



## El cancionero popular infantil español

(Algunas consideraciones sobre su estructura, formas y ritmo)<sup>1</sup>

Pedro C. Cerrillo<sup>2</sup>

La expresión *Cancionero Infantil*, al menos en España, la usamos ya como un «cliché», por comodidad y porque es una expresión muy arraigada en los ámbitos literarios escolares. Y, sin embargo, deberíamos hablar de *Poesía Lírica Popular de Tradición Infantil*, para ser, terminológica y literariamente, precisos. Esto es algo que, en principio, no tiene gran importancia; lo que sucede, a veces, es que ese Cancionero no es estudiado con el necesario rigor, quedándose en una mera reproducción escolar de canciones y tonadas, más o menos atractivas para el receptor infantil. Las composiciones que forman parte del *Cancionero Popular Infantil Español* -me imagino que no deben ser muy diferentes las de los Cancioneros de otros países- ofrecen aspectos, tanto lingüísticos como literarios, que son complejos -en ocasiones-, así como particularidades en su proceso de transmisión oral; todo lo cual hay que analizar y valorar en el conjunto de la *Poesía Lírica Popular*.

Por todo ello, hablamos de *Cancionero Popular Infantil*, pero entendido como el conjunto de composiciones, canciones, tonadas, retahílas y cantinelas de transmisión oral (interpretadas, dichas o cantadas «por los niños» o, en casos muy especiales, «para los niños»), de diversos contenidos, y cuyo estudio nos demuestra su pertenencia a la tradición general de la *Poesía Lírica Popular*. Son composiciones que permanecen vivas a través de las variantes y que son patrimonio exclusivo en unos casos, mayoritario en otros de los propios

niños, aunque en dos casos concretos (*las nanas* y *los primeros juegos mímicos*) se requiere la intervención, casi siempre como mero emisor, de un adulto.

Quienes se hayan interesado por este asunto sabrán que la afirmación de una Poesía Lírica Popular de específica tradición infantil no aparece contemplada, en España al menos, en ninguna Historia de la Literatura realizada con criterios generales, a pesar de existir testimonios, expuestos por prestigiosos filólogos, que reconocen su existencia; sólo citaré uno, el de Sánchez Romeralo, cuyo trabajo sobre el villancico es imprescindible para quien desee adentrarse en el mundo de la lírica popular hispánica:

Existe aún un tipo de poesía -¿por qué no darle este nombre?- que nos afirma en nuestra creencia de que el pueblo puede ser creador de poesía: la poesía infantil, los juegos infantiles. ¿Quién hizo esas maravillosas canciones infantiles que aún cantan en corro las niñas españolas, esas letras para juegos llenas de gracia y encanto? Algunas proceden de viejos romances, o son modernas adaptaciones de cantos antiguos, de posible origen juglaresco (...) Pero hay otras cosas que no han podido tener este origen. Hay, incluso, algunas que nos hacen pensar que no nacerían, no ya dentro de una tradición culta, pero ni siquiera dentro de una tradición «adulta»; que son, propiamente, cantos, juegos, frases de auténtica creación infantil.<sup>3</sup>

Veamos previamente la clasificación del *Cancionero Popular Infantil Español* que nosotros proponemos. Dicha clasificación responde, por aproximación, al criterio definido por Smith Thompson<sup>4</sup> como tipo, es decir, cada grupo lo constituyen composiciones que tienen existencia independiente respecto a las demás, porque se usan en contextos distintos o con finalidad diferente. Dicha clasificación la forman los siguientes grupos: 1) *Nanas*. 2) *Adivinanzas*. 3) *Primeros juegos mímicos*. 4) *Canciones escenificadas*. 5) *Oraciones*. 6) *Fórmulas para echar «Suertes»*. 7) *Burlas y Trabalenguas*.

En la actualidad y en casi todo el mundo, la literatura oral casi ha desaparecido por completo, porque la mayor parte de las sociedades ya no tienen, entre sus hábitos, la práctica de la misma. (Habría que señalar, no obstante, algunas excepciones: entre ellas, y como las más significativas, las de algunos



II. de Eusebio Zarza, recogida en *Libro de Estampas*, de Ana Pelegrín (Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, p. 44)

pueblos de África y de América Latina que aún viven aislados de las principales vías de comunicación). En las sociedades desarrolladas, además de la influencia de los nuevos medios de comunicación, han sido muy importantes las consecuencias del progresivo despoblamiento del medio rural y la notable mejora de las comunicaciones, con las consiguientes concentraciones de población en los grandes centros urbanos. Desgraciadamente, quedan ya pocos lugares en los que permanezca viva esta tradición literaria oral; en España podríamos señalar una parte del campo andaluz, otra de la llanura castellana, así como pequeñas zonas de Extremadura y de La Mancha -sobre todo de las provincias de Cuenca y Albacete- y algunos otros núcleos poblacionales dispersos y de difícil acceso; en ellos 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, sin que los niños queden al margen de esas actuaciones; salvo estos casos, y quizá alguno más que yo olvide en este momento, la *Poesía Lírica de Tradición Popular* ha quedado reducida a determinados juegos y canciones infantiles que, en muchos casos, los niños aprenden ahora en la escuela.

Sabido es que 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 había 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 o de comba, por ejemplo.

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» o «ruedas», a la vez 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 rítmica 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 propia tradición 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, en España, desde el siglo XVI y hasta hoy mismo, se han realizado trabajos como los de Rodrigo Caro, Alonso de Ledesma, Rodríguez Marín, Lafuente Alcántara, la familia Espinosa, Rodríguez Almodóvar, Margit Frenk, Carmen Bravo Villasante, Arturo Medina, Ana Pelegrín o Dolores González, por citar sólo algunos ejemplos, que

han hecho posible que todavía podamos conocer, aprender y disfrutar cuentos, juegos, canciones y retahílas (*Poesía Lírica* de «ritmo muy marcado» que, ante todo y sobre todo, se escucha para, posteriormente, recitarse, decirse o cantarse), y 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.

Todo esto, sin embargo, no debe hacernos desistir del intento de conocer mejor esta poesía de tradición popular, tanto desde las investigaciones literarias y filológicas, como desde las folclóricas, porque somos responsables de su conservación y difusión, aunque ahora sólo podamos cumplir esa responsabilidad por la vía culta de lo escrito, frente a la popular de lo oral, que es la que, por naturaleza, le es propia.

Hace unos años ya tuve oportunidad de afirmar el doble carácter, *literario* y *folclórico* de estas composiciones:

La Poesía Lírica Popular Infantil, cuya transmisión tiene su base en la oralidad, ofrece abundantes variantes en muchas de sus composiciones: un mismo tema es tratado con modificaciones, más o menos significativas, en cantinelas recogidas en distintos lugares de la geografía española, influido, sin duda, por causas ambientales, lingüísticas o

culturales de la colectividad en que, en cada caso, se interpreta; la fuerza con que se conservan estas variantes no es sino un testimonio más de la vigencia de las mismas, así como de su carácter folclórico, porque es propio de las obras folclóricas que se transmitan con frecuentes variaciones, bien en forma de cambios, bien de pérdidas o de añadidos de elementos; esa circulación, con los consiguientes cambios en los elementos compositivos, son una señal específica de la universalidad del folclore (...)

Pero en la Poesía Lírica Popular Infantil también percibimos características expresivas propias: no sólo porque los contenidos de muchas de ellas constituyan, en su ordenamiento externo, formas poéticas convencionales, sino también porque, en su conjunto, son portadoras de elementos estructurales que las identifican, al tiempo que las diferencian de otros géneros.<sup>5</sup>

Llegados a este punto habría que preguntarse si tiene sentido que tratemos como textos escritos un material de transmisión y pervivencia orales. Pues dicho lo dicho hasta ahora, estoy convencido de que sí tiene sentido: desde que, en la segunda mitad del siglo XV, la imprenta hizo posible la fijación escrita de textos orales -incluidas sus variantes-, con lo que esos textos pasaban al campo de la Historia de la Literatura, debiendo ser estudiados a partir de ese momento no sólo como material folclórico sino también como literatura, con todas sus peculiaridades lingüísticas y estilísticas. Jakobson ya se refirió a este asunto, hablando, incluso, de las casualidades que pueden darse cuando una obra folclórica rechazada por una comunidad es transcrita por un copista salvándola así de su desaparición:

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.

Supposons qu'un membre d'une communauté ait composé une oeuvre personnelle. Si cette oeuvre orale se révélait, pour une raison ou une autre, inacceptable pour la communauté, si tous les autres membres de la communauté ne se l'approprièrent pas, elle serait vouée à disparaître. Seule, la transcription fortuite d'un compilateur peut la sauver, en la faisant passer du domaine de la poésie orale à celui de la littérature.<sup>6</sup>

Aunque el estudio de un importante «corpus» español de *Poesía Lírica Popular de Tradición Infantil*<sup>7</sup> nos demuestra la presencia de toda una compleja serie de elementos literarios (temáticos, estructurales y formales) que la caracterizan, yo quiero centrarme aquí sólo en aquéllos que contribuyen a dotar de un ritmo peculiar a estas tonadas.

Cuando digo *ritmo* -«ritmo literario», claro- quiero referirme a algo más amplio que el significado que solemos darle en *Métrica*:

El ritmo se produce por la repetición de versos de igual metro, por las pausas a final de cada verso, a veces por cesuras, por la repetición del acento en la penúltima sílaba y por la rima.<sup>8</sup>

————— 13 —————

Efectivamente, en muchas ocasiones, el ritmo es consecuencia directa de esas circunstancias métricas, pero también lo puede ser de repeticiones de otros tipos (tanto sintácticas como léxicas) o de una concreta organización interna de la propia composición. Rafael Lapesa dice que «el verso impone al ritmo del lenguaje la disciplina de normas fijas»,<sup>9</sup> pero el peculiar ritmo de estas composiciones es el resultado no sólo de la aplicación de algunas de esas normas fijas del verso, sino también de otras características expresivas y estructurales perfectamente reconocibles. Veámoslas:

1º. En la estructura interna, es decir, la organización de los contenidos, destacaríamos tres grandes posibilidades. La primera, el frecuente uso de estructuras repetitivas (tanto por «enumeración» como por «encadenamiento» de elementos), lo que da lugar a que se formen, a menudo, paralelismos y estribillos. Ejemplo de enumeración es el siguiente: *A la una, sale la luna. / A las dos, miro el reloj. / A las tres, vete a esconder. / A las cuatro, mi retrato. / A las cinco, voy al circo(...)*. Del mismo modo, un ejemplo de estructura encadenada

————— 14 —————



Il. del s. XIX recopilada por M. A. Pacheco para *Adivina, adivinanza*, de C. Bravo-Villasante (Madrid, Interduc/Schroedel, 1979, p. 11)

sería el de la siguiente «canción escenificada», en la que, a partir del cuarto verso, el último elemento del mismo se repite como primer elemento del verso siguiente; el último del quinto como primero del sexto, y así durante algunos versos más: *Una niña muy bonita / que del cielo bajó, / con el pelo extendido / y en la mano una flor, / y en la flor una rosa, / y en la rosa un clavel, / y en el clavel una niña / que se llamaba Isabel (...)*

La segunda de tales posibilidades es el uso de estructuras binarias, casi siempre basadas en el elemental esquema de pregunta y respuesta. Por ejemplo, esta «burla» con la que se engaña al interlocutor, provocándole con una pregunta otra pregunta, que siempre tiene la misma respuesta burlona: *-¿Has visto a Dolores? / -¿A qué Dolores? / - La que tiene la cara / de mil colores.*<sup>10</sup>

Y la tercera, una generalizada sencillez estructural, sin alteraciones significativas del orden sintáctico esperable, siendo la correspondencia entre verso y oración casi exacta; y si se encabalgan los versos no hay una violentación del ritmo que sea perceptible.

En cuanto a las formas métricas, lo más destacable son los siguientes rasgos:

Un mayor uso del verso de arte menor frente al de arte mayor; el predominio del verso octosílabo; la brevedad de las composiciones -algo que es muy propio de la literatura de transmisión oral, ya que, históricamente, una de las características de la oralidad ha sido la «brevitas»-; y la ausencia, casi total, de versos libres.



Pero, en general, por lo que destaca la métrica del *Cancionero Popular Infantil Español* es por su variedad y por su irregularidad (lo que Pedro Henríquez Ureña llamó «fluctuación»<sup>11</sup>). Así lo ha puesto de manifiesto Margit Frenk,<sup>12</sup> comparándola con el resto de la lírica folclórica española (en la que se ha ido manifestando, con el paso del tiempo, una regularidad en torno al uso de la *cuarteta* y de la *seguidilla*). No obstante, la fluctuación métrica propia de esta lírica no debe confundirnos; ello no es sinónimo de ausencia de forma específica, porque, junto a la tendencia a alterar moldes métricos convencionales (versos iniciales de apoyo acompañando a cuartetos; redondillas de versos de distinta medida; combinación de arte menor y arte mayor en pareados, etc.), convive la tendencia contraria, es decir, la que responde a concretos arquetipos versales, estróficos o rítmicos. Su forma característica es, por

tanto, la propia fluctuación: las variantes combinatorias que llegan a afectar a varias versiones de un mismo texto, lo que, sin duda, aporta riqueza al género.

En el plano de los procedimientos estilísticos, hay que afirmar que son pocas las figuras que afectan al plano de la significación y al de la designación, que, como es sabido, son los más eficaces literariamente; exceptuaríamos un repertorio metafórico sencillo y elemental, que no siempre aporta valores estilísticos. En cambio, sí abundan las figuras de carácter repetitivo: *aliteraciones*, *onomatopeyas*, *anáforas*, *paralelismos*, etc., así como los *diminutivos*, aportando una gran dosis de afectividad.

Las repeticiones de determinados sonidos, la presencia de algunos estribillos y el enunciado de expresiones sin significado concreto, dotan, por sí mismos, de un ritmo especial a muchas de estas composiciones; tanto en los primeros años de la vida del niño como más adelante cuando es el emisor y el destinatario de sus propios juegos y canciones, el placer que siente con algunas cantinelas está relacionado con sensaciones que percibe por el oído: así cuando un adulto le canta una nana el balanceo de los brazos va acompañado de la repetición de estribillos (construidos mediante aliteraciones de sonidos) que no tienen más significado que el rítmico: *ea la nana, ea la nana, a la ro, ro, ro, ea, ea, ea, a la nea, nea, nea*. Pero, cuando los niños son más mayores, para «echar suertes» (fórmulas por las que se establece el orden a seguir en un juego) lo hacen con cancioncillas como ésta, en donde las aliteraciones se suceden con un único valor, el rítmico, ya que el significado es un completo sinsentido, casi un puro disparate, que bien pudiera haber firmado como «imagen onírica» algún escritor surrealista: *Un gato se cayó a un pozo; / las tripas hicieron ¡guá! / Arre moto, piti, poto; / arre moto, piti, pa.*<sup>13</sup>

Para terminar: en la vida cotidiana de las modernas ciudades actuales, cada vez hay menos plazas y calles en donde los niños y niñas jueguen y actúen al tiempo que entonan todas estas composiciones. Lo mínimo que podemos hacer es recogerlas y fijarlas; con ello estaremos propiciando, aunque con mucho esfuerzo -sin duda-, su conservación.





2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

