero tampoco los tengo en cuenta para trazar el perfil textual del cancionero infantil, al que —entendiendo— debo caracterizar antes que nada como parte de la lírica tradicional, distinta al romancero en su configuración literaria.

⁴ Sobre la naturaleza particular de las canciones infantiles, véase Cerrillo, 2008, donde, con buen criterio, el autor define este corpus como "canciones escenificadas".

En conclusión, parece que solo la forma de desenvolverse el texto, la estructura, puede dar la clave de una ordenación comprensible, que permita acceder al cómo organizan los transmisores niños su mundo poético. El primer criterio, pues, pasa por guiarse por la estructura y procedimientos textuales y, a partir de ellos, determinar en la medida de lo posible las funciones a las que cada parte del repertorio se aplica.

Desde el punto de vista de la organización textual, el cancionero infantil gaditano admite una división básica entre dos categorías: retahílas y canciones.

Utilizo el término en el sentido que Ana Pelegrín le asigna: "La retahíla es la poesía lúdica, de escasos o múltiples elementos; el decir poético de los niños, de escasa comprensión lógica. La palabra acompaña al juego, convirtiéndose ella misma en juego, y es tratada como un juguete rítmico oral, dando paso a libres asociaciones fónicas". (1999: 219). La retahíla, pues, no es adivinanza, ni canción lírica o narrativa, ni romance. Bajo tal denominación pueden agruparse múltiples formas móviles, cambiantes de letras, cantarcillos, rimas, juegos, dichos, fórmulas o patrañas, invariablemente adaptadas a la escena del juego, y componiendo un repertorio heterogéneo pero identificable con otras ramas de la cultura popular europea: las *comptines* francesas, las *lengas lengas* portuguesas o las *filastrocche* italianas⁵.

Las muestras nº 1 y 2 son representativas de lo que acabamos de definir como retahíla. Las versiones de *Pipirigaña* encierran todo el misterio de estas "pedacerías rimadas". Son textos que evidencian el poder de la tradición oral infantil para conservar bajo las siete llaves del sinsentido significados ancestrales que, sin saberlo nosotros, nos informan como individuos de una cultura determinada. En el estudio preliminar del *Repertorio infantil sefardí* (Weich-Shahak, 2001), Ana Pelegrín

(2001) aclara —por la comparación de este tema con textos del Siglo de Oro y con versiones iconográficas de los mismos— que el personaje evocado de *Pipirigaña* es descendiente del Pez Pecigaña, una figura de comparsa carnavalesca emparentada con otros peces festivos, como la sardina y su entierro burlesco el miércoles de ceniza. Al mismo tiempo, la hazaña que se le atribuye al personaje (matar una araña) se documenta como chanza usual entre los siglos XVI y XVII, en comparaciones paródicas de escenas caballerescas con ridículos percances cotidianos, escena que resulta inevitable comparar con la que inicia la acción de un cuento folklórico de antigua raigambre: el de *El sastrecillo valiente*, coronado como príncipe tras la portentosa heroicidad de matar siete moscas de un golpe. En el mismo contexto del carnaval, la vieja que cierra muchas versiones, agazapada en un rincón, figura luctuosa en contraste con la de *Pipirigaña*, remite sin duda a una representación de Doña Cuaresma.

Jardinera (nº 2), por su parte, es emblemática de la segunda categoría, la de canciones. Sus versiones informan de la vocación infantil de ensayar el mundo adulto. Este tema, como otros muchos, se adscribe a la escenificación primaria del ritual de elección de novia. La aparición de la mujer-niña en estas condiciones la comparten la canción lírica y el romancero (Pelegrín, 1989), preñado también de figuras femeninas que viven el momento decisivo —a veces trágico— de incorporarse al mundo adulto: sometidas al deseo incestuoso de sus padres (*Delgadina*), decididas a asumir el deber de ir a la guerra (*La doncella guerrera*), angustiadas por su forzosa reclusión en un convento (*Monja a la fuerza*), citándose en secreto con su primer amor (*Las hijas de Merino*), o interrumpiendo la monotonía infantil del bordado para caer en manos de un amante raptor (*Santa Elena*). Aquí, la mujer-niña hace su primera entrada en el "jardín del amor", espacio erótico-

⁵ Ana Pelegrín ha definido y explicado la naturaleza y la poética de la retahíla en diversas publicaciones, afinando en lo posible matices difíciles de explicar. Véase principalmente 1999: 219-221; 2006; y 2008.

amoroso que la aleja de la inocencia infantil y la coloca ante la crucial decisión de elegir pareja.

El repertorio específico de las retahílas es susceptible, en un segundo paso, de organizarse en dos modalidades textuales: la de la retahíla-escena y la de la retahíla-cuento.

Como dejan ver las muestras nº 3, 4, 5 y 6, la retahíla-escena suele tener una extensión mínima, está dominada por la expresión sincrética de una idea, o a veces de un sonido, y revela en su configuración poética una supeditación absoluta del texto al juego, hasta el punto de que la palabra parece interesar más por las posibilidades lúdicas de su fonética que por su significado simbólico. Las retahílas-escenas también se caracterizan por la aparición brevísima y fugaz de personajes diversos que no reciben ninguna cualificación, de manera que, a veces, quedan asociados a acciones que parecen absurdas pensadas desde la lógica: pollitos a los que le pican las orejas, palomitas que suben y bajan en una actividad falta de sentido, una vieja que mata a un gato, una gallina perdida, un negrito que porta un farol, un San Pedro calvo al que le pican los mosquitos, un San Juan "de la tripa rota", Don Melitón, un Miguel que pone la puerta al revés, etcétera.

Por su parte, las retahílas-cuento desarrollan una de las tendencias más diferenciales de la poesía infantil de tradición oral: la acumulación, por repetición, de elementos. Las retahílas-cuento son, así, los textos que dicen historias de nunca acabar, a veces disparatadas y, en cualquier caso, articuladas en un esquema enumerativo, encadenado o acumulativo. Sirven de ejemplo las muestras nº 18 y 20.

Es en esta estructura de las retahílas-cuento donde puede apreciarse con mayor nitidez la puesta en práctica de un recurso característico de la poética infantil: la ampliación de un núcleo temático en una serie inacabable de

repeticiones. El recurso se hace notar especialmente en la adaptación de ciertos temas romancísticos al contexto de los niños y convive sin conflicto —pero de modo paradójico— con la tendencia opuesta, la de la simplificación del discurso. Encontramos así que, en muchos casos, la aclimatación al juego de un romance de la esfera adulta conlleva una reducción extrema de la narratividad y, en todo caso, una omisión de detalles o exornos que retarden el desarrollo del relato (Atero y Ruiz, 1989). Frente a esto, en otras ocasiones el mismo desplazamiento desde una comunidad transmisora a otra implica lo contrario, es decir, la ampliación de la narración en series asociativas que agotan las posibilidades de evocación del texto. Sucede con frecuencia, por ejemplo, en muchas versiones infantiles del romance de *Dónde vas, Alfonso XII*.

Consideradas ahora globalmente, las retahílas informan sobre la diversa funcionalidad que el texto poético tradicional adquiere en la comunidad transmisora infantil. La funcionalidad de los textos se distribuye entre las retahílas empleadas en *conjuros e invocaciones*, dominadas por el poder mágico de la palabra; las *religiosas*, emparentadas con la iconografía cristiana de corte popular; las *de sorteo*, muy numerosas y adscritas a la costumbre infantil de jugar con el azar; las *dialogadas*, que ponen en práctica una interlocución primaria; las *de escenificación*, directamente implicadas en las relaciones entre texto y gesto del mundo poético de los niños; y las *de burlas y parodias*, expresión carnavalizada del mundo adulto y de alguno de sus mitos más intocables⁷.

Las retahílas mágicas (conjuros e invocaciones) encierran en su formulación aparentemente absurda la confianza en el poder sobrenatural de la palabra, hoy descartado de nuestra cotidianidad, pero vivo en la percepción de los niños. La brevísima *Cura sana* (nº 7), por ejemplo, que sigue actuando como bálsamo de las heridas infantiles, nos

⁷ Parto de la clasificación propuesta por Ana Pelegrín para su catálogo de retahílas en Andalucía (1999: 220-221).

trae el eco de viejas prácticas hechiceras. Documentada en prácticamente todos los rincones de la comunidad panhispánica, demuestra —como comenta Fraile Gil (2001: 5-47)— su condición casi apátrida, actualizándose allá donde siente y sufre el hombre. Un caso similar es el de la conocida *Que llueva* (nº 8), plegaria de la que Susana Weich-Shahak (2001: 96-98) ha recogido versiones similares entre los sefardíes de Grecia y Turquía. Comenta esta investigadora al respecto que algunos de sus informantes, al recordarla, evocaban cómo el maestro (el rabino), en tiempos de sequía, conducía a los niños de la escuela, en filas, hasta el campo o hasta el cementerio, para allí decir la oración, y aseguraban que, al regresar, venían ya empapados por la lluvia concedida. Una fe en el candor infantil que al menos entre los propios niños se mantiene, si hacemos caso a una informante gaditana de seis años, que al cantarnos su versión nos explicaba que la usaba con los compañeros del colegio “para que llueva cortito”⁸.

El grupo de retahílas religiosas está representado por las muestras 4 y 5. Estos y otros temas actualizan también la capacidad del repertorio infantil para vincularse —desde el sinsentido de la fórmula lexicalizada— a símbolos de nuestro primer sustrato cultural. Es evidente que los niños “dicen” un texto del que aprecian la imagen lúdica de unas palomas que revolotean por el aire; pero también es evidente, desde nuestra comprensión adulta, que los textos nos hablan de una representación folklorizada del Espíritu Santo y, más en concreto, de la iconografía del misterio de la Trinidad. Tal circunstancia se ratifica en muchas oraciones infantiles, como la de *Las cuatro esquinitas*, cuyos angelitos guardianes aparecen como “malajimes” en la tradición oral sefardí. Weich-Shahak (2001: 98-101) identifica los “angelitos” de la tradición peninsular con los arcángeles, mientras que los “malajimes” de las ver-

siones griegas, adscritos a la tradición judía, se hacen explícitos como Mijael, Gabriel, Uriel y Rafael, los ángeles del Apocalipsis. En cualquier caso, los personajes protectores que mecánicamente colocábamos en los cuatro vértices de nuestra cama infantil antes de cerrar los ojos, parecen tener un primer fundamento —según recoge Fraile Gil (2001: 17-18)— en la imagen de los cuatro guardianes que custodiaban la cama del rey Salomón, y que describe el *Cantar de los Cantares*.

El numeroso conjunto de las retahílas de sorteo resulta especialmente idóneo para apreciar la convivencia, en el repertorio de los niños, de los distintos niveles de la tradición, es decir, de distintas generaciones (Pelegrín, 2001: 47-48). Desde este punto de vista, este grupo alterna una mayoría de textos de indudable incorporación tardía, como el de *Dos conejos* (del siglo XX, nº 12), con otros cuya prolongada vida tradicional está atestiguada por su documentación en textos del Siglo de Oro o por su pervivencia en las comunidades más alejadas de la diáspora sefardí; es el caso, por ejemplo, de *Una dola* (nº 13).

La estructura dialógica, y la propia función como diálogo, marca la diferencialidad de una pequeña parte del corpus, en la que se incluyen, entre otros, los temas de *La gallinita ciega*, *Dónde están las llaves*, *Quién se ha muerto* o *Qué es ese ruidito* (muestras 14, 15, 16, 17 y 24). La articulación del texto tradicional en una alternancia de preguntas-respuestas es propia, para algunos autores, de conjuros y ensalmos. Quizá la función mágica se encuentre en la primera fundamentación de estos textos, pero en nuestra recolección lo que de manera más palpable hemos observado es que es en los temas dialogados donde se hace más evidente la organización poética binaria, inherente —según Bowra (1984)— a la expresión artística de las sociedades primitivas. Desnudos los textos de la más mínima narratividad,

⁸ Informes dictados por Mercedes Palma Ruiz, de 6 años de edad. Recogidos por María Jesús Ruiz el 8 de marzo de 2002.

exentos casi por completo de imágenes evocadoras inteligibles o no, se presentan como soportes mínimos y esenciales de la comunicación. Con ellos los niños ensayan su dimensión social, se enfrentan por primera vez al ejercicio crítico de debatir, de encontrar respuesta a cada pregunta. En una adaptación del debate a la comprensión infantil, la respuesta correcta es la rima correcta y, en consecuencia, muchos textos devienen en un juego exclusivamente fónico dominado por la "verdad" de la asonancia, que descarta de antemano cualquier significado "razonable"⁹.

Un buen número de retahílas están unificadas por la intersección indispensable del texto y el gesto. Temas como *Los pollitos mi compare* (nº 3), *Recotín recotán* (nº 11), *Reloj reloj. Cómo planta usted las flores*, *El Juego Chirimbolo, Pase misí* (nº 34) o *La cojita* (nº 22) pierden por completo su entidad si se les considera dissociados de acciones diversas como saltar, pegar, tocar, asustar, atrapar, esconder, caerse o correr. Tal supeditación del texto al gesto induce a pensar, en un primer momento, que es en estas versiones donde el interés por la función lúdica excluye cualquier otra intención. Sin embargo, estas son las retahílas más cercanas, por su funcionalidad, a la voluntad de enseñar-aprender que se hace más palpable en el repertorio de canciones. De este modo, las retahílas de acción-escenificación retoman el cauce de los primeros juegos maternos, en lo que se refiere al uso del texto como vía de conocimiento del cuerpo infantil. Ya en un estado semi-adulto, el niño sustituye la salmodia de *Los cinco lobitos* que le ayudó a conocer sus dedos por estas otras, encaminadas a conocer sus manos, sus pies, sus brazos, y también encargadas de discernir entre detrás y delante, o de contar, o de memorizar. Desde este punto de vista, este grupo de textos se emparentan —como si se tratara de un estado previo— con las retahílas-cuento, ya orientadas explí-

citamente a enumerar, a encadenar con cierta lógica series de alguna extensión, o a ejercitar la memoria por medio de la acumulación.

Personajes del ámbito de la religiosidad popular como San Pedro, San Juan, Santa Teresa o Santa Catalina, o pertenecientes a nuestra mitología literaria, como Sancho Panza, protagonizan el último grupo de retahílas-escena: las burlescas y paródicas. La mayoría de las veces, el efecto jocoso se obtiene por el recurso de humanizar figuras que gozan de una cierta sacralización en el mundo folklórico adulto; humanización que pasa, por ejemplo, por asignar a tales personajes acciones que, por nimias y cotidianas, resultan ridículas (*San Pedro*, nº 23, o *San Juan*, nº 24), o incongruentes, pues se oponen a la configuración convencional del personaje (*Sancho Panza*, nº 26). La parodia de lo sagrado alcanza también a la oración (*La señal de la cruz*, nº 25) y, en ocasiones, tiene la capacidad de invertir el sentido de un mensaje trágico acrisolado en otra parcela de la tradición oral. Es el caso de la muestra nº 27, *Catalina, hija del rey moro*: ¿la misma Catalina que en el romancero muere mártir por la crueldad e injusticia de su progenitor? De ser la misma, la transmisión infantil, por la vía de la burla, le ofrece una venganza: matar a su padre con un cuchillito de pelar patatas.

Por otra parte, algunas de estas retahílas evidencian relaciones con tipos folklóricos criados en la sátira literaria del Barroco, convertidos primero en iconos de una sociedad esperpéntica en manos de Quevedo y de otros poetas, e instalados luego en la festiva vertiente del romancero erótico-burlesco. Así, la vieja de caducos impulsos sexuales, la mujer en exceso coqueta o el cornudo, se mantienen aquí algo desvaídos de color, pero del todo evocadores de esa manera de expresión poética. Un texto francamente interesante en este sentido es el de *El Tío Chiribita* (nº 28). ¿Por qué mata a su mujer?, ¿y por qué

⁹ Para el uso particular de estas estructuras dialogadas en el juego del columpio, véase Ruiz, Fraile Gil y Weich-Shahak, 2008: 71-109.

la somete al último escarnio de exponerla en el mercado y vender su carne como si de un animal se tratara? Quizá la respuesta esté en el emparentamiento que la inocente retahíla sugiere con algunos trágicos romances de adulterio, y especialmente con el de *Los presagios del labrador*. Allí, el honrado protagonista sorprende a su mujer y al amante dando rienda suelta a sus ilícitos deseos y, en una escena estremecedora, da él mismo rienda suelta al obligado castigo matando a los pecadores de forma brutal y sangrienta, acción que corona con la exposición en el mercado público de los cuerpos, a los que pregona y vende como novillo y ternera¹⁰. Tocado el techo de lo atroz, las versiones romancísticas no se atreven ya —que sepamos— a mencionar el olor a carne frita del cadáver de la adúltera, cosa que quizás es lo que haga la cancioncilla infantil.

El repertorio de canciones, por su parte, se caracteriza por la incorporación de una narratividad que —aunque a veces mínima— dota a los textos de un significado simbólico, y los aleja de la lógica disparatada o del simple juego fónico que caracteriza a la retahíla. En coherencia, es en esta parte del corpus donde localizamos muchos casos de adaptación al ámbito infantil de un tema del cancionero tradicional adulto. En este proceso de apropiación, los niños acuden al ámbito festero de los mayores, convirtiendo canciones de ronda o de fiesta en canciones de corro o de comba. El corpus de Cádiz es ejemplar en este sentido. Aquí hemos documentado, por ejemplo, que un tema como el de la *Jerigonza del fraile* (nº 31), habitual en las *zambombas* navideñas, goza de una amplia difusión en el repertorio infantil como canción de rueda. E igual ocurre con las versiones de *El retrato de la dama*, recogidas indistintamente en el contexto de la fiesta navideña y en el del corro de niñas (Ruiz, 1991).

Atendiendo a su organización textual, las canciones admiten una división en

dos grandes tipos: las pluritemáticas y las monotemáticas. Las primeras —menos abundantes— se articulan en una sucesión de estrofas no vinculadas siempre desde el punto de vista del tema, que se cohesionan por un estribillo, a veces más extenso y de más relevancia en la ejecución del texto que las propias cuartetas. En estos casos, las versiones recogidas pueden diferir notablemente entre sí, puesto que solo la apoyatura lírica, el estribillo, guarda relación directa con el gesto o el juego al que acompaña, mientras que la selección de estrofas resulta más o menos arbitraria y, en última instancia, parece depender del repertorio lírico habitual que manejan los adultos de la misma comunidad transmisora. Las canciones pluritemáticas evidencian, así, una apropiación constante de cuartetas pertenecientes al acervo panhispánico, y localizadas como tales en el ámbito laboral, festero o específicamente flamenco del mundo adulto. Un ejemplo muy significativo es el de *Así se lo pone el moro*. El estribillo invariable “Así se lo pone el moro, / así los bandoleros, / así las sevillanas, / la niña que yo más quiero”, sostiene la acción de bailar en medio de la rueda y de colocarse el pañuelo según va dictando el texto, mientras que las cuartetas que lo acompañan varían de una versión a otra, componiendo un pequeño repertorio del que cada comunidad infantil hace su propia selección. Aunque en menor medida, lo mismo ocurre en la popular canción de *Viva la media naranja*, cuyas estrofas —variables de una versión a otra— se alternan con el estribillo único que permite interrumpir la monotonía de dar vueltas en el corro y ejecutar un baile primario: “Ferrocarril, / camino llano, / se va el vapor, / se va mi hermano, / se va mi hermano, / se va mi amor, / se va la prenda / que adoro yo, / que adoro yo”.

A diferencia de estas, las monotemáticas carecen por lo general de estribillo;

¹⁰ *Los presagios del labrador* es uno de los denominados romances de sucesos que, publicado primero en compilaciones y pliegos de los siglos XVII y XVIII, pasó luego a incardinarse en la tradición oral propiamente dicha. Las numerosas versiones recogidas en la tradición moderna conservan por lo común el desenlace sangriento y atroz propio de las narraciones de cordel, así en esta versión leonesa: -Dale la leche a ese niño, / dale la leche postrera. // -Los demonios me llevarán / si yo la leche le diera. // -Di la confesión, María, / díla, que mueres sin ella.- // Al decir “su único hijo” / el corazón le atraviesa. // La ató a la cola ‘el caballo, / a la plaza se la lleva. // Tiró el sombrero por alto: / -¿Quién me compra carne fresca?, // que matara un jabali, / una valiente ternera. // A cuarto vendo la libra, / y a ochavo la libra y media; // el que no tenga dinero / tampoco se irá sin ella. Para otras versiones, véase Salazar, 1999: 102-106. Atero y Ruiz (2001) han estudiado el tratamiento del adulterio de *Los presagios*...

de tenerlo, este goza de una mínima entidad en el texto, y está en función, sobre todo, de asegurar la eficacia comunicativa de la canción en sí (*La niña del carabí*, nº 32). Las canciones monotemáticas procuran el desarrollo de una historia, aunque a veces la supeditación al juego y las continuas contaminaciones entre unas y otras hagan que el hilo narrativo se debilite y que la apariencia de relato se desdibuje enormemente. De este modo, la canción que acabo de citar, la *Jardinera* a la que hacía mención al principio, y otras no menos conocidas como *Al pasar la barca* (nº 33), *La morita*, *La viudita del conde Laurel* o *La pastora y el gatito*, cumplen con la voluntad de narración y se hacen inteligibles como anécdotas mínimas. Sin embargo, alguna versión de *Niña que maldice a su pretendiente* (nº 29), por ejemplo, sacrifica la coherencia narrativa por la servidumbre del texto a la función lúdica, a la continuidad del juego, y se actualiza como un encadenamiento de fragmentos provenientes de otros temas. El texto comienza, así, con los versos convencionales de la canción citada, sigue con una retahíla encadenada, la de *Palomita blanca* (nº 5), añade una breve secuencia de la canción catalogada como *Isabelita* (Pelegrín, 1999: 287), y se remata con los versos iniciales de una retahíla dialogada, la de *Mirufi mirufá*.

Aparte de esta diferenciación entre estructuras organizativas, el repertorio de canciones no admite una distinción de las mismas por función, como sí era posible en el grupo de retahílas. El corro y la comba monopolizan casi por completo esta parte del corpus, cuyos textos se actualizan indistintamente aplicados a uno o a otro juego, manifestándose siempre intercambiables en su uso. En juegos alternativos como los de calle, arcos, columpios o paseo ocurre igual: admiten textos ya documentados en la comba y, sobre todo, en la universal rueda.

Para terminar esta revisión del repertorio tradicional infantil de Cádiz, quisiera insistir en una idea que he ido

exponiendo a lo largo de este trabajo y que me gustaría desarrollar algo más ahora espigando unos cuantos ejemplos del corpus. Me refiero a la capacidad de los textos que cantan los niños para dar claves, por la vía de la intuición, a veces del sinsentido, de nuestro mundo cultural y emocional adulto (Pelegrín, 2008a: 38-77).

Ese "conservadurismo" especial de temas y motivos tiene un primer reflejo en un grupo de canciones que evocan personajes o acontecimientos históricos, a veces olvidados ya por la tradición poética adulta. Aparecen como protagonistas de los textos Cristóbal Colón o Santa Teresa, y no siempre como simples menciones exentas de referencias, sino rodeados de detalles que lo ubican en su tiempo y su hazaña. El texto de *Cristóbal Colón*, por ejemplo, delata el esfuerzo de la tradición oral infantil por integrar en el juego de corro un tema de evidente procedencia libresca, probablemente aprendido en la escuela pero —como digo— incardinado ya en el proceso folklórico. Por otra parte, las versiones de *En el barranco del lobo* (nº 30) son modélicas en este mismo sentido, pues mantienen con cierto detalle el clima de tragedia vivido en el país a raíz de la Guerra de Melilla, vinculándose así con una parte del corpus lírico adulto, el de las canciones de guerra, dedicado precisamente a la evocación de episodios bélicos del último siglo.

Pero, sin duda, lo más sugestivo de este carácter del cancionero infantil del que hablo es el acopio que los textos hacen de motivos folklóricos hondamente arraigados en nuestra cultura y, al mismo tiempo, la permanencia en el texto, en el gesto y en el juego de ciertos ritos y símbolos arcaicos.

La apropiación que del repertorio adulto se opera en el infantil no se ciñe sólo a canciones concretas. Por encima de esto, los niños han ido incorporando a su mundo poético un cúmulo de imágenes simbólicas adscritas al roman-

cero y a la lírica tradicional desde la Edad Media. *La estación del amor* (como la llamó Caro Baroja, 1979) es el marco en el que se integran la mayoría de estas imágenes. La primavera, su apelación directa a la renovación de la vida, al primer encuentro amoroso, al paso de la pubertad a la madurez, y con ella las múltiples apariciones del agua, de escenas ambientadas junto a la fuente, junto al río, o la alusión al jardín en flor, o al clavel o a la rosa... componen un repertorio de unidades codificadas que llevan a pensar que los niños, aunque ajenos a la "comprensión" adulta, guardan una curiosidad latente por lo que la vida les pueda deparar, y esto esencialmente en el terreno erótico-amoroso. Tiene mucho sentido, pues, que Ana Pelegrín (1989: 367-368) justifique este carácter del cancionero infantil explicando que las niñas, jugando a elegir pareja, o a cortar la flor, ensayan de forma rudimentaria las decisiones cruciales de su futuro.

Tal ensayo general de la vida se manifiesta también en el nivel de recurrencia alcanzado en muchas canciones por acciones simbólicas codificadas en el folklore hispánico. Un ejemplo muy evidente es el del paseo. Un buen grupo de temas arrancan con la fórmula "Al pasar por", que invariablemente desemboca en un suceso quizás nimio, pero decisivo para el relato: a la niña se le cae un botón "al pasar por el cuartel", se corta un dedo "al pasar por Toledo", o se enamora "al pasar por Sevilla". El verso se vincula a veces al juego mismo, que puede consistir en un pasillo formado por todos los participantes a lo largo del cual pasea la elegida, quien al finalizar la canción será sustituida por quien ella a su vez elija. En estos casos, texto y movimiento actualizan el motivo del "paseo seductor" tan habitual en el lenguaje romancístico, y tan estrechamente vinculado a la ritualidad amorosa del primer encuentro. Recordemos, sin ir más lejos, el romance del *Conde Niño*, cuyo paseo y canto a la orilla del mar desata los celos de la reina

y el deseo de la infanta; o los de *Albaniña* y *La bastarda y el segador*, en los que las mujeres justifican con su soledad y con la extrema seducción del hombre que pasea ante su ventana el pecado amoroso. Más allá aún del ámbito de la poesía tradicional, "al pasar por" es una fórmula que remite a la esencia de la narración de aventuras en el mundo occidental, y que resulta esencial, por ejemplo, para entender la convención novelística gestada en los libros de caballerías.

Un sistema formulario similar se actualiza en las muchas canciones que hacen explícita la elección de "la más chiquitita", "la que está en medio" o "la que está en el centro" como protagonista del texto-juego. En el lenguaje del romancero, tales expresiones en los inicios del relato indican directamente que será esa y no otra la que lleve la carga funcional de la narración. Por lo general, se trata de esa mujer-niña a la que antes me refería, es decir, ese personaje que se enfrenta, desde la inexperiencia, al momento crucial de incorporarse al mundo adulto, en el caso del cancionero infantil siempre por la vía de la elección amorosa.

Pero no solo el amor, en fin, inquieta la curiosidad de los niños. El cancionero, en ese proceso de ritualidad primaria, aborda por vía de lo lúdico todos los hitos de la vida. Hay así canciones que, tras el juego de contar, sirven de ensayo y de premonición al momento crucial de tener descendencia ("Inés, / ¿cuántos hijos va a tener...?"), otras que procuran resolver mediante el azar la elección de un estado ("soltera, casada, viuda, monja"), y otras que colocan a los niños ante la propia muerte, de manera explícita pero casi *naïf*, como ocurre con el entierro de *La niña del carabí*, o de forma intuitiva y del todo inconsciente, como ocurre cuando las niñas cantan *Al pasar la barca*, ajenas, por supuesto, a la identidad del barquero (eterno Caronte) y a que su dinero es el pago por alcanzar la otra orilla de la Laguna Estigia.

BREVE ANTOLOGÍA DEL REPERTORIO

1a) Pipirigaña

Pipirigaña,
jugaremos a la castaña
con mi madre Mariquita
puso una sabanita,
sábana redonda,
Cayó una bomba,
Canario, borrico,
que te toquen los hocicos.

(Muestra de Grazalema,
cantada por Lucinda Pérez Soto,
de 67 años. Recogida por María
Jesús Ruiz en agosto de 2007)

1b) Pipirigaña

Pipirigaña,
mata la araña,
un cochinito
bien peladito,
¿quién lo peló?,
la pícara vieja
que está en el rincón
comiendo gazpacho
con un cucharón.
Alza la mano
que te pica el gallo.
¡Kikirikí!
Póntelo aquí,
en la punta de la nariz.
– ¿Quién te puso la mano ahí?
– El rey.
– ¿Y ahí?
– La reina.
– ¿Y que te dio?
– Un canastito.
– ¿Y qué tenía dentro?
– Unos ochavitos.
– ¿Y en que los gastaste?
– En turrón y avellanas.
– ¿Y por qué no me diste?
– Porque no me dio la gana.
Anda, anda, anda, anda.

(Muestra de Puerto Real, cantada
por María José García Salcine,
de 56 años. Recogida en mayo de
2006 por María Jesús Ruiz)

2) Jardinera

Jardinera, tú que entraste
en el jardín del amor,
de las flores que regaste
dime cuál es la mejor.
La mejor es una rosa
que se viste de color,
del color que se le antoja
y verde tiene la hoja.
Tres hojitas tiene verdes
y las demás encarnadas
y a ti te vengo a escoger,
amiguita de mi alma.
Muchas gracias, jardinera,
por haberme a mí escogido,
que entre tantas como habemos
a mí sola me ha elegido.
No hay nada que agradecer
siendo esta obligación
de elegir las amiguitas
que salen del corazón.
Primero me das la mano
y después me das la otra
y después me das un beso
de los labios de tu boca.

(Muestra de Puerto Real, cantada
por María José García Salcine,
de 56 años. Recogida por María
Jesús Ruiz en mayo de 2006)

3) Los pollitos mi compare

Los pollitos mi compare
saltaron por los corrales,
le picaron las orejas,
¡salga usted, seña coneja!
La piedra redonda
que dice que esconda.
La gallina cucuá
puso un huevo en el corral,
puso uno puso dos,
puso la madre de Dios.
Campo chiquito campo mayor,
repica, repica, la iglesia mayor.
Sale el padre cura
vestido de asadura,
sale el sacristán
vestido de azafrán,
sale el monaguillo
vestido de pitillo.

(Muestra de Jerez, cantada por
María Jesús Fernández Pereira,
de 76 años. Recogida por María
Jesús Ruiz el 8 de marzo de 2002)

4) Tres palomitas

Tres palomitas
en un palomar
suben y bajan
al pie del altar.
Tocan a misa,
rezan a Dios,
Santa María,
Madre de Dios.
La Virgen sube al cielo,
se quita el manto azul,
se pone el manto negro
por la muerte de Jesús.
Llama que llama
el niño Jesús,
que viene cansado
de andar con la cruz.
Que una, que dos, que tres.

(Muestra de Arcos de la Frontera,
cantada por Ángeles, Paquita y
Cristo Ruiz, de 55, 54 y 52 años
respectivamente. Recogida por
Lourdes Rosado en 1990)

5) Palomita blanca

Palomita blanca, reblanca,
que del cielo bajó
con las alas doradas
y en el pico una flor.
De la flor un olivo
del olivo un limón,
vale más mi morena
que los rayos del sol.

(Muestra de Jerez, cantada
por Milagros Camacho Pérez y
Carmen Oliva, de 48 y 47 años
respectivamente. Recogida el 9
de febrero de 2008 por Manuel
Naranjo y María Jesús Ruiz)

6) Chibiricú

Pon, chibiricú, chibiricá,
chibiricuri, curi, fa,
chibiricuri, curi, fero,
a la mosca, mosquetero.

(Muestra de Jerez, cantada
por M^a Jesús Fernández Pereira,
de 75 años. Recogida por
María Jesús Ruiz en 2001)

7) Cura sana

Sana, sana,
culito de rana,
si no se cura hoy,
se curará mañana.

(Muestra de Cádiz, cantada
por Elena Azor, de 23 años.
Recogida por María Jesús Ruiz
el 8 de marzo de 2002)

8) Que llueva

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la cueva,
los pajaritos cantan,
las nubes se levantan.
Que sí, que no,
que caiga un chaparrón,
que rompa los cristales
de la estación
y los míos no.

(Muestra de Cádiz, cantada
por Mercedes Palma Ruiz, de 6
años. Recogida por María Jesús
Ruiz, el 8 de marzo de 2002)

9) Caracol col

Caracol, caracol,
saca los cuerno y ponte al sol.

(Muestra de Cádiz, cantada
por Elena Azor, de 23 años.
Recogida por María Jesús Ruiz.
el 8 de marzo de 2002)

**10) Fórmula para apearse
del columpio**

La chica, la grande,
la de mi tío Juan Fernández
que fue a mi corral
por una hojita de nogal,
zumba la zumbaera,
cruz de palo,
cruz de hierro,
en la puerta del infierno
hay un cuerno
lleno de aceite.
Quien no se baje
se le caen los dientes.
A la una, a las dos y a las tres.

(Muestra de Benaocaz, cantada
por Francisca Piñero Gago, de
87 años. Recogida el 5 de abril
de 2008 por María Jesús Ruiz,
Manuel Naranjo y Elena Moreno)

11) Recotín recotán

– Recotin recotan
de la vera vera van,
del palacio a la cocina,
¿cuantos dedos tiene encima?
– Dos
– Si hubieras dicho tres,
acertarías,
no lo has acertado,
te vas a la cocina
– Recotin recotan
de la vera vera van,
del palacio a la cocina,
¿cuantos dedos tiene encima?
– Cuatro
– Lo acertaste y lo ganaste
y ya no te doy
ni más recotín
ni más recotán

(Muestra de Cádiz, cantada
por Mercedes Palma Ruiz, de 10
años. Recogida por María Jesús
Ruiz el 3 de mayo de 2006)

12) Dos conejos

Entre dos matas
había dos conejos,
el uno era blanco
y el otro era negro.
Por más que corría
no lo alcancé,
le tiré un tiro
y lo maté.
Pim pam fuego,
afuera está,
de la gota gotera,
chilindrín y afuera.

(Muestra de Jerez, cantada por M^a
Jesús Fernández Pereira, de 75 años.
Recogida por María Jesús Ruiz en 2001)

13) Una dola

Una, dona,
trena, catona,
Quina, quineta,
estando la reina
en su gabineta,
vino el rey,
le apagó el candil,
candil, candó,
cuéntalas bien
que las veinte son.

(Muestra de Jerez, cantada por M^a
Jesús Fernández Pereira, de 75 años.
Recogida por María Jesús Ruiz en 2001)

14) Qué es ese ruido

–¿Qué será ese ruido
que anda por ahí?
Ni de noche ni de día
nos deja dormir.
–Somos los ladrones
que venimos a robar
a doña, doña Ana,
que está en el corral.
–Doña Ana no está aquí,
que está en el jardín
regando las flores
de mayo y abril.
–Esta no me gusta
porque es pelona,
esta me la llevo
por linda y hermosa,
parece una rosa,
parece un clavel
acabaíta de nacer
como la punta de un alfiler.

(Muestra de Algeciras, cantada por
Francisca Rivera. Recogida en 1985
por Francisco Vegara y Carmen Tizón)

15) Quién se ha muerto

–¿Quién se ha muerto?
–Juan del Puerto.
–¿Quién le llora?
–Su señora.
–¿Quién le va por lo mandados?
–Su perrito colorado.
¡Guau, guau, guau!

(Muestra de Jerez, cantada por M^a
Jesús Fernández Pereira, de 75 años.
Recogida por María Jesús Ruiz en 2001)

16) Quién ha sido

María robó pan
en la casa de San Juan.
–¿Quién, yo?
–Sí, tú.
–Yo no he sido.
–¿Entonces quién?
–Juanito.
–Juanito robó pan
en la casa de San Juan.
–¿Quién, yo?
–Sí, tú.
–Yo no he sido.
–¿Entonces quién?
...

(Muestra de Cádiz, cantada por Elena
Azor, de 23 años. Recogida por María
Jesús Ruiz. el 8 de marzo de 2002)

17) Madre vieja de hilo verde

–Madre mía, dame pan.
–¿Y el que te di?
–Me lo comí.
–¿Y el que te diera?
–Me lo comiera.

(Muestra de Jerez, cantada por M^a Jesús Fernández Pereira, de 75 años. Recogida por María Jesús Ruiz en 2001)

18) Diez perritos

Yo tenía diez perritos
y uno no come ni bebe,
na más que me quedan nueve.
De los nueve que me quedan
uno se comió un bizcocho,
na más que me quedan ocho.
De los ocho que me quedan
uno se comió un mollete,
na más que me quedan siete.
De los siete que me quedan
uno me lo mató un buey
...
Y el uno que me quedaba
se me fue por los cerritos,
ya me quedé sin perritos.

(Muestra de Sanlúcar de Barrameda, cantada por Ángeles Franco Romero, de 64 años. Recogida en julio de 1985 por Soledad Bonet y María Jesús Ruiz)

19) Las horas

A la una nació yo,
a las dos me bautizaron,
a las tres me salió un novio,
a las cuatro me casaron,
a las cinco tuve un hijo,
a las seis se me casó,
a las siete tuvo un hijo
y a las ocho se murió.

(Muestra de Jerez, cantada por M^a Jesús Fernández Pereira, de 75 años. Recogida por María Jesús Ruiz en 2001)

20) La mosca a la mora

Estando la mora en su lugar
vino la mosca para hacerle mal.
*La mosca a la mora,
la mora en su moralito y sola.*
Estando la mosca en su lugar
vino la araña para hacerle mal.
*La araña a la mosca,
la mosca a la mora,
la mora en su moralito y sola.*
Estando la araña en su lugar
vino el ratón para hacerle mal.
...
Estando el hoyo en su lugar
vino la tierra para hacerle mal.
*la tierra al hoyo,
el hoyo a la muerte,
la muerte al buey,
el buey al agua,
el agua al fuego,
el fuego al palo,
el palo al perro,
el perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la araña,
la araña a la mosca,
la mosca a la mora,
la mora en su moralito y sola.*

(Muestra de Paterna de la Ribera, cantada por Rosario Pérez Moreno, de 69 años. Recogida por Soledad Bonet en 1985)

21) Don Federico

Don Federico perdió su cartera
para casarse con una costurera.
La costurera perdió su dedal
para casarse con el general.
Jey jey
El general perdió su espada
para casarse con una bella dama.
La bella dama perdió su abanico
para casarse con don Federico
Don Federico le dijo que no
y la bella dama se desmayó.
Don Federico le dijo que sí
y la bella dama le dijo pa ti.

(Muestra de Cádiz, cantada por Mercedes Palma Ruiz, de 10 años. Recogida por María Jesús Ruiz el 3 de mayo de 2006)

22) La cojita

–Zapatero, los zapatos se rompen.
 –Señorita, usted los compondrá.
 –Desde chiquitita me quedé, me quedé,
 ando cojita de este pie, de este pie.
 Disimular,
 que soy una cojita,
 disimular,
 lo disimulo bien.
 Anda que te doy,
 que te doy un puntapié.

(Muestra de Puerto Real, cantada por María José García Salcine, de 56 años. Recogida por María Jesús Ruiz en mayo de 2006)

23) San Pedro

San Pedro, como era calvo,
 le picaban los mosquitos
 y su madre le decía:
 –Ponte el gorro, Periquito.

(Muestra de El Puerto de Santa María, cantada por Antonia Sánchez Gil, de 61 años. Recogida el 13 de agosto de 2007 por María Jesús Ruiz)

24) San Juan de la bellota

San Juan de la bellota
 tenía la tripa rota
 de un palo que le dieron
 jugando a la pelota.
 –¿Dónde está ese palo?
 –El fuego lo ha quemado.
 –¿Dónde está ese fuego?
 –El agua lo ha apagado.
 –Dónde está esa agua?
 –El pato se la ha bebido.
 –¿Dónde está ese pato?
 –El cura se lo ha comido.
 –¿Dónde está ese cura?
 –En el cajón de la basura

(Muestra de Los Barrios, cantada por Herminia Guerrero Ruiz, de 53 años. Recogida por Belinda Rodríguez el 12 de mayo de 2006)

25) La señal de la cruz

Pon la señal
 de la santa canal.
 Cayó un chinito,
 mató un gorrinito.
 Cayó una teja,
 mató a una vieja.
 Cayó un mollete,
 me dio en los dientes,
 mejor pa mi
 que me lo comí.

(Muestra de Villamartín, recitada por Pepa Morato Toro, de 59 años. Recogida por María Jesús Ruiz en agosto de 2007)

26) Sancho Panza

El gordito Sancho Panza
 ha matado a su mujer
 porque no tenía dinero
 para irse al café.
 El café era una casa
 y la casa una pared,
 la pared era una vía,
 por la vía pasa el tren.
 En el tren había una vieja
 que tenía un loro blanco
 y el lorito repetía:
 ¡Viva Sancho y su mujer!

(Muestra de San Fernando, cantada en 1991 por M^a Jesús Hernández Romero, de 22 años. Recogida por Silvia García Junio)

27) Catalina, hija del rey moro

Santa Catalina,
 hija de un rey moro,
 que mató a su padre
 con un cuchillo de oro.
 No era de oro
 ni era de plata,
 era un cuchillito
 de pelar patatas.

(Muestra de Cádiz, cantada en 1988 por Inés Pájaro, de 23 años. Recogida por A. Fernández, E. Ríos, A. Perales e I. Cano Révora)

28) El Tío Chiribita

El Tío Chiribita
mató a su mujer,
la hizo pedazos,
la echó a la sartén,
la puso en la plaza,
se puso a vender.
La gente que pasaba
olía a carne frita,
y era la mujer
del Tío Chiribita.

(Muestra de Cádiz, cantada por
Elena y Marta Moreno Román, de
21 y 19 años. Recogida por María
Jesús Ruiz en abril de 2006)

**29) Niña que maldice a
su pretendiente**

Un capitán de un barco
me ha escrito un papel
a ver si quería
casarme con él.
Mi padre lo supo,
tres palos me dio.
¡Maldita sea la carta
y el que la escribió!
La escribió un marinerito
que de los cielos bajó
con las alitas moradas
y en el piquito una flor.
De la flor salió una rosa
y de la rosa un clavel,
del clavel salió una niña
que se llamaba Isabel.
Isabel me llamo,
soy hija de un labrador,
aunque vaya y venga al campo,
no le tengo miedo al sol.
Este coro es un jardín
y las niñas son las rosas,
y yo como jardinera
escojo la más hermosa.

(Muestra de Jimena de la Frontera,
cantada en 1985 por Josefa y María
Jiménez Reyes, de 55 y 53 años
respectivamente. Recogida por
Francisco Vegara y Carmen Tizón)

30) En el Barranco del Lobo

En el Barranco del Lobo
hay una fuente que mana
sangre de los españoles
que murieron por España.
¡Pobrecitas madres,
cuánto llorarán
al ver que sus hijos
a la guerra van!
Ni me lavo, ni me peino
ni me pongo la mantilla,
hasta que venga mi novio
de la guerra de Melilla.
Vamo(s) a los toros del Puerto
a *presenciá* una corrida,
mientras que en aquellas horas
corre sangre por Melilla.
Melilla ya no es Melilla,
Melilla es un matadero
donde van los españoles
a morir como corderos.

(Muestra de Los Barrios, s. i. Reco-
gida en 1986 por Susana Herrero)

31) Jerigonza del fraile

Aquí está doña Juana,
que bebe vino y se emborrachaba
y como era tuerta,
con el culo atrancaba la puerta.
Déjala sola,
solita, sola,
sola bailando,
que a mi niña el gusta el fandango.
Busque compañía,
compañía busque,
que salga usted,
que la quiero ver
saltar y brincar
y andar por lo aires.
Que estas son
las jerigonzas del baile,
con su jerigonza,
con lo bien que lo baila la moza.

(Muestra de Cádiz, cantada en
1990 por Ana Bermúdez, de 49
años. Recogida por Cristina Lago)

32) Niña del carabí

Pepita va en un coche,
¡viva el amor!
 Pepita va en un coche,
¡viva el amor!
 la lleva su papá,
que viva la rosa y el rosal
 ¡Qué lindo pelo lleva!
 ¿Quién se lo peinará?
 Se lo peina su tía
 con peine de cristal.
 Pepita ya se ha muerto,
 la llevan a enterrar.
 La caja era de oro,
 la tapa de cristal.
 Encima de la tapa,
 tres pajaritos van,

(Muestra de Benamahoma,
 cantada por María Calvillo Jarillo, de
 63 años, y Juana Mangana Lamela,
 de 65 años. Recogida por María
 Jesús Ruiz en agosto de 2007)

33) Al pasar la barca

Al pasar la barca
 me dijo el barquero:
 -Las niñas bonitas
 no pagan dinero.
 -Yo no soy bonita
 ni lo quiero ser
 porque las bonitas
 se suelen perder.

(Muestra de Chiclana, cantada
 por Juana y Aurora Serrano López,
 de 62 y 64 años respectivamente.
 Recogida en 1989 por María Bonald,
 Mar Peñalver e Inmaculada Jaime)

34) Pase misí

Pase misí, pase misá
 por la puerta de Alcalá,
 los de adelante corren mucho,
 los de atrás se quedarán.

(Muestra de Cádiz, cantada
 por Mercedes Palma Ruiz, de 10
 años. Recogida por María Jesús
 Ruiz el 3 de mayo de 2006)

35) La pájara pinta

Estando la pájara pinta
 sentadita al pie del limón,
 con el pico picaba la hoja,
 con la hoja picaba la flor.
 Arrodíllate, mi acompañante
 al pie de tu amante,
 dame una mano,
 dame la otra,
 dame un besito
 de tu boca.

(Versión de Jimena de la Frontera,
 cantada por M^a Ángeles
 Rondón, de 52 años. Recogida
 en 2006 por Ana Zarza)

Referencias bibliográficas

- ATERO, V. (1996). *El Romancero de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Fundación Machado - Universidad de Cádiz y Diputación Provincial de Cádiz.
- ATERO, V. y RUIZ FERNÁNDEZ, M^a J. (1989). "El romancero en el bajo sur peninsular: una versión distinta de *Delgadina*", *Draco. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz*, 1: 37-50.
- (1990). *En la baranda del cielo. Romances y canciones infantiles de la Baja Andalucía*. Sevilla: Guadalmena.
- (2001). "Alba, Catalina, Elena y otras adúlteras del romancero tradicional", en ALSINA, J. y OZANAM, V. (eds.), *Los trigos ya van en flores. Studia in Honorem Michelle Débax*. CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 41-62.
- BOWRA, C. M. (1984). *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- CARO BAROJA, J. (1979). *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid: Taurus.
- CERRILLO, P. C. (2008). "Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles", en CERRILLO, P. C. y SÁNCHEZ ORTIZ, C. (eds.), *La palabra y la memoria. Estudios sobre literatura popular infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, CEPLI, 135-163.
- FRAILE GIL, J. M. (1994). *La poesía infantil en la tradición madrileña*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura.
- (2001). *Conjuros y plegarias de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria.
- PELEGRÍN, A. (1989). "Romancero infantil", en PIÑERO, P., ATERO, V., RUIZ FERNÁNDEZ, M^a J. y RODRÍGUEZ BALTANÁS, E. (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 355-369.
- (1999). "Catálogo de retahílas y canciones infantiles de Andalucía", en PIÑERO, P., BALTANÁS, E. y PÉREZ CASTELLANO, A. (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 218-290.
- (2001). "Tuvo que contar cien y un año", en WEICH-SHAHAK, S., *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria, 41-73.
- (2006). *La flor de la maravilla: juegos, romances, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (2008a). *Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura*. Madrid: Anaya.
- (2008b). "Retahílas tradicionales: las razones del sinsentido", en CERRILLO, P. C. y SÁNCHEZ ORTIZ, C. (eds.), *La palabra y la memoria. Estudios sobre literatura popular infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, CEPLI, 207-233.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M. J. (1990). *El romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*. Jerez de la Frontera: Caja de Ahorros de Jerez.
- (1991). "Supervivencias de la canción de mayo medieval: un ejemplo en el cancionero tradicional andaluz". *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad, vol. I, 783-795.
- (1995) *La tradición oral del Campo de Gibraltar*. Cádiz: Diputación Provincial.
- (2000) "Poesía e improvisación en el folklore del Campo de Gibraltar", en TRAPERO, M. et. al. (eds.), *Actas del VI Encuentro Iberoamericano de la décima y el verso improvisado*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, vol. I, 457-471.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M. J., FRAILE GIL, J. M. y WEICH-SHAHAK, S. (2008). *Al vaivén del columpio: fiesta, coplas y ceremonial*. Cádiz: Universidad de Cádiz y Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz.
- SALAZAR, F. (1999). *El romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- WEICH-SHAHAK, S. (2001). *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria.