

sus canciones sean una reacción frente a todo eso cuando se les carga con una madurez prematura y no deseada.

Equivocando el término, algunos de nuestros pequeños informantes se quejan de que los mayores son «racistas» con ellos. Quieren decir, en realidad, que se sienten discriminados en razón de su edad y, probablemente, no les faltan motivos para pensarlo. Algo preocupados, los hay que aclaran que todo lo que nos han cantado —y contado— no es poesía de los niños, sino «la burla que los niños hacen de los mayores».

En efecto, si revisamos las canciones aquí ofrecidas, comprobaremos que caen —en su mayor parte— del lado de lo burlesco: se parodia todo aquello que preocupa a los adultos, lo que les angustia y obsesiona. En definitiva, se critica el mezquino sistema de valores que les estamos transmitiendo.

Esta poesía infantil, este ignorado folklore que ahora mismo se está creando, es —básicamente— una sonrisa de los niños sobre los aspectos más ridiculizables de nuestro mundo. Una sátira de él hecha con nuestras propias armas, iguales mensajes, parecidas palabras, a veces las mismas melodías...

«Una burla que los niños hacen de los mayores», como ellos explican con una aclaración que, por obvia, resulta innecesaria.

**Olarte Martínez, Matilde; Uribe Oyarbide, José María (1997).**  
**“Canciones y baladas infantiles. ¿Transmisión oral de modelos culturales?”.** En L: Díaz Viana, (coord.), *Juego de niños. Canto e imagen en los procesos de aprendizaje cultural*, vol. I (pp. 45-74). Madrid: Sendoa. [ISBN 84 89080 48 8]

## II

### CANCIONES Y BALADAS INFANTILES ¿Transmisión oral de modelos culturales?

JOSÉ MARÍA URIBE OYARBIDE  
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca dentro de la necesidad de buscar, ante la carencia de información sobre este tema, toda la documentación posible relacionada con las actividades musicales de las colectividades infantiles, en el ámbito de Castilla y León. Las baladas infantiles pueden ser definidas como una manifestación cultural que aúna un contenido, a través de los textos recitados, una música que es inseparable a ese texto, y una gestualidad y organización espacial de los sujetos, que es lo que entendemos coloquialmente como juego. Los ejes música, texto y juego introducen, a su vez, distintos niveles de manifestación cultural. La música, salvo en su transcripción, es una expresión cultural no observable, no tangible en tanto sonora; en ella un individuo es el protagonista, el intérprete que hace que exista como tal en el momento; la música, por tanto, puede entenderse como un tipo de oralidad, que es además sustitutiva a la oralidad literaria, en cuanto a manifestación importante y apenas conocida de las características propias de los distintos ambientes socioculturales que engloban el ámbito territorial de la Comunidad de Castilla y León.

## CARACTERÍSTICAS GENERALES

La investigación que nos propusimos en su día realizar engloba aspectos superiores a los que en este informe presentamos, pero —no obstante— este último es una primera inmersión en el tema central de nuestro interés: la música como cultura.

No siendo nueva esta consideración de la música como fenómeno cultural, nuestro interés desde una óptica etnomusicológica hace que el énfasis recaiga sobre lo que entendemos por cultura. Nuestra perspectiva, aún teniendo en cuenta la estructura formal del fenómeno musical, va más allá, intentando ahondar en los significados y motivos que producen y reproducen, en su caso, el que se construya un tipo de música u otro y el que éste se halle presente en unas actividades u otras. Como afirma Alan Merriam, la música es una expresión más de la cultura de un grupo social, y no sólo hace referencia al paradigma de la música occidental o, mejor aún, de la llamada música culta occidental. Partimos de suponer que en cualquier grupo existen tantas músicas como tradiciones culturales. Este concepto de tradición lo entendemos desde una perspectiva antropológica, asumiendo que la tradición no es algo igualable o exclusivo de los grupos no dominantes, no cultos o ágrafos, sino que en el conjunto de cualquier sociedad conviven diferentes segmentos —con sus peculiaridades— que se traducen también en el fenómeno musical. En concreto, nos ha parecido interesante abordar el llamado mundo de la infancia que no siendo el grupo dominante de nuestro contexto cultural tampoco necesariamente ha de constituir el germen cuantitativo de lo que se convertirá en la fertilidad musical de los adultos.

Más exactamente, dos elementos nos han hecho reparar sobre este segmento de población: por una parte, el hecho de que exista en él un cierto aura de sinsentido, de irracionalidad, unido a las composiciones musicales y letras que los niños utilizan en sus juegos y actividades; y, de otra parte, el factor de que la no continuidad entre esa etapa y la adulta no plantea aparentemente ningún tipo de conflicto en los procesos de socialización hacia la edad adulta considerados como normales o socialmente ajustados.

Este doble interés nos hace reparar en la posibilidad de que el mundo de los niños, tan poco estudiado desde el punto de vista colectivo, pueda plantearse como una contracultura, en el sentido de ser un modelo cultural paralelo, que es paulatinamente reorientado y sustituido en el proceso de educación formal e informal, perdiéndose posibilidades expresivas pero también de sentido del mundo en los que merece la pena reparar. Cuando muchos investigadores desde la psicología o la sociología han utilizado la metáfora infantil para poder explicar comportamientos o ideas que de otra forma serían difíciles de entender, se ha mencionado sólo con tangencialidad el valor propio del mundo infantil.

### 1.1. CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

El primer problema ha sido definir lo que entendemos por niño o niños en un sentido genérico que englobe a niños y niñas. Para ello hemos apelado a un doble criterio:

1.º) En primer lugar, tomar una definición para limitar el segmento de edad que —estando contrastada, además— incorpora una caracterización de las peculiaridades que la persona toma evolutiva y socialmente en el crecimiento; coincidimos, más explícitamente, con el límite máximo de 14 años que es el discurso de atención primaria de la Organización Mundial de la Salud recoge como frontera superior; entendemos que un discurso que —al igual que el nuestro— se preocupa principalmente por el carácter holístico de los sujetos y los grupos como es el de atención primaria puede servirnos como guía de división de la población.

2.º) En segundo lugar, el límite inferior de los 8 años, así como el límite superior de los catorce, conjuga elementos que facilitan el acceso a ese mundo infantil y nos ponen ante las ocasiones de socialización exterior al grupo doméstico. Los niños de estas edades manejan ya con cierta

soltura los códigos de comunicación para poder expresar aquello que desean; a su vez, en esta franja de edad el grupo de referencia va deslizándose de la familia u hogar hacia el grupo de pares o compañeros; y, por último, el límite de los 14 años nos coloca ante un período de separación de ese grupo o, al menos, de relejación de las ataduras para construir, ya en puertas de la adolescencia, una relación que puede depositar más peso en la pareja que en el grupo.

Las canciones o, más explícitamente, el canto-juego al que nos hemos referido, nos permite ver las estrategias de transformación de los elementos recibidos por el medio, ya sea familiar, escolar o de los medios de comunicación, y descubrir qué criterios y líneas se siguen en lo que acaba siendo el producto musical observado. Tenemos, así, la ocasión de constatar en movimiento la interacción (y su peso diferencial si es caso) de los tres grandes tipos de oralidad que han sido acuñadas: la oralidad primaria o pura, propia de sociedades donde no existe literatura escrita ni su influencia; la oralidad mixta, de sociedades donde coexisten lo oral y lo escrito, y la oralidad mediatizada, de sociedades —hoy en día mayoritarias— donde, a través de los medios técnicos, la oralidad puede quedar fijada no precisando que emisor y receptor se hallen copresentes cuando se produce la *performance* (cf. Díaz G. Viana, 1987).

Además, este carácter de canto-juego que utiliza el medio oral como forma de mantener la privacidad de los que «están en el secreto», frente a la publicidad intrínseca de dejar esas composiciones por escrito, nos introduce dentro de un apartado del tema genérico de la socialización muy destacable para la realidad local de Castilla y León. En un medio social que cada vez parece ser más homogeneizante, se constata un vínculo en el «continuum» rural-urbano que, sin llegar a la ya superada dicotomía antagónica rural-urbano, con sus siempre discutibles variables de separación, sí nos ofrece formas de detectar la variabilidad dentro de su igualdad. La similitud de los *inputs* o mensajes que se intentan generalizar en ambos contextos no explica el por qué los resultados no sean iguales; la distinción —aunque sea matizada— de lo urbano y lo rural se mantiene no por el carácter oral que es compartido, sino por la elaboración de esos materiales que, atendiendo a contextos de expectativas sociales diferentes, dan razón de la variación tanto dentro de lo urbano como de lo rural (y entre ambos).

## 1.2. LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN

Planteábamos entre interrogaciones en el proyecto presentado —e incluso en su título— la faceta socializadora que pueden tener las canciones infantiles a través de esa expresión de «transmisión oral de modelos culturales».

A estas alturas habrá, cuando menos, que quitar las interrogaciones para afirmarlo, aunque, eso sí, agregando unos matices significativos sobre qué es lo que se transmite oralmente. Parece ciertamente que un modelo, pero ese modelo ¿es el deseado por el medio social? Nuestra respuesta es que no. Si los juegos infantiles —a los que parecen sólo acompañar estas tonadas— se suelen tomar por meros aspectos de esparcimiento de los niños, no es menos importante el que se trate de un ámbito netamente infantil, sin con ello querer decir que sea vago, espúreo o intrascendente.

Muy al contrario, estimamos que ese mundo infantil del juego se construye como intersección de variables deseadas, o si se quiere, inducidas por el mundo adulto, pero recogiendo elementos no orientados a ese ámbito y dando como resultado híbridos no cuantitativamente ubicables en una escala deseable por el sistema socializador. De esta manera, llega a generarse durante la infancia una suerte de península de la que nadie se percata, pero en la que se reproducen marcos y esquemas de comportamiento entre niños-niñas y visiones de la sociedad.

Parece oportuno señalar los ejes que ayudan a entender el papel de las canciones en ese mundo infantil pero no tan *naïf* como se suele pensar. Estos cantos pueden ser definidos como una manifestación cultural que aúna un contenido a través de los textos recitados, una música que es inseparable a ese texto y una gestualidad y organización espacial de los sujetos que es lo que entendemos coloquialmente como juego. Los ejes música, texto y juego introducen —a su vez— distintos niveles de manifestación cultural.

La música, salvo en su transcripción, es —como quedó dicho— una expresión cultural no observable, no tangible en tanto sonora; en ella, un individuo es el protagonista, el intérprete que hace que exista como tal en el momento y puede entenderse como un tipo de oralidad sustitutiva de la oralidad literaria. El juego como fenómeno grupal implica un mínimo consenso entre los participantes y, además de la habilidad o pericia para el mismo, se efectúa de acuerdo a una posible oralidad rítmica; por tal oralidad se entiende el uso que del ritmo se da como un código que

ayuda a la realización del juego. Por último, el texto cantado, las letras de esas canciones, implican unos mensajes, unos modelos de cómo hacer las cosas o de cómo pensar sobre las cosas, y pueden definirse como ejercicios de oralidad didáctica en tanto que se aprenden, transmiten y/o reformulan esos contenidos textuales.

Las canciones que se utilizan en los juegos infantiles tienen su origen en una doble fuente de creatividad. Por una parte, son las canciones que enseñadas por ciertas figuras adultas, como los maestros o los padres, intentan que los niños se socialicen en determinados discursos dominantes o modélicos socialmente: los discursos sexistas, punitivos, de obediencia a esas figuras, por ejemplo. Pero, a su vez, los propios niños utilizan y se nutren de elementos no contemplados como tales: así, los dibujos animados, la televisión, los sucesos que les han ocurrido y, precisamente, los mensajes de transgresión que les son prohibidos. Desde este punto de vista, estas baladas son vehículos de transmisión de mensajes pero —también— productos *ex-novos* que los niños construyen, a veces, de espaldas al discurso que se les intenta trasladar.

Las canciones y juegos infantiles suponen mecanismos o estrategias de socialización dentro de la socialización formal que supone el propio proceso educativo de la escuela. Como toda estructura de socialización, ésta se articula mediante una serie de conceptos y prácticas que se intentan trasladar a los sujetos y situaciones y/o contextos donde han de ser aplicados. En este caso, un elemento básico es la formación endógena de grupos de juego, o lo que es igual, la constitución de unidades sociales.

Esos criterios —básicamente— tienen dos ejes, la edad y el sexo de los participantes. Que la edad sea un elemento de agrupamiento viene definido por la conformación de las aulas, aunque no se pueda desestimar el que haya mecanismos de autorregulación, que constatamos en otras facetas de la vida social, que hacen que las niñas suelen reunirse con niños de mayor edad u otras combinaciones que pueden comprobarse en el análisis del contexto de los temas etnográficos recopilados.

A la hora de abarcar esos procesos nos ha parecido metodológicamente conveniente el desglosar las diferentes variables que, conjugándose, dan lugar a los diferentes juegos y sus correlatos musicales. Así, los criterios de clasificación a emplear tienen una doble cara: los aspectos más formales y objetivables e incluso manifiestos, y aquellos otros más latentes o, cuando menos, de los que es menos consciente —incluso— el propio participante en el juego.

Respecto a los primeros, nos referimos a la ocasión que da lugar al juego y a la canción, el motivo, el porqué determinadas formas de juego exigen una música y un texto como ingredientes necesarios frente a otras opciones de esparcimiento. El lugar donde se realizan, que sea sobre techo o al aire libre, en una zona delimitada y siempre igual o que pueda variarse el escenario espacial del mismo, es también un elemento importante en tanto nos esté indicando el carácter rígido o flexible de la actividad, por no hablar de la necesidad de un consenso o la libre iniciativa de los participantes para señalar la conveniencia e inicio del juego.

Los temas o motivos temáticos a los que se oriente el juego pueden ser también reveladores de los propósitos que se espera alcanzar con la actividad lúdica. Aunque con anterioridad se ha hablado de los participantes, un aspecto especialmente significativo es la existencia o no de limitaciones a la participación, ya sea la exigencia de un determinado sexo o de una determinada edad, más allá de las habilidades de los diferentes sujetos.

La época del año en que se celebran los juegos, si es que no existe —incluso— un calendario que los hace aparecer recurrentemente en un momento determinado y no en otro, como es habitual, conforma un elemento más a considerar, pues tiende a esclarecer el carácter pautado o subjetivo de la adecuación de un juego u otro.

En un nivel más complejo de este mismo análisis formal u objetivable se aborda un acercamiento a la estructura del juego: si la participación es individual, si hace falta la formación de equipos o secciones, si tiene un final marcado por unos logros o si es de carácter indefinido. Tampoco olvidemos los recursos necesarios para el juego, pues aunque —en principio— parecen requerirse pocos medios para el mismo, no cabe duda de que hay diferencias entre unos y otros de igual forma que esos requisitos para el juego pueden pasar por la propiedad de los medios que detenten algunos sujetos frente a otros (el balón, la goma, la cuerda, las canicas, las chapas, etc.).

En relación al nivel menos manifiesto de la actividad lúdica, lo que podríamos denominar «los aspectos escondidos del juego» (incluso para los que en él toman parte), haremos referencia al mundo de la gestualidad incorporada en el juego que tiene su traducción más obvia en el mayor o menor contacto físico necesario entre los participantes para llevar a cabo la realización del acto de jugar. En este ámbito del lenguaje no verbal que incorpora el juego hemos tomado, como polos metodológicos de un

«continuum» en el que se enmarca la realidad, una gestualidad espontánea —y en tal sentido elaborada en cierta medida por los propios participantes como elemento para caracterizar en un primer momento el juego— y, por asociación de ideas, un segundo polo de análisis que está constituido por las características de la gestualidad en el deporte (en cuyo desarrollo ésta bien puede entenderse como funcional y en tal caso ya dada o recibida por aquellos que desean realizar la actividad deportiva como tal). En el «continuum» señalado se da la interacción del propio cuerpo en su uso coordinado, los ritmos, otros cuerpos con sus usos y adaptaciones a la participación e —incluso— los objetivos que pueda tener la exposición del propio cuerpo en la actividad.

## CANCIONES RECOGIDAS EN TRABAJO DE CAMPO

Analizando los procesos de creación y transmisión de las canciones infantiles en pequeños grupos de localidades de Castilla y León, queríamos averiguar si la narrativa oral entre estas colectividades específicas podía ser reveladora de las características del discurso cultural y un eslabón entre el modelo ideal de mundo rural y mundo urbano.

Una de las características comunes a la tradición oral infantil es el uso gregarista de las canciones. Los cantos son una manera lúdica de manifestarse, una alternativa a las posibilidades que les brinda el exterior; de ahí la importancia de la creatividad en las canciones y también que, frente a otros canales lúdicos (como pueden ser la enseñanza de idiomas, los deportes...), las canciones demuestren una opción distinta; frente al desarrollo de habilidades, aspectos perceptivos y de destreza que desarrollan los juegos de ordenador (sin olvidar las patologías que también acarrearán), las canciones incentivan recursos memorísticos importantes; aunque no tengan a su favor, cara a la sociedad actual, el hecho de que esta narrativa oral ayude —sí— a socializar al niño, pero en aspectos no competitivos.

Una constante en todas las edades observadas es la influencia de los principales medios de comunicación: TV y radio; esto encaja con el modelo descrito por Zumthor como «oralidad mediatizada».

Una diferencia fundamental con generaciones próximas anteriores es el papel de la radio y de los medios de comunicación, y la utilización de sistemas de reproducción —como cassettes y vídeos— ya desde muy temprana edad.

Se observa cómo a partir de los 11 y 12 años el papel de los padres en la educación musical queda evidentemente reducido, así como el de

los profesores es respetado de una manera parcial. En la preadolescencia, el rechazo a la autoridad que ambos representan en su formación es casi total.

Mención especial merece el hecho de las grabaciones, ya que a partir de los doce años aparece como una de las principales actividades relacionadas con la música.

Por lo tanto, existe un cauce cultural entre:

- la anterior tradición popular que los niños reciben de los padres, y —sobre todo— de los profesores, aunque sea bastante rechazada por los preadolescentes,
- la música recibida y aprendida a través de los medios de comunicación —TV y radio— y que, por el contrario, a menudo es rechazada por padres y profesores.

Por otra parte, abuelos y coros parroquiales suponen dos medios excepcionales de recepción.

En cuanto a tipos de música preferidos por niños y preadolescentes, encontramos —por el siguiente orden—:

- pop
- rock y rap
- bacalao, música disco y tecno
- música tradicional

En cuanto a los temas que nos han aparecido, hay que señalar de una forma prioritaria una clara diferencia entre edades y sexo. Por ello distinguimos dos bloques en cuanto a la edad:

- De 8 a 11 años (ciclo medio)
- De 11 a 14 años (ciclo superior)

En el primer grupo los niños prefieren:

1. Canciones infantiles tradicionales de juego, que se transmiten por tradición oral: «Debajo de un botón», «Ratón que te pilla el gato», etc.
2. Canciones infantiles actuales, que se transmiten por la TV y la radio (publicitarias muchas de ellas): «Toma mucha fruta», «Zumosol», etc.
3. Canciones de amor: «Corazón te mando este misil».
4. Canciones de deporte: «Dale a tu cuerpo alegría, Johan Cruyff».
5. Canciones inventadas, de muy diversa índole, como ésta: «Estoy en casa, estoy tirando aspirinas con el tirachinas».
6. Canciones de fiestas y verbenas: «El canario».
7. Canciones de cumpleaños: «Feliz, feliz en tu día», «Cumpleaños feliz», «Es una chica excelente», etc.

En el segundo grupo se prefieren, con gran diferencia del resto, las canciones de amor («Tu piel morena sobre la arena...»). Las canciones de fiesta (como la «Macarena») se mezclan con las de excursión («Miriam está borracha»), con las de misa («Gloria», «Aleluia...»), las de deporte («¡Hala el Madrid!»), o las de temática rebelde («Estoy cansado de leyes y prohibiciones»).

Observando las diferencias en cuanto al sexo, encontramos que los preadolescentes tienen como tema único las canciones de amor, y que los niños prefieren las canciones de fiesta y deporte.

En cuanto a la invención y a la transformación de temas, se han constatado dos tipos de cambios.

- transformación total de una canción conservando parcialmente la melodía.
- transformación parcial del texto conservando la melodía.

Un aspecto a destacar dentro de estas transformaciones son la ironización y el insulto, este insulto suele hacer referencia a compañeros cercanos, sustituyendo una palabra por el nombre del colega insultado; los temas ironizados son múltiples, desde temas de política (Roldán...), de deporte («Hala el Madrid, el equipo del gobierno y la vergüenza del país»), hasta temas de amor.

Un ejemplo de transformación característica ha sido el de las diversas letras que se ponen al himno nacional, en las que aparece siempre Franco, a pesar de que ninguno de los informantes le haya conocido a él ni a su sistema político; es, pues, un claro ejemplo de la transmisión por tradición oral descontextualizada.

El uso de un idioma extranjero, y especialmente del inglés dentro del canto infantil urbano, constituye otro factor que ha llamado nuestra atención. Es evidente que ello proviene de la influencia de los medios de comunicación, esta mediatización ocurre —sobre todo— a partir de los 11 ó 12 años; los preadolescentes adaptan o castellanizan lo recibido en lengua extranjera; los cambios introducidos en las canciones se producen a partir de un grupo de amigos o compañeros cuando se reúnen en los habituales grupos de recreo.

Por lo tanto, la transformación es un evidente síntoma de creatividad, aunque ésta se halle, quizá, coartada por la omnipresencia de la televisión y la radio.

## ESTUDIO DE LAS CANCIONES DE JUEGO COMO ELEMENTO MÁS PROPIO

El juego ejerce una función de adaptación al grupo, de captación a las condiciones sociales más accesibles y de participación en la vida colectiva. Esto se aplica a la canción infantil y, por eso, la inmensa mayoría de ellas se cantan en grupo.

En este período de los primeros aprendizajes predomina la afectividad y la actividad, y pocas actividades están tan cargadas de afectividad como el canto-juego. Es por ello por lo que estas canciones no se olvidan; el adulto —que antes fue niño— recuerda aquellas canciones de su parte más lúdica. No podemos soslayar, además, que —en muchas ocasiones— este aprendizaje se realiza en un entorno cercano al niño: la familia y la escuela, que son los dos ejes de la transmisión de la cultura.

Sin embargo, los niños no se desenvuelven todos dentro del mismo marco social. En los últimos años ha existido la creencia de que los niños desarrollados en el mundo rural cantaban más canciones que los niños desarrollados en el ámbito urbano. Pero posiblemente esta afirmación sólo tuviera parcial validez en determinadas épocas (años 60 en España), en los que no se plantea la necesidad de recoger lo que hasta ese momento era lo más familiar y cercano; por la industrialización de las nuevas ciudades y el consiguiente éxodo rural que esto trae consigo, se va creando una idea errónea de que lo anterior no es bueno y que está pasado de moda; así, muchos niños procedentes de ámbitos rurales pasan a encuadrarse en el ámbito urbano, y empiezan a escuchar «slogans» publicitarios o melodías más cercanas al nuevo mundo que les rodea.

El folklore infantil invita al juego y al movimiento, al ritmo y a lo lúdico, pues, como ha expresado Bravo-Villasante, «el folklore infantil in-

cita al movimiento y a la danza, y sus extraordinarios elementos metafóricos pueden ser la materia prima de una educación intensamente poética, vital y humanista» (1980, p. 9). Se puede determinar, por tanto, la pervivencia de una tradición oral en este sentido, de generación en generación, regida por unas leyes particulares aunque accesibles al estudioso del folklore y de la etnomusicología.

### 3.1. CLASIFICACIÓN DE LAS CANCIONES DE JUEGO RECOPIADAS

Un primer grupo lo forman las canciones de cuna o «monerías» que se hacen a los niños para estimular esas posibilidades suyas ahora llamadas «psicomotrices»; se trata, así, de cantos con un claro matiz funcional, ya que son el primer contacto que tiene el niño con el mundo lúdico-didáctico. Otro apartado es el de las canciones de juego, la mayoría pertenecientes al romancero popular, y que se cantan en corro, saltando a la cuerda, o incluso representándolas; estas canciones pertenecen a la etapa social del niño, donde mimesis y racionalización se combinan para darle una autonomía que le permita jugar y moverse por cuenta propia; el siguiente cuadro nos permite ver la correspondencia de cada canción con el tipo de juego:

TIPO DE JUEGO	TÍTULO DE LA CANCIÓN	COMENTARIOS
baile	<i>Teresa la marquesa</i>	
	<i>Viva la media naranja</i>	
columpio	<i>A la silla de la reina</i>	
corro	<i>Al corro chirimbolo</i>	
	<i>Al corro de la patata</i>	
	<i>Cu-cú, cantaba la rana</i>	
	<i>Desde pequeñita me quedé</i>	
	<i>Don Melitón tenía un b.</i>	
	<i>Dónde vas Alfonso XII</i>	romance
	<i>El patio de mi casa</i>	
	<i>Estaba el señor Don gato</i>	romance, y juego de pasillo
	<i>José se llama el padre</i>	
	<i>Miguel, Miguel, Miguel</i>	
	<i>Que llueva, que llueva</i>	
	<i>Quisiera ser tan alta</i>	

TIPO DE JUEGO	TÍTULO DE LA CANCIÓN	COMENTARIOS	
cuerda	<i>Tengo, tengo, tengo</i>	y juego de baile	
	<i>Viva la media naranja</i>		
	<i>Al cocherito leré</i>		
	<i>Al pasar la barca</i>		
	<i>Don Melitón tenía tres</i>		y juego de corro
	<i>El nombre de María</i>		
	<i>Soy la reina de los mares</i>		
fuerza gestos	<i>Tengo una muñeca</i>	y juego de corro	
	<i>Tengo, tengo, tengo</i>		
	<i>Un elefante se balanceaba</i>		
	<i>Una por una es una</i>		
	<i>Pasimisí, pasimisá</i>		
	<i>A mi burro, a mi burro</i>		
	<i>Cuando Fernando VII</i>		trabalenguas
	<i>Debajo de un botón</i>		trabalenguas
	<i>Doña Panchivida</i>		
	manos		<i>Los pollitos dicen</i>
<i>Mariquita de Dios</i>			
<i>Santa Teresita</i>			
monerías	<i>Aserrín, aserrán</i>		
	<i>Cinco lobitos</i>		
paquetes pasillo	<i>Ratón que te pilla el gato</i>		
	<i>Al jardín de la alegría</i>		
pelota prendas representadas	<i>Bartolo tenía una flauta</i>	y juego de corro	
	<i>Estaba el señor Don Gato</i>		
	<i>La chata Merengüela</i>		
	<i>Soy capitán</i>		
	<i>Yo soy la marinerita</i>		
	<i>Mi pelota ya no bota</i>		
	<i>Antón, Antón pirulero</i>		
	<i>Al tapar la calle</i>		
	<i>Caracol, col, col</i>		
	<i>Desde pequeñita</i>		y juego de corro
rifa	<i>Un, dos, tres, zapatito</i>	y juego de cuerda	
	<i>Pasimisí, pasimisá</i>		
	<i>Una, dole, tele, catole</i>		

### 3.2. ANÁLISIS MUSICAL DE ESTAS CANCIONES DE JUEGO

Podemos hacer dos grandes bloques a la hora de analizar estas canciones; el primero, referente al ritmo; y el segundo, a la melodía.

#### a) *Ritmo*

La mayoría de estas canciones son binarias (36 de un total de 46), y utilizan su compás más común de 2/4 (dos figuraciones de negras en cada compás); las otras 10 restantes son ternarias, y usan el compás de 3/4 y el de 3/8, según que su unidad de medida sea la negra o la corchea, respectivamente. La rítmica tiene que acompañar a los movimientos del niño, y será acentuada por medio de las palmas, los gestos, el corro que forman, los saltos a la cuerda o el movimiento de sus cuerpos al acompañar las canciones de paillo; por eso el ritmo es sencillo y muy marcado.

#### b) *Melodía*

En cuanto al ámbito, las canciones aquí recogidas oscilan entre una cuarta y una octava; esto podemos relacionarlo, por una parte, con su cercanía a la recitación sobre una o dos notas, que proporcionan ámbitos tan restringidos como los de segunda o tercera; esto puede deberse a la corta extensión vocal de los niños, más reducida al principio y paulatinamente en aumento según van desarrollándose. Además, la mayoría de estas canciones son modales, y como para la música modal no existe el concepto de octava, sino el de «hexacordo» —seis sonidos—, su ámbito será lógicamente inferior que el de las canciones tonales y ampliamente cromáticas (como en el caso de *Al jardín de la alegría* y *Quisiera ser tan alta*).

En lo que se refiere a la interválica, como consiguiente deducción de lo anteriormente expuesto, los intervalos más frecuentes son los de 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> mayor y menor; les siguen los de 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> justa; sólo aparecen una vez los intervalos de 6.<sup>a</sup> menor y 8.<sup>a</sup> justa, y está omitido el intervalo de 7.<sup>a</sup>; del estudio de su interválica se deduce el estilo modal de melodías sencillas, para su pronta asimilación y repetición por parte del niño.

Un estudio muy sucinto de la modalidad de estas canciones nos permite ver la tipología de sencillos recitados sobre una o dos notas (*Caracol, Aserrín, Nombre de María...*), de ámbito reducido (entre intervalos de 2.<sup>a</sup> a 4.<sup>a</sup>) que suelen coincidir con frases simétricas de 4 ó 6 compases.

Las canciones que no entran en esta clasificación (27 en total, o sea, prácticamente el 60 % de ellas) corresponden a las canciones tonales en do mayor, de las cuales algunas comparten características de ámbito reducido, pero donde la presencia clara y determinante de cadencias plagales menores y mayores (con la utilización de la relación de dominante-tónica y subdominante-tónica, respectivamente), las clasifican como tonales.

Para terminar, la relación de la melodía con el texto se refleja en canciones silábicas, tanto por el hecho de ser tonadas marcadamente rítmicas —según ya hemos apuntado con anterioridad— como por la circunstancia de pertenecer a un repertorio infantil, donde la simplicidad prevalece sobre cualquier otro criterio.

TÍTULO	COMPÁS	ÁMBITO	INTERVALO	MODO	TONO
<i>A la silla la reina</i>	2/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>A mi burro, a mi burro</i>	2/4	8. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Al cocherito leré</i>	3/4	5. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Al corro chirimbolo</i>	2/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Al corro de la patata</i>	2/4	5. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	do	—
<i>Al jardín de la alegría</i>	2/4	7. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Al pasar la barca</i>	2/4	7. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Al tapar la calle</i>	2/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Antón, Antón pirulero</i>	3/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Aserrín, aserrán</i>	2/4	3. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup>	mi	—
<i>Bartolo tenía una flauta</i>	2/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Caracol, col, col</i>	2/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Cinco lobitos</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Cu-cú cantaba la rana</i>	3/8	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	mi	—
<i>Cuando Fernando VII</i>	2/4	8. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Debajo de un botón</i>	2/4	8. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Desde pequeñita me quedé</i>	2/4	7. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 5. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Don Melitón tenía tres gatos</i>	3/4	8. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Doña Panchivida</i>	3/4	7. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Dónde están las llaves</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Dónde vas Alfonso XII</i>	3/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>El nombre de María</i>	2/4	2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , unísono	re	—

TÍTULO	COMPÁS	ÁMBITO	INTERVALO	MODO	TONO
<i>El patio de mi casa</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Estaba el señor Don gato</i>	3/4	7. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>José se llamaba el padre</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>La chata Merengüela</i>	2/4	8. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Los pollitos dicen</i>	2/4	8. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Mariquita de Dios</i>	2/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Mi pelota ya no bota</i>	2/4	2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , unísono	re	—
<i>Miguel, Miguel, Miguel</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Pasimisí, pasimisá</i>	2/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Que llueva, que llueva</i>	2/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Quisiera ser tan alta</i>	2/4	7. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Ratón que te pilla el gato</i>	3/8	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Santa Teresita</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Soy capitán de un barco</i>	2/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Soy la reina de los mares</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Tengo una muñeca</i>	2/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Tengo, tengo, tengo</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Teresa la marquesa</i>	2/4	2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , unísono	re	—
<i>Un elefante se balanceaba</i>	2/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Un, dos, tres, zapatito inglés</i>	2/4	2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , unísono	re	—
<i>Una, dole, tele, catole</i>	2/4	2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , unísono	re	—
<i>Una por una es una</i>	3/4	4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	sol	—
<i>Viva la media naranja</i>	3/4	5. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup>	—	do mayor
<i>Yo soy la marinera</i>	2/4	6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 3. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup>	—	do mayor

### 3.3. TEXTOS DE LAS CANCIONES

*A la silla la reina*  
A la silla la reina  
que nunca se sienta,  
un día se sentó  
y la silla se rompió

*A mi burro, a mi burro*  
A mi burro, a mi burro  
le duele la cabeza,

*Estaba el señor Don gato*  
Estaba el señor Don gato  
sentadito en su tejado,  
marrama miau, miau, miau  
sentadito en su tejado.  
(...)

*José se llamaba el padre*  
José se llamaba el padre,  
Josefa la mujer

y el médico le ha dado  
una gorrita negra.

(...)

*Al cocherito leré*

Al cocherito leré, me dijo anoche leré  
que si quería leré, montar en coche leré.  
Y yo le dije leré, con gran salero leré  
no quiero coche leré, que me mareo leré

*Al corro chirimbolo*

Al corro chirimbolo, qué bonito es  
un pie otro pie, una mano otra mano  
una oreja, otra oreja,  
el culo de la vieja.

*Al corro de la patata*

Al corro de la patata,  
comeremos ensalada,  
como comen los señores,  
patatitas y limones.  
Achupé, achupé, sentadita me quedé.

*Al jardín de la alegría*

Al jardín de la alegría  
quiere mi madre que vaya  
a ver si me sale un novio,  
el más bonito de España.  
Vamos los dos, los dos, los dos  
vamos los dos en compañía,  
vamos los dos, los dos, los dos  
al jardín de la alegría.

*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».  
Al pasar la barca, me volvió a decir:  
—Las niñas bonitas no pagan aquí.

y un hijo que tenían  
también se llamaba José.

*La chata Merengüela*

La chata Merengüela, güi güi güi,  
como es tan fina, trico trico trí,  
como es tan fina,  
lairó lairó lairó, lairó lairó lairó.  
(...)

*Los pollitos dicen*

los pollitos dicen:  
«Pío, pío, pío»,  
cuando tienen hambre,  
cuando tienen frío.  
(...)

*Mariquita de Dios*

Mariquita de Dios,  
cuéntame los dedos  
y vete con Dios.

*Mi pelota ya no bota*

Mi pelota  
ya no bota,  
mi papá  
me compra otra.

*Miguel, Miguel, Miguel*

Miguel, Miguel, Miguel,  
que la vuelta está al derecho,  
Miguel, Miguel, Miguel,  
que la vuelta está al revés.

*Al tapar la calle*  
Al tapar la calle,  
que no pase nadie,  
que pasen mis abuelos  
comiendo buñuelos,  
tortillas amarillas,  
que se pongan de rodillas.

*Antón, Antón pirulero*  
Antón, Antón, Antón pirulero  
cada cual, cada cual,  
que atienda su juego,  
y el que no lo atienda  
pagará una prenda  
de mucho dinero.

*Aserrín, aserrán*  
Aserrín, aserrán,  
los maderos de San Juan.  
Los de 'alante corren mucho,  
los de atrás se quedarán.

*Bartolo tenía una flauta*  
Bartolo tenía una flauta  
con un agujero solo  
y a todos daba la lata  
con la flauta de Bartolo.

*Caracol, col, col*  
Caracol, col, col  
saca los cuernos al sol,  
  
que tu padre y tu madre  
también los sacaron.

*Pasimisí, pasimisá*  
Pasimisí, pasimisá,  
por la puerta de Alcalá,  
los de 'alante corren mucho,  
los de atrás se quedarán.

*Que llueva, que llueva*  
¡Que llueva, que llueva!  
la Virgen de la Cueva.  
Los pajaritos cantan,  
las nubes se levantan,  
¡Que sí, que no, que llueva  
[a chaparrón!,  
con azúcar y turrón.

*Quisiera ser tan alta*  
Quisiera ser tan alta  
como la luna, ¡ay, ay!  
como la luna, como la luna.  
(...)

*Ratón que te pillar el gato*  
Ratón que te pillar el gato,  
ratón, que te va a pillar;  
si no te pillar esta noche  
mañana te pillará.

*Santa Teresita*  
Santa Teresita, hija de un rey moro  
que mató a su padre con  
[cuchillo de oro  
No era de oro ni tampoco de plata,  
era de su madre de pelar patatas.  
Ring ring ring llaman a la puerta,  
ring ring ring yo no quiero abrir,  
ring ring ring es la policía  
que vienen, que vienen,  
que vienen a por mí.

*Cinco lobitos*  
Cinco lobitos tiene la loba,  
cinco lobitos detrás de una escoba;  
cinco tenía, cinco criaba,  
y a todos cinco, leche les daba.

*Cu-cú, cantaba la rana*  
Cucú, cucú cantaba la rana,  
cucú, cucú debajo del agua,  
cucú, cucú pasó un caballero,  
cucú, cucú con capa y sombrero,  
cucú, cucú pasó una señora,  
cucú, cucú con traje de cola.

*Cuando Fernando VII*  
Cuando Fernando VII usaba  
[paletó (4)  
Canda Farnanda VII asaba  
[palatá (4)  
Quende Fernende VII esebe  
[peleté (4)  
Quindi Firnindi VII isibi pilití (4)  
(...)

*Debajo de un botón*  
Debajo de un botón, ton, ton,  
que encontró Martín, tin, tin,  
había un ratón, ton, ton,  
¡ay que chiquitín, tin, tin!

*Desde pequeñita me quedé*  
Desde pequeñita me quedé  
algo resentida de este pie,  
y sin dudar que soy una cojita,  
disimular, lo disimulo bien.

*Soy capitán de un barco*  
Soy capitán, soy capitán  
de un barco inglés, de un barco inglés,  
y en cada puerto  
tengo una mujer.  
(...)

*Soy la reina de los mares*  
Soy la reina de los mares  
y ustedes lo van a ver:  
tiro mi pañuelo al río  
y lo vuelvo a recoger.

*Tengo una muñeca*  
Tengo una muñeca vestida de azul,  
con su camisita y su canesú.  
  
La saqué a paseo, se me constipó,  
la tengo en la cama con mucho  
[dolor.

*Tento, tengo, tengo*  
Tengo, tengo, tengo, tú no  
[tienes nada,  
tengo tres ovejas en una cabaña;  
una me da leche, otra me da lana,  
otra mantequilla para toda  
[la semana.

*Teresa la marquesa*  
Teresa la marquesa, tipití, tipitesa,  
tenía una corona, tipití, tipitona,  
con cuatro monaguillos, tipití,  
[tipitillos,  
el cura y sacristán, tipi tipi tipitán.

*Don Melitón tenía tres gatos*  
Don Melitón tenía tres gatos,  
y los hacía bailar en un plato,  
y por las noches les daba turrón  
¡que vivan los gatos de  
[don Melitón!

*Doña Panchivida*  
Doña Panchivida se cortó  
[un dévido,  
con el cuchívido del zapatévido;  
y su marívido se puso brávido,  
porque el cuchívido estaba  
[afilávigo.

*Dónde están las llaves*  
Dónde están las llaves,  
matarile, ríle, ríle,  
dónde están las llaves,  
matarile, ríle, ron, chispón.  
(...)

*Dónde vas Alfonso XII*  
Dónde vas Alfonso XII,  
dónde vas triste de ti:  
«Voy en busca de Mercedes  
que ayer tarde no la vi».  
(...)

*El nombre de María*  
El nombre de María  
que cinco letras tiene:  
la eme, la a, la erre, la í y la á  
¡m-a-r-í-a!

*Un elefante se balanceaba*  
Un elefante se balanceaba  
sobre la tela de una araña.  
Como veía que se resistía,  
fueron a llamar a otro elefante.  
(...)

*Un, dos, tres, zapatito inglés*  
Un, dos, tres,  
zapatito inglés,  
sin mover los pies.

*Una, dole, tele, catole*  
Una, dole, tele, catole, quile,  
[quilete  
estaba la reina en su gabinete;  
vino Gil, apagó el candil, candil,  
[candilón,  
ele, jota, justicia y ladrón.

*Una por una es una*  
Una por una es una,  
una por dos, dos,  
una por tres, tres,  
una por cuatro, cuatro.

*Viva la media naranja*  
Viva la media naranja,  
viva la naranja entera,  
vivan los marineritos  
que van por la carretera

*El patio de mi casa*  
El patio de mi casa es particular,  
cuando llueve se moja como  
[los demás.  
Agáchate, y vuélvete a agachar,  
que los agachaditos no saben bailar.  
ache, i, jota, ka, ele, eme, ene, á  
chocolate, molinillo,  
corre, corre, que te pillo,  
a estirar, a estirar,  
que la bruja va a pasar.

*Yo soy la marinerita*  
Yo soy la marinerita,  
niña bonita del regimiento;  
mi padre es capitán  
y me enseña la instrucción  
y me da de comer  
lo que sobra del cuartel.  
Por eso los soldados, al verme  
[pasar,  
me saludan, me escoltan  
y me sacan a bailar.  
(...)

## CONCLUSIONES GENERALES

Los niños cambian cualitativa y cuantitativamente de repertorio a medida que avanzan en edad. En unas edades el repertorio de niñas se acerca al de niños, y en otras se aleja. Las niñas a los nueve años prefieren las canciones ligadas a ritmos gestuales de manos. La influencia de los medios de comunicación es muy notable, sobre todo cuando nos acercamos a la edad de la adolescencia.

Los niños más tímidos siguen el repertorio enseñado por su profesor, mientras que los niños más abiertos socialmente siguen más el repertorio de los medios de comunicación.

Las canciones de fútbol y de calle son más propias del sexo masculino que del femenino, bien puede ser por conocerlas mejor, bien por su capacidad de exteriorización.

El hábitat, bien sea el barrio o el pueblo, deja más impronta en unos niños que en otros. Cuanto más avanzada es la edad cronológica, el niño ha podido salir más hacia la calle y se ha impregnado más de sus señas de identidad. Este hábitat, aun teniendo su vida propia, deja paso a la influencia de los medios de comunicación; la música pop, la «música disco» es la que más se canturrea; en cambio, en momentos puntuales—fiestas populares, los juegos infantiles de la calle, el fútbol— se recurre a otros repertorios.

Otro factor a tener en cuenta es la influencia, cada vez más difícil, entre música infantil y música «para mayores»; los repertorios aquí se interrelacionan, y es difícil deslindar los campos. Muchos niños han escuchado tanta cantidad de música por los medios de comunicación que la incorporan a su repertorio infantil.

La música sirve en la adolescencia para sentirse integrado en un grupo, así se deduce que, a partir de los 13 años, prefieran cantar en grupo en lugar de individualmente.

Otra conclusión es la dicotomía entre la música escuchada pero imposible de reproducir y la música aprendida y cantada habitualmente en su repertorio. Muchos niños creen que por escuchar una determinada música insistentemente en la radio van a aprenderla, pero no es así, pues comienzan la canción y no les es posible continuar.

La canción tiene un aspecto evocador implícito y un valor afectivo ineludible; los informantes evocan esos momentos de la escuela, cuando ganó el equipo de fútbol, las fiestas del barrio, la excursión con el grupo, etc.

### III

## LA ICONOGRAFÍA INFANTIL, COMO EXPRESIÓN DE UN MUNDO Las imágenes en los juegos de los niños

PILAR MARCO TELLO