

preció a mil pretendientes. Ya con treinta años, viendo que no se casaba, se fue a un pueblo vecino y dejó correr la voz de que era muy rica. Por fin se casó. Cuando el marido comprobó que no tenía dinero, le dio una gran paliza. Pero ella prefiere los palos a ser solterona". Al margen de las dos versiones proporcionadas por Dolores Belmonte, ésta es la única fuente que hemos logrado localizar relativa a tan singular pieza.

2.5. Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos tenido la oportunidad de conocer, a través de su presencia en Caniles y en otras localidades de Granada y de Almería, una parte limitada pero significativa del repertorio folklórico cancional que los niños hispanohablantes han venido interpretando en sus juegos colectivos hasta hace tan sólo algunas décadas, cuando los cambios sociales producidos por el desarrollo tecnológico acabaron por desplazar su papel de intérpretes al de consumidores de música. Hoy por hoy, la transmisión de dicho legado apenas se sostiene gracias a la labor de un reducido sector del profesorado de música y de algunos docentes de educación infantil y primaria, profesionales que conocen las enormes ventajas que aporta el canto de estas obras maestras en miniatura al desarrollo de las capacidades intelectuales y artísticas de su alumnado.

El atractivo de las canciones tradicionales infantiles reside en los siguientes valores: su simplicidad, su agilidad rítmica, la capacidad de transformarse al gusto de sus intérpretes como *obras en constante creación*, sus posibilidades –innatas o por asimilación– para una funcionalidad lúdica, el contenido amoroso o sentimental de cualquier tipo, la potencialidad dramática idónea para satisfacer las necesidades de "representación" o *performance* de quienes las interpretan, su comicidad y, no menos importante, un discurso musical y argumental cuyas reglas internas escapan con frecuencia de la racionalidad para dirigirse al propio inconsciente.

Hemos considerado el papel predominante de la mujer en la transmisión de esta cultura oral-musical-coreográfica; son las mujeres quienes han conservado tal legado en corros de danzas, en trabajos colectivos, en faenas domésticas o cantándolo a sus propios hijos. Resulta inevitable que la visión femenina quede plasmada en dicho repertorio, lo que no impide la asimilación de los roles impuestos por

la sociedad patriarcal: engalanarse para ser elegida, deleitarse con los piropos expresados por una supuesta voz masculina incorporada al juego, aparecer como víctima del abandono o del cautiverio, etc. A veces, en cambio, esas mujeres-niñas dan rienda suelta a su ironía más mordaz contra los hombres, convertidos en objeto de burla.

Distintas autoridades en la materia han elaborado sus propias clasificaciones de las canciones infantiles tradicionales. Algunas se basan en su funcionalidad, otras obedecen a una ordenación temática o bien a sus rasgos poéticos, otras sitúan su enfoque en la antigüedad de las piezas, y las hay que combinan los criterios anteriores con otros, como los ciclos anuales o la edad de los intérpretes. En este trabajo hemos limitado la clasificación al contenido de la colección distinguiendo, por una parte, las retahílas para sorteos, movimientos, etc.; por otra, las canciones de juego, sea cual sea su coreografía; y en un tercer apartado los romances y canciones burlescas, que si bien han sido asimilados en el segundo grupo, poseen un origen distinto y al mismo tiempo diverso.

A la hora de realizar la selección de piezas que habrían de componer esta colección fueron descartadas las canciones y los romances que gozaban de mayor divulgación, aunque su presencia en el catálogo de Dolores M^a Belmonte venía a confirmar el hecho de que la mayoría del repertorio tradicional puede localizarse en cualquier parte de la geografía española e incluso en Hispanoamérica. Esto se hizo patente cuando acometí la tarea de buscar versiones y variantes de las piezas que había elegido precisamente por suponer que eran menos comunes. Para mi sorpresa, de las veinticuatro obras que integran la colección, sólo una de ellas parece estar circunscrita a la zona donde fue recogida; de las restantes, casi todas se encuentran registradas en fuentes de procedencia tan diversa que es prácticamente imposible determinar sus límites geográficos.

El análisis literario y musical de nuestro cancionero nos ha permitido extraer abundantes conclusiones que nos acercan a la descripción del perfil propio del repertorio infantil. Así, observamos que en lo referente al aspecto métrico de los textos, la cuarteta octosilábica, la estrofa de mayor tradición en el folklore hispánico en general, junto a cuartetos menores, domina más de la mitad de nuestra colección, empleándose también el romance, la seguidilla y el pareado. No obstante, la ausencia de rigor en el criterio lírico popular da lugar tanto a frecuentes irregularidades métri-

cas, haciendo que se combinen estrofas e incluso versos de distinta extensión, como a la presencia en la misma obra de distintos tipos de estrofa, incluidas las que no admiten clasificación. En contadas ocasiones aparecen estribillos, siendo sin embargo significativa la convergencia de estrofas o de series líricas yuxtapuestas procedentes de distintas piezas. También observamos algún caso de formación de una pieza por segregación de otra.

En cuanto a los ámbitos temáticos, el tema del amor o de la relación entre parejas aparece en la mitad de los textos, y la autoalusión al propio juego en un tercio de los mismos. Pese a tratarse de un repertorio infantil, no son extraños los elementos trágicos como el cautiverio o la muerte. Son habituales los argumentos en los que existe un protagonista, y se dan numerosas referencias animales. Así mismo se citan distintos lugares de la geografía española y algunos de más allá de nuestras fronteras, aunque las menciones a lugares genéricos de pueblos y ciudades permiten trazar una pequeña geografía doméstica de los intérpretes.

En el tratamiento argumental de las canciones cabe diferenciar las que desarrollan una narración de aquellas que se configuran por acumulación de alusiones a personajes, acciones o sentimientos. En el primer grupo se encuentran los romances, piezas de mayor extensión textual, pero también otras que logran concentrar en pocos versos un relato, a veces situacional, sólido y bien resuelto.

Si atendemos a los recursos de adaptación del texto a la música comprobaremos que la prolongación de frases musicales por repetición de versos se erige en una constante de nuestro repertorio. Dicha repetición puede afectar a versos completos e incluso a partes de estrofas, o bien a parte de ellos. Muy frecuente es el uso de anáforas, sobre todo la que emplea la partícula "que", y en menor medida el de paralelismos, a menudo asociados a las anáforas. Tratándose de un repertorio popular, éste se encuentra salpicado de exclamaciones y aclamaciones que dan lugar a amplificaciones de frase, aunque del mismo modo encontramos supresiones de partículas, sílabas o consonantes iniciales o finales propias de los dialectos rurales. A nivel de significado, el recurso con mayor presencia es la antítesis, y en menor medida la metáfora, la comparación y la prosopopeya. En cuanto a las jitanjáforas, apenas tienen presencia en nuestra colección, siendo sin embargo de uso común en las retahílas.

Al analizar la estructura melódica de las piezas aquí recogidas hemos advertido un predominio rotundo de las que se desarrollan en un ámbito amplio, en particular las que abarcan una 8ª, salvo dos excepciones que se restringen al tetracordo arcaico. Un hecho llamativo es que 14 de las 24 canciones comiencen con un salto de 4ª ascendente, desde la dominante a la tónica, tras uno, dos o hasta seis unísonos. La interválica dentro de las frases suele abundar en movimientos por grados conjuntos, y también por saltos de 3ª a 5ª. Sin embargo, no pocas piezas usan la repetición de notas, frecuentemente como cuerda de recitación; destaca entre ellas *Me casé con un enano*, de posible origen salmódico. No se da ningún diseño melódico preponderante; pueden aparecer líneas en forma de arco, ascendentes o descendentes, ondulaciones, saltos o terrazas, así como escalas, progresiones y aires del acorde perfecto mayor. El fraseo es exclusivamente silábico.

En lo referente a los sistemas melódicos, las obras tonales constituyen las dos terceras partes del repertorio, todas en modo mayor excepto una. No obstante, es significativo que una cuarta parte de la colección la compongan obras modales, repartidas por igual entre el modo de Sol y el modo de Mi. En todo caso debo resaltar que la escala de uso de bastantes piezas no abarca toda la escala, pues encontramos melodías tanto hexacordales como pentacordales e incluso tetracordales. Contamos además con dos canciones que, a causa de la estrechez de su ámbito, se ciñen al tetracordo Mi-La o al tritono Mi-Sol-La. Hay, por último, dos piezas más de sistema mixto, en las que una parte presenta una melodía tonal y la otra una melodía modal o tricordal.

Considerando que la pulsación de los niños es más rápida que la de los adultos, y que las canciones de este repertorio están destinadas a actividades lúdicas, no debe extrañarnos que todas las piezas del mismo se desarrollen en un tempo animado, entre los 168 y los 240 pulsos por minuto. El acento es binario en casi los dos tercios de las canciones, aunque también conviene destacar que hay diez piezas en las que se da una alteración transitoria de la pulsación, casi siempre por alargamiento de los sonidos en las cadencias. El ataque característico es anacrúsico, pues afecta a las tres cuartas partes de las obras; idéntico porcentaje ofrecen las piezas con final femenino, lo que se explica por el predominio de la acentuación paroxítoma en nuestro idioma. Aún así llama la atención el alto número de versos que acaban con una palabra aguda, proporcionando de esa manera una rítmica más acusada a la canción.

Las piezas suelen articularse sobre dos o tres motivos rítmicos contrastados, siendo por lo general uno o dos de ellos de mayor relieve que el otro u otros, pero hay dos canciones que acumulan más de cinco patrones distintos. Se observa una importante adaptación entre el fraseo musical y los pies métricos, lo que hace que la incidencia de la anorritmia en nuestra colección resulte escasa.

En cuanto a la forma, y pese a que sólo se incluyen tres piezas con estribillo, aparecen sin embargo cuatro canciones de claro contraste formal, si bien en dos de ellas dicho contraste es el resultado de una fusión. También se dan cuatro piezas con aclamación o exclamación que actúa como puente entre las dos frases, precisamente donde la línea melódica alcanza el registro más alto. Hemos localizado asimismo tres pequeños ejemplos de coda, y sólo uno de introducción por medio de una onomatopeya. La repetición de un mismo inciso para diferentes versos constituye una constante tanto en nuestro cancionero como en el repertorio folklórico en general, y el empleo de la ampliación melódica por repetición total o parcial de versos se da en 15 de las 24 piezas recopiladas.

El estudio de las fuentes que nos ofrecen versiones o variantes de las piezas de este cancionero no permite aventurar unas conclusiones estadísticas distintas al hecho de la amplia difusión que ha tenido la gran mayoría de las piezas aquí recogidas. Por lo general el texto de las canciones está más o menos fijado, salvando ciertos detalles secundarios, y sabemos incluso que algunas ya fueron registradas en el Siglo de Oro. Pero es igualmente frecuente que otras versiones presenten un número menor o mayor de estrofas, que contengan algunas estrofas distintas a las nuestras o que incorporen estrofas de otras canciones. En ocasiones hemos localizado versiones en las que el argumento aparece reelaborado por completo.

Claro está que existen canciones que nos deparan sorpresas. *Han puesto una librería* ha quedado más o menos fijada con unas estrofas procedentes del romance *Los mozos de Monleón* a las que se les añadió en algún momento la primera copla, que no guarda la menor relación con el resto. *Madre, qué linda noche* es un poema de autor, popularizado en los años inmediatamente posteriores a su publicación: una balada que ha dado lugar a innumerables versiones narrativas; en cambio la variante que aquí se recoge guarda bastante fidelidad al original. También hemos podido saber que una de nuestras canciones, *Niña, no*

te pongas flores, procede por segregación de otra de ellas, *La pájara pinta*, aunque precisamente nuestra versión carece de la estrofa segregada; y en cuanto a *Hazme la caja grande*, todo apunta a que se trata de una versión infantilizada de la ya mencionada *Madre, qué linda noche*.

En lo relativo a la música de dichas versiones, tan común es que el texto y la melodía se hayan difundido conjuntamente como que se usen diversas melodías de recambio, y ello es aplicable a menudo a la misma canción. Ahí tenemos el ejemplo de *Don Bueso y la hermana cautiva*: de las 36 versiones musicales localizadas, incluidas las dos nuestras, dos tercios se desarrollan sobre melodías completamente distintas mientras que otro tercio comparte la misma melodía. En otros casos la melodía puede quedar fijada sólo en un determinado lugar gracias a su divulgación por cantantes profesionales: es el caso de *El piojo y la pulga* en México, en forma de corrido.

Poco más cabe añadir. Me gustaría acabar con una reflexión que, aún a riesgo de parecer una digresión, no es ajena en absoluto a nuestro estudio. Tras revisar el grupo de canciones populares –*volkslied*– que se suceden junto a las de poetas y compositores más o menos célebres en el cancionero infantil alemán *Unsere schönsten Lieder*¹²³, debo reconocer que la impronta de la cultura musical clásica parece ser mucho más poderosa en el folklore musical infantil de aquel país que en el nuestro (¿o tal vez la llamada *música clásica* es heredera de aquel folklore?). Las canciones alemanas se atienen exclusivamente a la tonalidad mayor, presentan un ámbito amplio donde hay espacio para frases de diseño ondulado, y sus desarrollos armónicos giran en torno a las tensiones entre la dominante, la subdominante y la tónica. Nuestro folklore infantil presenta, por el contrario, escalas de tres a siete cuerdas, diseños más variados, registros modales de diverso tipo; en todo ello se advierte la huella de distintas épocas e influencias. Esperemos que el estudio musicológico de este rico repertorio siga creciendo y profundice en las raíces de nuestra cultura multiseccular, aunque sea con aportaciones tan limitadas como la que aquí hemos querido hacer.