



Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura
ISSN: 1885-446X
cepli@uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha
España

Frenk, Margit

Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular
Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura, núm. 9, 2013, pp. 7-20
Universidad de Castilla-La Mancha
Cuenca, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259126460001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

FECHA DE RECEPCIÓN:

3/10/2012

FECHA DE ACEPTACIÓN:

3/01/2013

ISSN: 1885-446X

ISSNe: 2254-9099

PALABRAS CLAVE

Antigua lírica popular;
poesía hispánica; canciones
escenificadas

KEYWORDS

Popular Poetry; Hispanic Poetry;
staged songs.

MARGIT FRENK FREUD

e-mail: margitfrenk@gmail.com

Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular¹

Rhymes for children's games in old folk songs

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Al estudiar los rasgos formales y estilísticos de las "canciones escenificadas" que se conservan en las fuentes del Siglo de Oro, comprobamos que algunas de estas rimas que acompañaban los juegos infantiles parecen tener las mismas características. Además, estas canciones presentan, formal y estructuralmente, ciertos rasgos que las diferencian de otras composiciones de la antigua lírica popular de la Península Ibérica. En general, estas canciones escenificadas son más extensas y presentan una constante irregularidad métrica y formal, lo que las sitúa al margen de lo que conocemos como "antigua lírica popular". Estas diferencias formales y estructurales revelan que las "canciones escenificadas", al no haber pasado por el tamiz de la literatura culta –como sí ha sucedido con muchas composiciones de la antigua lírica popular– mantienen su carácter claramente tradicional y son más cercanas al folclor contemporáneo.

ABSTRACT

Analysing the stylistic and formal features of 'staged songs' preserved in Golden Century sources, we check that some of the rhymes that accompanied children's games seem to share the same characteristics. Furthermore, from a formal and structural viewpoint, these songs possess certain features that distinguish them from other compositions of the Iberian Peninsula Old Poetry. In general, these 'staged songs' are longer and show a constant metric and formal irregularity, that excludes them of what is commonly known as the 'Old Popular Poetry'. These formal and structural differences reveal that 'staged songs' having not been sieved through the classical literature, as many other compositions of the old popular poetry have, keep their traditional flavour and are closer to contemporary folklore.

¹ Este trabajo fue leído por su autora en las III Jornadas "La palabra y la memoria", celebradas en Cuenca del 3 al 5 de octubre de 2012.

Cómo citar este artículo:

Frenk, M. (2013). Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular. *Ocnos*, 9, 7-20. Recuperado de <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/issue/view/125>

Con sobrada razón dice Pedro Cerrillo, en su libro *La voz de la memoria*, que al cancionero popular de tradición infantil hay que considerarlo y valorarlo “dentro del conjunto de la poesía lírica española de tradición popular” (2005, p. 25). Lo que quisiera hacer ahora es, precisamente, situar las rimas para juegos infantiles que nos conservan las fuentes del Siglo de Oro dentro del conjunto de la antigua lírica popular de la Península Ibérica, tal como aparece reunida en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Ahí, por cierto, la lírica infantil ocupa un lugar importante.

La comparación da para mucho. Aquí me limitaré a abordar varios rasgos formales y estilísticos que las rimas y canciones para juegos tenían en común con otros materiales del cancionero popular. Me interesan ahora sobre todo, aunque no exclusivamente, las composiciones dialogadas de cierta extensión, o sea, las llamadas “canciones escenificadas” que, como dice Pedro Cerrillo (2005, p. 72), son “de específica tradición infantil”. Resistiré casi siempre a la tentación de mencionar las fascinantes supervivencias de muchos de nuestros textos en la tradición oral moderna.

Antes de entrar en materia, necesito hacer algunas aclaraciones, o, mejor dicho, algunas autocriticas con respecto a los materiales reunidos en la sección de “Rimas para juegos” del *Nuevo corpus*.

Conviene para ello tener en cuenta cuáles fueron las principales fuentes de donde se tomaron esos textos: son, para el siglo XVI, los refraneros de Hernán Núñez (primera mitad del siglo) y de Sebastián de Horozco (segunda mitad); y para el siglo XVII, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias y los Juegos de Nochebuena a lo divino, de Alonso de Ledesma, ambos de 1611, y de los años veinte, dos obras fundamentales por sí y para nuestro propósito, que permanecieron inéditas hasta tiempos modernos: los *Días geniales o lúdricos* de Rodrigo Caro y el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. Además existen, claro está, otras fuentes, que iré citando.

Pues bien, tenemos evidencias de que la palabra *juego*, en la que me basé en muchos casos para incluir un texto en esa parte del *Nuevo corpus*, no siempre tenía el sentido que hoy le damos. Citaré unos cuantos ejemplos.

En bastantes fuentes se incluye, como “juego de niños” o “de muchachos” lo de “Pelillos a la mar, / para nunca desquitar” (NC, 2056)². En *La pícara Justina*, por ejemplo, leemos: “juego que llaman los niños «Pelos a la mar»”. Pero la descripción que nos da Rodrigo Caro revela a las claras que no se trata de un juego, en el sentido actual del término, sino de un dicho, ese sí propio de niños, usado por ellos, como dice Caro, “cuando han reñido y se meten en paz, [y] para firmeza de ella, echan pelillos, cortándose los de la ropa y echándolos por el viento”. Tenemos otro caso en los versos:

Quien escupe a su cristiano
bebe con la taza del diablo;
con la taza de alatón
el que le quiebra el corazón. (NC, 2059 B)

² Todos los textos citados proceden de *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Frenk, 2003). A él se puede acudir para todas las referencias. Como lo hago ahora siempre, modernizo la ortografía.

Aparece en varios refraneros del siglo xvi y, su comienzo, en el famoso *Memorial de un pleito*, que es un mosaico de rimas infantiles. Juan de Mal Lara dice que “este es cantar de niños en un juego suyo muy conocido”. Pero, como bien dijo Rodríguez Marín, en su admirable trabajo de 1931, no es un juego, sino “mero refrán del codiguillo infantil” (193, p. 5). Bastaba, por lo visto, que un decir fuera peculiar de los niños o los adolescentes para que ya se hablara de *juego*. Muchos de los que Gaspar de los Reyes incluyó en su ensalada “Juegos pastoriles” (1613) y que se copiaron en el *Nuevo corpus* son formulillas que, aunque vayan precedidas de un “jugarán al...” o “jueguen todos tres al...”, son textos de los que no ha aparecido ningún testimonio, antiguo o moderno, que certifique que se trataba efectivamente de un juego³. Suelen ser formulillas del tipo: “El gris, gras, / con el Pedro por demás” (NC, 2191). Incluso entre los *Juegos de Nochebuena* de Alonso de Ledesma hay algunas rimas que no parecen haber servido propiamente para un *juego*. Por ejemplo, los conocidos versitos “Caracol, col, col, / saca tus hijuelos al rayo del sol” (NC, 2080). En Ledesma aparece como *juego*, pero es en realidad otro de los dichos “del codiguillo infantil”; lo exclamaban los niños cuando veían un caracol metido en su concha⁴.

Por otra parte, algunas rimas para juegos del *Nuevo corpus* sí acompañaban juegos, pero no de niños, sino de adultos. Así, si no me equivoco, “A la barba desbarbada, / ande, ande la cotufada” (NC, 2128); “¡Ah, buen hombre!, tomá este bastón / y dalde a esotro buen hombre” (NC, 2130), y sobre todo, aquella en que cada jugador debía decir el nombre de un árbol, un ave, un refrán y un cantar que comenzaran con la misma letra (NC, 2132), cosa más propia de adultos instruidos que de los niños.

Un caso curioso a este respecto es el juego de “Toma (o Sopla), vivo te lo do” (NC, 2126 A, B). En todas las fuentes, desde el *Cancionero general* de 1511 y Luis Milán hasta las *Sentencias filosóficas* de Luis Galindo (1660-69), era evidentemente juego para adultos; en el siglo xvi, lo jugaban las “damas de la reina” y las “damas de Valencia”, y Sebastián de Horozco lo declara “un juego que juego yo”⁵. Sin embargo, cuando ese mismo juego iba ligado a los versos “¿Los mosquitos tienen ojos?” (NC, 2127 A y B), de que me ocuparé después, era propio de niños, como lo declara expresamente Gonzalo Correas. En tiempos modernos, en muchos lugares, lo de los ojos de los mosquitos es juego de niños, aunque en Venezuela siguió siendo propio de adultos⁶.

Otra objeción que debo hacer al *Nuevo corpus* es el hecho de que para ciertas rimas supuestamente destinadas a juegos infantiles no encontré información alguna que atestiguase que, en efecto, lo eran (es verdad que en ciertos casos no me falló la intuición)⁷. En la sección, de “Rimas infantiles” (no para juegos) e incluso en otras partes del *Nuevo corpus* hay, sin duda, varios textos que acompañaban juegos; pero estas cosas se van sabiendo poco a poco.

Después de esta catártica confesión, podemos ya pasar tranquilamente a ver en qué medida las rimas y canciones destinadas a juegos realmente infantiles se relacionan con otros materiales del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular*.

³ Entre los que cita Gaspar de los Reyes, sí eran juegos los siguientes: “Pizpirigaña”, (NC, 2121); “Sal, salero”, (NC, 2144 A); “–¿En qué estás? / –En Angarás”, (NC, 2146); posiblemente “La modorra”, (NC, 2061). Véase Pelegrín (1998), núms. 46.2 y 27.2.

⁴ De hecho, figura entre las “rimas infantiles” no destinadas a juegos del *Nuevo corpus*, junto a “Sal, lagartija, / que matan a tu hija...” (NC, 2081), dicho, según Correas, “por los chiquillos buscando lagartijas entre las piedras”.

⁵ Véase la nota a NC, 2126 A.

⁶ Información adicional en Pelegrín (1998), núm. 18.2a.

⁷ Ha resultado que sí eran juegos “Los ladrones y el ladrón / ya, señora, presos son” (NC, 2101) y “–¿Cómo te llamas? –Ochavo Castillo León me llamo...” (NC, 2102 A, B); véase Pelegrín (1998), núms. 76.2 y 167.2, respectivamente.

Y digámoslo de una vez: formal y estructuralmente, esos poemas se encuentran al margen del grueso de lo que conocemos como “antigua lírica popular” o “de tipo popular”, y en ese sitio convergen con composiciones no infantiles igualmente marginales por su forma y su estructura. Lo que diferencia a ambos conjuntos del resto son ciertos rasgos muy concretos: su frecuente mayor extensión; su constante irregularidad métrica, a veces muy marcada; su recurso al diálogo; su tendencia a organizarse en series monorrimas o en series de pareados y en combinar unas con otras y con versos en que riman los pares; además, la presencia, aquí y allá, de versos que no riman. En otras palabras, son a menudo canciones algo más extensas y mucho menos sujetas a reglas formales. Se trata aquí de composiciones de carácter claramente folclórico, a veces rústico, que no han pasado por el tamiz de la literatura culta. La índole de las fuentes que las albergan dice mucho. No figuran en los cinceleros poéticos o poético-musicales, ni en pliegos sueltos, ni en las obras consideradas literarias. Aparecen registradas, básicamente, en las obras de esos folcloristas *avant la lettre* que fueron los recopiladores de refranes y dichos populares y como lo fue Rodrigo Caro o, en cierta medida, Sebastián de Covarrubias. De hecho, cuando la letra de uno o varios juegos infantiles aparece en una obra de las que hoy consideramos literarias, por ese mismo hecho revela una cercanía mayor con el folclore contemporáneo que otras, y es curioso constatar que se trata sobre todo de obras de carácter religioso: los *Juegos a lo divino* de Alonso de Ledesma y algunos autos sacramentales.

Iremos viendo uno por uno varios rasgos que caracterizan esas composiciones atípicas, comenzando por la irregularidad métrica. He aquí una pastora que se despide con enfado del mes de febrero, que le ha matado a sus animales más tiernos, y que recibe una respuesta del mes:

—Allá vayas, hebreo corto,
con tus días veinte y ocho;
[mal has burlado a mi ganado],
que llevaste lo de hogaño.
—Allá queda marzo, mi hermano,
que cuando vuelve de rabo,
ni deja pastor enzamarrado
ni carnero encencerrado. (*NC*, 1130 bis B)

Si contamos sílabas, alternan indiscriminadamente versos de 9, 8 y 10 sílabas. Y aún más que la irregularidad métrica, que, al fin y al cabo, encontramos en muchos textos del Corpus, llama la atención aquí la falta de ritmo de esos versos. Es como si fueran prosa; pero no lo son, no quieren serlo, puesto que riman.

Algunas canciones que acompañaban juegos infantiles parecen tener las mismas características. Cita Rodrigo Caro la siguiente:

—¿Adó las yeguas?
—En el prado están.
—¿Quién las guarda?

—El mal villán.
—¿Y lo que te di?
—Con putas y rufianes me lo comí.
—¿Adó la puta?
—Andó y andó, y héla aquí. (*NC*, 2154)⁸

11

Los versos tienen entre cuatro y nueve sílabas, salvo uno, que se extiende a doce. La siguiente rima presenta mayores contrastes métricos; está en un auto del siglo xvi, con un contexto que revela cómo se jugaba:

—¡Ah!, gusano de mal nombre,
di a públicas voces
de dó vienes, hombre.
—De Hoces.
—Y dinos qué pides.
—Coces.
—¿Chicas o grandes?
—Como mandardes. (*NC*, 2180)

Y un ejemplo de extrema irregularidad métrica, que recogieron, en sendas versiones, Ledesma y Correas:

—¿Fue tu padre a moros?
—Sí.
—¿Matólos todos?
—Sí.
—¿En qué lo veremos?
—En los ojos. (*NC*, 2123 A)

Una conocida retahila infantil, que apareció en un baile teatral del siglo xvii y que acompañaba el juego que Ana Pelegrín llama “Puente quebrado” (1998: núm. 83.2) decía así:

—¡Hola!, lirón, lirón,
¿de dónde venís de andare?
—¡Hola!, lirón, lirón.
de San Pedro el altare.
—¿Qué os dijo don Roldane?
—Que no debéis de pasare;
quebradas son las puentes.
—Mandaldas adobare.
—No tenemos dinero.
—¿De qué son los dineros?
—De cáscaras de huevos.
—¿En qué los contaremos?
—En tablas y tableros.
—¿Qué nos daréis en precio?
—[El borrico trasero]. (*NC*, 2138 C)⁹

⁸ Cf. Pelegrín (1998), *ibid.*, núm. 204.

⁹ El último verso dice “Un amor verdadero”, evidente sustitución del verso original, que figura en la breve versión de Correas (*NC*, 2138 A).

He escogido textos que, además de la irregularidad métrica, muestran nada menos que cuatro fenómenos más que tienen en común nuestras rimas para

juegos con otras de tenor folclórico. Comienzo por las series monorrimas, rasgo casi ausente en el resto de los materiales del *Nuevo corpus*. En la canción de la pastora tenemos primero un pareado (“Allá vayas, hebrero corto, / con tus días veinte y ocho”) y después seis versos que riman en *a-o* (“ganado, hogaño, marzo, rabo, encencerrado, enzamarrado”).

En la canción infantil “Hola, lirón, lirón”, encontramos dos conjuntos monorrimos: uno en *a-e*, con la arcaica *-e* paragógica (andare, altare, Roldane, pasare), y el segundo en *e-o* (daremos, dineros, huevo, precio, trasero). Además hay versos sin rima: “Hola, lirón, lirón” y “quebradas son las puentes”.

En las rimas y canciones infantiles no existe –no puede existir– un afán de perfección formal. Tampoco evitan la repetición de una misma palabra en la rima. Lo vemos también en otro dialoguillo que tiene aspecto de rima para juego, aunque no consta que lo fuera:

—Sal, sol, que te llama mi señor.
—¿Qué me quiere? ¿qué me quiere?
—Darte una capa de color.
—¿De qué color?
—De la marca mayor. (*NC*, 2147)

Son cuatro versos monorrimos entre los que se intercala uno que no rima.

Las fuentes antiguas nos conservan más canciones folclóricas de serie monorrima, sobre todo entre los juegos infantiles. Junto a esta forma, hay otra, igualmente marginal, igualmente folclórica: las series de pareados¹⁰. He aquí el “cantar de la golondrina” recogido por Hernán Núñez, en el que, según él dice, la afanosa golondrina reprende a las malas hilanderas:

Hilanderas, que hilastes
y en marzo no curastes:
Fui al mar, vin del mar,
hice casa sin hogar,
sin azada, sin azadón
y sin ayuda de varón.
Chirrichiz. (*NC*, 1910)

Son tres pareados. Y veamos el diálogo entre una adúltera cruel y un marido estúpido:

—Marido, quien os encornuda
que a la horca os suba;
y yo, si lo hago,
que muráis ahorcado,
y vos si lo creéis,
que en la horca perneéis
—No juréis, mujer querida,
que ya sois creída. (*NC*, 1830 bis A)

12

¹⁰ Las estudié para el congreso de *Lyra minima* celebrado hace dos años en San Millán de la Cogolla. De ese trabajo, aún inédito, tomé algunos ejemplos.

En las rimas infantiles, tanto antiguas como modernas, son frecuentes los pareados. Entre las antiguas que han sobrevivido milagrosamente, tenemos este diálogo verso a verso, que decían los niños al jugar al “Sopla vivo te lo do”:

- ¿Los mosquitos tienen ojos?
- Sí, mis ojos.
- ¿Pican bien?
- Sí, mi bien.
- ¿Pican en la palma?
- Sí, mi alma.
- ¿Y en la oliva?
- Sí, mi vida.
- ¿Quiéreste casar conmigo?
- Sí, que lo digo.
- ¿Quiéresme dar?
- Ni llegar. (NC, 2127 B)

Aquí hay cinco pareados seguidos.

Muchas series de pareados, en canciones de adultos y de niños, no están dialogadas. Es el caso del cantar de la golondrina y de varios otros, como aquella letra que se burla de quienes se jactan de lo que no tienen ni pueden:

Yo soy Duero,
que todas las aguas bebo,
si no es a Guadiana,
que se va por tierra llana,
y a Tejo,
que no le veo,
y a Guadalquivir,
que nunca le vi. (NC, 1875 B; cf. C)

Y es el caso igualmente de esa preciosa rima recogida por Correas, que sobrevivía en Álava, acompañando el juego llamado “La paciyerba”.

Sal, sol, solito,
y estáte aquí un poquito,
por hoy y mañana
y por toda la semana.

Aquí vienen las monjas,
cargadas de toronjas;
no pueden pasar
por el río de la mar.
Pasa uno, pasan dos,
pasa la Madre de Dios,
con su caballito blanco,
que relumbra todo el campo.

Aquí viene Periquito,
con un cantarito
de agua caliente,
que me espanta a mí y a toda la gente. (NC, 2125 B)

Es notable en tan larga serie cómo se mantienen intactos los pareados. ¿Habrá intervenido aquí la mano de Correas? Porque no de los rasgos más característicos de estas canciones de forma poco canónica es que suelen combinar pasajes de diferentes esquemas rítmicos; por ejemplo, un pasaje monorrítmico con un pareado, como vimos en los versos de la pastora y como ocurre en este diálogo entre un padre y su futuro yerno:

- A Castilla fue,
de Castilla volvió,
barranco saltó,
garrancho la entró:
tal cual está, tal te la do.
- Digo y redigo
que cual está la recibo. (NC, 1823 bis B)

Tras un verso que no rima, vienen cuatro que riman en ó, seguidos de un pareado. Misma combinación, básicamente, en esta rima para juego:

- ¡Ah!, gusano de mal nombre,
di a públicas voces
de dó vienes, hombre.
- De Hozes.
- Y dinos qué pides.
- Coces.
- ¿Chicas o grandes?
- Como mandardes. (NC, 2180)

Son cinco versos monorrítmicos, interrumpidos por uno sin rima y seguidos de un pareado.

En otros textos infantiles se combina un pasaje que rima en los versos pares con tres versos monorrítmicos y uno sin rima. Recordemos este otro cantar:

- ¿Adó las yeguas?
- En el prado están.
- ¿Quién las guarda?
- El mal villán.
- ¿Ylo que te di?
- Con putas y rufianes me lo comí.
- ¿Adó la puta?
- Andó y andó, y hélá aquí. (NC, 2154)

Y he aquí este diálogo, que recoge Rodrigo Caro y que cito por el manuscrito del siglo XVIII que contiene su tratado sobre los juegos. (Es uno de esos casos de increíble supervivencia):

- Compadre, ¡hao!
- ¿cuántos panes hay en el horno?
- Veintiuno y el quemado.
- ¿Quién le quemó?
- El perrillo traidor.
- ¿Quién anda en la huerta?
- La perrilla tuerta.

—¿Qué tiene tocado?
—El pañal cagado.
—Préndanlo, préndanlo por soldado. (*NC*, 2137 B)¹¹.

La canción comienza con tres versos que riman aba; siguen dos pareados (*quemó-traidor*; *huerta-tuerta*) y finaliza con tres versos monorrimos (tocado, cagado, soldado): todo un mosaico de combinaciones.

Hay siempre una evidente búsqueda de la rima, pero esta no se convierte en obligatoria, ni sigue reglas previstas. Una y otra vez, cuando leemos estos poemitas, recordamos lo que escribió Antonio Sánchez Romeralo (1969, pp. 143-144), porque nos encontramos con “un decir poético, cuya forma no [...] es fija”, y que “es el resultado del propio decir poético, no un continente previo en el que el decir poético viene a verterse obediente a límites previamente marcados.”¹²

Alonso Ledesma vuelve a lo divino esta otra canción infantil, que de tres versos sin rima pasa a cinco que riman en a-o, incluyendo varios esdrújulos, poco frecuentes en las canciones populares antiguas:

—Moraina vieja,
mujer de ruin,
comístelo, bebístelo,
y agora que está criado
demándaslo.
—Siquiera cojo, siquiera manco,
siquiera derrengado,
enviámelo. (*NC*, 2117)

Quizá todos estos cambios en las combinaciones de rimas correspondieran a cambios en los pasos del juego y en la melodía¹³. Sería interesante comprobar —y a lo mejor ya se ha hecho— si todos estos fenómenos se dan en las canciones que cantan (o cantaban) los niños en nuestros tiempos, incluyendo, claro, las prodigiosas, enormemente creativas supervivencias.

Pero volvamos a las series de pareados. Estas no pueden menos que conmovernos cuando pensamos en su remoto origen, que se remonta, por lo menos, a las extensas composiciones medievales no épicas de carácter narrativo o dramático: todos los llamados “poemas juglarescos” del siglo XIII, la *Razón de amor*, *Elena y María*, la *Vida de Santa María Egipciaca*, la *Infancia y muerte de Jesús*, lo mismo que el *Auto de los Reyes Magos*: todos ellos están hechos de pareados de métrica irregular. Era una forma común en la Romania medieval.

Y en especial conviene pensar en la famosa Cántica de veladores que Berceo incluyó en *El duelo de la Virgen*. Menéndez Pidal (1920, p. 305) la llamó “la primera muestra de un ritmo popular” en Castilla. Esos trece pareados, introducidos e interrumpidos por la exclamación “¡Eya velar!” se acercan mucho a las composiciones que hemos venido estudiando: por la irregularidad métrica —los versos fluctúan entre 7 y 11 sílabas—, que contrasta con la uniformidad métrica de las obras de Berceo (Navarro, 1956, pp. 39-40); por la relativa breve-

¹¹ Cf. Pelegrín (1998), núm. 30.2.

¹² Don Antonio se refería con esas palabras a toda la antigua lirica popular, y en eso no estoy de acuerdo con él; pero sus palabras se ajustan bien a las rimas infantiles.

¹³ Así ocurría en el juego de “Pasar el puente” que yo jugaba de niña, y que sigue vivo con las mismas palabras: “A la víbora, víbora de la mar, / por aquí pueden pasar. / Los de adelante corren mucho, / los de atrás se quedarán. (*Hablado*): Tras, tras, tras. / (*Nueva melodía*): Una viejecita / que fruta vendía, / ciruela, chabacano, / melón y sandía. (*Hablado rítmicamente*): Día, día, / la vieja del otro día”. (No recuerdo a qué pasos del juego correspondía cada cambio).

dad del poema, y también por otro rasgo que ahora nos toca examinar: el de los pareados paralelísticos. En la Cántica de Berceo, tal como se nos conserva, aparecen dispersos los pareados paralelísticos. En cambio, en el cantar de ciegos que figura al final del manuscrito *G* del *Libro de Buen Amor* están seguidos:

...Deles mucho pan e vino,
que den al pobre mesquino;
deles algo e dineros,
que den a pobres romeros;
deles paños e vestidos,
que den a ciegos tollidos.¹⁴

16

Del siglo XIV podemos fácilmente dar un salto a los siglos XVI y XVII, cuando tres humanistas recogen este refrán convertido en tres pareados paralelos, como los del viejo cantar de ciegos:

Al matar de los puercos,
placeres y juegos;
al comer de las morcillas,
placeres y risas;
al pagar de los dineros,
pesares y duelos. (*NC*, 2007)

Otra serie de tres pareados paralelos, en este curioso cantar de brujas que registró la Inquisición en 1640:

Güevos cocidos,
para nuestros maridos;
güevos asados,
para nuestros enamorados,
y el carnero
para mí me lo quiero. (*NC*, 1607 ter)

Y pasando a las rimas para juegos, recordemos los versos paralelos de “Los mosquitos ¿tienen ojos?”:

—¿Pican bien?
—Sí, mi bien.
—¿Pican en la palma?
—Sí, mi alma.
—¿Y en la oliva?
—Sí, mi vida... (*NC*, 2127 B)

Y veamos esta serie no dialogada, que debe de haber sido propia de niños, pues lo es actualmente:

Dos horas duerme el santo,
tres, el que no lo es tanto,
cuatro, el estudiante,
cinco, el caminante,
seis, el teatino,
siete, el pollino. (*NC*, 1998 bis A)

¹⁴ Es la estrofa 1724 de la edición de Gybon-Monypenny (1988, p. 470). Todas las estrofas finales del *Libro de Buen Amor*, desde la 1720, están compuestas de pareados, pero solo la aquí citada es verbalmente paralelística.

Y esta otra serie, larga e interesante, recogida por Correas, que también tiene todo el aire de rima infantil:

El cochino,
mi consuelo,
y la oveja,
mi molleja;
y la vaca
tripa saca,
y la yegua
cascos quiebra,
y la cabra
esporria y salta
y pónese en la piedra más alta.
Si yo te la cojo en llano,
yo te la pondré de mi mano. (*NC*, 2087 bis)

Sobre esta curiosísima rima, volveré un poco más adelante.

Entre nuestras rimas para niños chiquitos tenemos el famoso “Anda, niño, anda”, que incluyó Tirso de Molina en la segunda parte de *La santa Juana*:

Anda, niño, anda,
que Dios te lo manda;
y santa María,
que andes en un día;
Señor san Andrés,
que andes en un mes;
señor san Bernardo,
que andes en un año,
sin hacerte daño
en esta demanda. (*NC*, 2050 C)

Es este un caso interesante, porque muestra que los hombres de letras desconocían o no aceptaban las series de pareados de la tradición folclórica. Tirso de Molina convirtió una serie en un villancico, encabezado por el primer distico; los otros tres pareados aparecen transformados en glosa, la cual desemboca en la vuelta y la repetición del supuesto estribillo “Anda, niño, [anda...]”. Es posible, además, que el dramaturgo se saltara otro pareado, que parece hacer falta, pero que sería hipermétrico: “señora Santa Ana, / que andes en una semana”. Es toda una lección de lo que podían hacer quienes en el Siglo de Oro acogían canciones de la tradición oral.

No son muchas las series de pareados paralelísticos que se nos conservan de la lirica popular antigua. En la tradición oral moderna de España existe esta, muy linda, que seguramente se remonta varios siglos atrás:

San Pantaleón,
dime cuántas son
veinticinco y el capón.
La herradura
para la mula,
coche de oro

para el moro,
coche de plata
para la infanta.
Cucurucú,
que te vuelvas tú. (*NC*, 2176, nota)

18

Como se ha visto, ninguna de estas series es dialogada. No podemos calificar de serie un minidiálogo que acompaña un juego descrito por Covarrubias:

-Arráncate, nabo.
-No puedo de harto.
- Arráncate, cepa.
-No puedo de seca. (*NC*, 2133 B)¹⁵

En nuestro recorrido nos hemos topado con muchos diálogos. Y es que este es otro de los rasgos frecuentes en las composiciones antiguas de índole marcadamente folclórica.

Si los diálogos infantiles figuran casi solo en refraneros, el repertorio de fuentes de los diálogos en verso en que intervienen adultos es un poco más amplio e incluye algunas obras literarias.

He estudiado recientemente las “Cancioncillas dialogadas” de la tradición popular antigua. Las del *Nuevo corpus* no pasan de unas ciento sesenta y cinco. Encuentro, aquí sí, una diferencia entre los diálogos puestos en boca de adultos y los destinados a los juegos infantiles. Aquellos son breves, generalmente de dos a cuatro versos, mientras que estos, que pueden también ser breves –“Arráncate, nabo...”–, suelen convertirse, como bien sabemos, en verdaderas retahilas. Y otra diferencia fundamental: en estas el diálogo se realiza casi siempre verso a verso, mientras que en aquellas cada interlocutor suele ocupar más de un verso¹⁶. Un ejemplo:

—Estoy pensando,
y es de pensar:
si el novio no tiene nada,
¿para qué me he de casar?
—¿Conténtaos la platada?
—Conténtame y agrada.
—Pues a casar, casada. (*NC*, 1548 bis)

En los diálogos infantiles el ir verso a verso es la regla, y hay pocas excepciones, como la del famoso juego hoy llamado de “La condesa” o “Hilitos de oro” (*NC*, 2136 A).¹⁷

Vale la pena recapitular y señalar algunas características que se repiten aquí y allá en las rimas y canciones antiguas para juegos. No se dan sistemáticamente, pero sí en muchos casos, y constituyen entonces fenómenos a la vez estructurales y estilísticos. Ocurren, curiosamente, en los principios y los finales de los textos.

Estos, como hemos visto, suelen comenzar con uno, dos o tres versos careños de rima y luego ya adoptan la forma de serie monorríma o de pareados, etc.

¹⁵ Cf. Pelegrín (1998), núm. 60.2

¹⁶ Claro que también hay algunos diálogos verso a verso en el repertorio adulto, como este: “—Noche mala, ¿para quién te aparejas?
/ —Para el pastor que guarda ovejas. / —Y el boyero, ¿dónde le das? / —Metido en el silo hasta las orejas”. (*NC*, 1132 bis B).

¹⁷ Cf. Pelegrín (1998), núm. 52.2.

Un buen ejemplo es el de “Mi cochino, / mi consuelo”, que precede a esa larga serie de pareados; hubiera sido tan fácil encontrar una palabra que rimara con *cochino*, pero se ve que se impuso la tendencia a no adoptar desde el principio la forma elegida.

Los finales suelen ser igualmente interesantes; ahí se ve claro el afán de crear un contraste con el resto del poemita. Frecuentemente esos finales son o incluyen versos más largos. Tomo de nuevo el ejemplo de “Mi cochino...”. Véase el quinto y último de los pareados paralelísticos y lo que les sigue:

y la cabra
esporria y salta
y pónese en la piedra más alta.
Si yo te la cojo en llano,
yo te la pondré de mi mano.

Los tres últimos versos contrastan fuertemente, por su extensión, con los breves versitos anteriores. Los dos versos finales constituyen un pareado, y esta es otra de las constantes que nos presentan las rimas infantiles estudiadas: en un dístico contrastante culminan, entre las composiciones “Adó las yeguas” y “Ah, gusano de mal nombre”.¹⁸

En el final de las rimas para juegos encontramos a menudo un verso largo y muy rítmico. “Fray Juan de las cadenetas” termina así: “Pues pase las penas que nunca pasó” (*NC*, 2137 A). Es el ritmo de gaita gallega, con el que finaliza también en el juego de la gallina ciega: “Con ellos te saquen los ojos si vieres” (*NC*, 2149 A, B). Y veamos, para terminar, los versos que decían o cantaban los niños en el juego de “Sal, salero”:

Zarzabuca,
de rabo de cuca
de cucandar,
que ni sabe arar,
ni pan comer;
vete a esconder
detrás de la puerta de San Miguel.¹⁹ (*NC*, 2143 C)

Deliciosa rima, que se regodea en el sonido de las palabras sin sentido y que desemboca en esos versos danzarines: “vete a esconder / detrás de la puerta de San Miguel”.

Referencias

¹⁸ En las rimas de adultos, suele producirse el mismo fenómeno (“A Castilla fue...”), a veces, como contraste entre dos voces diferentes, como en la anterior y en “Marido, quien os encornuda...”.

Cerrillo, P. (2005). *La voz de la memoria. Estudio sobre el cancionero popular infantil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Frenk, M. (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

¹⁹ Cf. Pelegrín (1998), núm. 84.2b (“Pinzaravín”).

- Gybon-Monypenny, G. B. (Ed.). (1988). *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia.
- Menéndez Pidal, R. (1920). La primitiva lírica española. *Estudios literarios*. Madrid: Ateneo.
- Navarro, T. (1956). *Métrica española*. Nueva York: Syracuse University.
- NC: véase Frenk, M. (2003).
- Pelegrín, A. (1998). *Repertorio de antiguos juegos infantiles*. Madrid: CSIC.
- Rodríguez Marín, F. (1931). Varios juegos infantiles del siglo xvi. *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, 18, 489-521 y 649-690.
- (1932). Varios juegos infantiles del siglo xvi. *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, 19, 5-33.
- Sánchez Romeralo, A. (1969). *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi*. Madrid: Gredos.

20