

LITERATURA Y TRADICIÓN ORAL: SUPERVIVENCIAS EN EL CANCIONERO INFANTIL DE EL REBOLLAR

ÁNGEL IGLESIAS OVEJERO*

RESUMEN: Estudio del cancionero de tradición infantil de la comarca de El Rebollar, que se remonta a época clásica, aunque todavía está, en buena parte, por hacer. Se tratan su tradicionalidad, vocalidad, irregularidad métrica y se realiza un cotejo entre la literatura clásica y su supervivencia en la tradición moderna. Asimismo se ofrece un inventario de textos, que no aspira a ser exhaustivo, sino a probar un procedimiento para una posible clasificación, sin dar citas extensas pero procurando describirlos.

ABSTRACT: This study examines the repertoire of traditional children's songs from the area of El Rebollar (Salamanca), the origin of which dates back to classical times. The traditional nature of these songs, their vocal quality, and their irregular measure are some of the features studied. The lyrics of these songs are compared and contrasted with texts of classical and more modern survival literature. Also included is a listing of texts which are not cited at length but rather described; though this list is not comprehensive and much work remains to be done, it may constitute a starting point for a broader classification.

PALABRAS CLAVE: Cancionero infantil / El Rebollar / tradición literaria / corpus lírico.

* Universidad de Orleans, Francia.

Todavía hoy la provincia de Salamanca no tiene un cancionero tradicional literario, de igual manera que no hay un romancero provincial específico. Suelen decirlo en son de queja especialistas del tema que conocen y reconocen la extraordinaria labor llevada a cabo, desde hace casi un siglo, por musicólogos y folkloristas de la talla de Dámaso Ledesma (1907), César Morán (1924), Aníbal Sánchez (1943), Lorenzo González Iglesias (1951-1953, 1955-1956, publicación de las *Hojas folklóricas*), Pilar Magadán (1982), Ángel Carril (1982) y, en el caso concreto de los juegos, Tomás Blanco (1991), sin contar otros autores que, al menos de soslayo, se interesaron o integraron en su propia producción la dimensión popular: Saturnino Galache, Luis Maldonado, José de Lamano o Matías García. El Centro de Cultura Tradicional, al que prestaron sus bases Pilar Magadán y Ángel Carril, ha efectuado una gran labor de difusión y revitalización del folklore musical sobre todo, en gran medida gracias a las ediciones discográficas, al tiempo que, en cierto modo, su eco ha llegado a trabajos de ámbito comarcal como los de José Ramón Cid para el cancionero musical de la tierra de Ciudad Rodrigo (1986) y, sin el aditamento de la transcripción musical, de Cécile y Ángel Iglesias para el romancero de El Rebollar (1998). Esta última comarca incluso se ha beneficiado de la ayuda de especialistas para la edición de materiales más o menos autóctonos, pues el asesoramiento respectivo de Ángel Carril y de Gabriel Calvo ha permitido a intérpretes locales la edición de los *Cantaris antigus de Roblea* (2002) y *El pandero cuadrado de Peñaparda* (2002).

Estas últimas recopilaciones, cuya valoración musical se deja al juicio de los expertos, tienen un mérito innegable, a saber, la importancia que conceden a las fuentes y el respeto de los textos literarios. Así corrigen un defecto reiterado desde la época clásica, pues paradójicamente, se diría, el interés prestado a la música y la calidad del trabajo realizado por los musicólogos parece haber restado interés al trabajo de recopilación y clasificación literaria. En general, los musicólogos, si bien han recogido las letras de muchas composiciones, no siempre lo han hecho de un modo exhaustivo y completo, siguiendo en ello el precedente lejano de los tratadistas de la época clásica, que solamente suelen proponer fragmentos de las letras. Todo ello conduce a la pesimista constatación apuntada al principio. Pero si no existe un cancionero general literario, esto se debe, por otro lado, a que sería necesaria una clasificación ordenada, y ello a su vez supondría una ingente labor, porque no hay criterios bien establecidos y satisfactorios en todos los sentidos. Y dicho trabajo a su vez haría necesario el cotejo con las recopilaciones modernas de otras partes y con los cancioneros y la literatura clásica (fuente quizá de la tradición moderna y testimonio de una tradición medieval), para no caer en la utopía de una autotonía de la tradición provincial. En suma, esto requiere una inmensa labor, que exigiría la competencia del musicólogo y del historiador de la tradición literaria, capacidades que raramente se dan juntas, y desde luego quedan totalmente fuera del alcance de este ensayo. Lo que se propone aquí no es propiamente una clasificación, sino un ensayo de identificación de textos de tradición infantil en el cancionero de El Rebollar (con el añadido ocasional de algunos textos de comarcas

salmantinas aledañas), para lo cual se practica un cotejo con algunas recopilaciones de la lírica antigua o textos de la literatura clásica y del cancionero y la poesía de la tradición salmantina moderna. De antemano se corre el riesgo de proponer un trabajo en el estado de esbozo y con el agravante de que, por falta de espacio, no se pueda desarrollar bastante el análisis, pero son riesgos que se asumen con la esperanza de poder ofrecer la base de un futuro cancionero infantil de El Rebollar en un momento no muy lejano.

1. CORPUS

Para la constitución de un corpus lírico de El Rebollar, y en concreto de su cancionero de tradición infantil, obviamente hay que tener en cuenta los datos recogidos en las recopilaciones salmantinas evocadas al comienzo, pues conviene recordar que casi todos los musicólogos y recopiladores visitaron o recogieron informaciones de El Rebollar. En cuanto al más antiguo, hace poco más de un cuarto de siglo todavía existían testigos de la visita de “aquel canónigo” llamado Dámaso Ledesma. César Morán tuvo corresponsal en El Payo para la recogida de materiales de su *Poesía popular salmantina* (1924 = 1990 I: 41) y la *Hoja Foklórica* lo tuvo también en Peñaparda. Y en lo que respecta a los más modernos (P. Magadán, Á. Carril, J. R. Cid, T. Blanco), también han recorrido repetidas veces esta remota comarca y han tenido acceso directo a sus informantes. Pero aparte los interesantes datos recogidos por estos recopiladores y estudiosos, se dispone principalmente de todo el material que, sin un plan preestablecido, se ha ido recogiendo sobre el terreno desde 1970. Cuando se presentó la tesis sobre el habla rebollana (1976), se ofrecieron como materiales adicionales una serie de *textos para una literatura popular*, una recopilación inédita de más de 550 folios mecanografiados (Iglesias 1976) que, en parte, serviría para la constitución del romancero de El Rebollar, conjuntamente preparado por Cécile y Ángel Iglesias (1998, *Romances*). Aquellos materiales se han ido ampliando después en sucesivas visitas a esta comarca y a otras vecinas, al tiempo que se han tenido en cuenta diversos trabajos y estudios locales meritorios, como el de Alonso sobre Robleda (2002), que contienen descripciones de juegos y composiciones líricas infantiles. Existe incluso una recopilación inédita, hecha en gran parte por alumnos en edad escolar (es de suponer, con la ayuda de sus maestros) de pueblos de El Rebollar, Campo de Agadones y Campo de Argañán, que aportaron textos para un concurso efectuado en Aldea del Obispo (*Concurso* 1989). Son varias centenas de folios mecanografiados o manuscritos de una fiabilidad e interés desigual en lo tocante a los textos, pero entre los que cabe señalar los materiales aportados por el pueblo organizador (Aldea del Obispo), así como Navasfrías, Morasverdes y Gallegos de Argañán. Este añadido de algunos pueblos de comarcas aledañas supone el reconocimiento implícito de que en El Rebollar no se dispone de una recopilación exhaustiva de

su cancionero tradicional, ni siquiera para una parte del mismo como es su registro infantil. Se trata, pues, de un corpus provisional.

2. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS

Aparte alguna esporádica peculiaridad debida al habla regional de El Rebollar, el cancionero popular de tradición infantil en esta pequeña comarca seguramente no difiere en sus rasgos generales de la tradición de otras partes, como puede apreciarse, entre otros cotejos, en los análisis de Pelegrín (1996: 19-36). Y con ello está dicho que también le afecta la dificultad que, en general, existe para definir y clasificar los textos de este registro.

2.1. TRADICIONALIDAD

En efecto, la deficiencia de un cancionero literario salmantino quizá se deba a cierta inercia a redefinir conceptos manidos como *tradicional* o *popular*, que pueden parecer superados, pero obligan a replantearse cuestiones espinosas sobre la relación entre la literatura culta y la literatura popular, entre la escritura y la oralidad, y por consiguiente entre la oralidad testimonial vehiculada por la literatura antigua y la oralidad actual comprobada. Son aspectos sobre los que nunca se tendrá una doctrina definitiva, pero aquí, sin entrar en otras averiguaciones, como el “estilo popular” que, según Sánchez R. (1969: 90-127), preside la creación y la recreación de las composiciones tradicionales o populares en la lírica antigua, se considera *tradicional* cualquier manifestación literaria que haya surgido de autores anónimos del pueblo o haya entrado en el saber memorizado por la colectividad y que como tal ha sido recogida por los recopiladores de los cancioneros musicales u otros estudiosos salmantinos (Ledesma, Morán, etc.), siguiendo el criterio básico que presidió la constitución de otras recopilaciones particulares o generales como la de Rodríguez M. (1882: 9-22).

En términos generales se sigue, pues, la doctrina pidaliana, considerando que, con indiferencia del origen individual o no del texto poético, lo pertinente para el caso es que la colectividad relabora y transmite la *poesía tradicional* (Menéndez P. 1973: 199-204, 327-332). Por otro lado, no parece que, con los datos que se tienen, resulte factible tratar de distinguir entre composiciones *populares* y *popularizantes*, como ha hecho para la lírica antigua A. Sánchez R. (*ibíd.*). Pero, ciertamente, en un pasado no demasiado remoto, autores de los siglos XVIII y XIX, como Torres Villarroel, Valladares de Sotomayor o Ruiz Aguilera, entre otros, vieron sus composiciones asimiladas y refundidas por la colectividad (Menéndez P. 1973: 348-352). Y por tanto, en una futura encuesta tampoco habría que olvidar el papel que pueden haber jugado en la tradición de la poesía popular los autores que han vivido en contacto con ella. Gabriel y Galán o Matías García, por ejemplo, son poetas asimilados en parte por la gente de El Rebollar. En el caso concreto del cancionero

de tradición infantil rebollana se comprueba que algunas composiciones de Matías García se han memorizado en Navasfrías y otros pueblos de El Rebollar, y por ello, sin duda, aparecen recogidas en la recopilación escolar efectuada en el *Concurso* de 1989 (Aldea del Obispo), confirmando así una observación muy anterior (Iglesias, *Romances*: 38). También está por ver el papel concreto que han tenido los musicólogos e intérpretes, o incluso los mismos maestros y curas, en la difusión y recreación de determinadas composiciones. A título de ejemplo puede recordarse que una variante de la canción escolar *Han puesto una librería*, recogida por Aníbal Sánchez, hacía entrar en la danza a la hija del general Franco: “Han puesto una librería / con los libros muy baratos / con un letrero que dice: ¡Viva Carmencita Franco!” (Sánchez 1943: n.º 145). Por testimonio familiar, se sabe que esta versión la aprendían las adolescentes del Auxilio Social por los años cuarenta en Salamanca. Y por observación personal también se sabe que en Peñaparda, los cantos religiosos de niñas y mozas se guiaban por un cuaderno que, es de suponer, no escaparía a la sabia tutela de D. Andrés Carpio, el famoso “Obispo de El Rebollar”. No hace falta arriesgarse mucho para imaginar que el contenido monárquico, patriótico y religioso de una parte del cancionero infantil tampoco será totalmente espontáneo en el registro escolar.

2.2. REGISTRO INFANTIL

Tampoco resulta evidente, ni mucho menos, acotar el registro *infantil* del cancionero tradicional. Como en cualquier otra forma de aprendizaje y saber, y empujando por el lenguaje, el niño pequeño antes que usuario es destinatario (cf. *nanas*). Después aprenderá y ejecutará las canciones que oye en los juegos en que tomará parte, siendo destinatario y actor, e incluso transmisor de las formas en cuyas variantes influye. Los niños, en efecto, son parte de la colectividad y como tales intervienen en el proceso de transmisión, creación y recreación que va “del cancionero popular al cancionero infantil”, en términos de Cerrillo [2003], y viceversa, se podría añadir. De hecho la función de transmisor de ese registro no se acaba con la niñez, pues los adultos no perderán forzosamente con esa niñez la competencia adquirida en ella, de modo que a su vez serán transmisores de la tradición adquirida en la infancia y, en determinados momentos, incluso podrán reasumir ese papel infantil. Por ejemplo, cuando en un contexto propicio a la presión religiosa, se prohibía el baile en Cuaresma, los mozos y mozas de Robleda y Peñaparda le hallaban un sucedáneo en los corros de niños y jugaban al *milanu* y a *Doña Micaela* (cf. 4.1.8, 4.1.19). Y lo mismo sucedía en otros contextos particularmente lúdicos que propiciaban la participación de chicos y grandes, como las bodas, con el baile de las *agachadiñas* en Robleda o *La pava* en El Payo (cf. 4.1.15). Por ello lo acertado sería hablar en el registro aquí tratado de *poesía lírica popular de tradición infantil*, siguiendo a Cerrillo [2003], para quien ese registro de los juegos infantiles viene a ser casi el último reducto de tal forma de poesía popular.

2.3. VOCALIDAD

La calificación de *infantil* a primera vista concierne a textos heterogéneos por su forma de expresión, intrínsecamente vinculada con la oralidad, tanto que, en general, cabe plantearse con Cerrillo “la duda del sentido que pudiera tener el tratamiento como texto escrito de un material de transmisión y pervivencia orales” [*ibíd.*: 7]. Pero renunciar a su transcripción habría supuesto o supondría la condena casi definitiva de tales composiciones al olvido, y por otro lado la observación y el análisis simultáneo de la ejecución oral en directo resultan prácticamente incompatibles. Dicho análisis requiere alguna forma de grabación o transcripción, en los que necesariamente se habrá perdido el carácter *actual* de la oralidad. Ahora bien, lo que tampoco sería adecuado es el olvido en el análisis de las marcas de oralidad o el contexto en que se ejecutan las composiciones poéticas, pues no es lo mismo leerlas que oírlas y verlas al mismo tiempo. En efecto, con frecuencia se *cantan* en corros o saltos, en juegos que implican la ejecución de movimientos más o menos miméticos y alusivos al contenido de esos textos, y por tanto el juego en sí es indisociable de la letra. Otro tanto viene a suceder con los textos *recitados* cuando tienen carácter mimético o imprecatorio, aunque también pueden ser meramente descriptivos. Y, finalmente, también hay textos reducidos a su mínima expresión, *fórmulas* que se integran en el desarrollo del juego, pero cuya pertinencia en el mismo es variable.

La designación de *cancionero* resulta, pues, un tanto genérica y abusiva también, pues no todos los textos se cantan ni son canciones. Y en cuanto a la extensión, al lado de textos relativamente desarrollados, hay también rimas irregulares y embrionarias e incluso las aludidas fórmulas breves o abreviadas. Ahora bien, cantados, recitados, entonados o gritados, en todos ellos se manifiesta el papel predominante de la oralidad, tanto en lo tocante a la vocalidad –la expresividad fonética, el ritmo, la entonación y, con frecuencia, el canto– y la expresión corporal, que en ciertas composiciones se traduce por el *baile*. Y, en todo caso, en estos juegos cantados o recitados se da una simbiosis estrecha entre la palabra y el gesto, que solamente admite parangón con el texto dramático. De modo que, atendiendo al distinto grado de la *vocalidad*, incluido el canto, y la expresividad corporal, incluido el baile, se puede establecer un primer criterio de clasificación:

- existen composiciones dichas o cantadas sin mímica específica (por ej. adivinanzas);
- composiciones recitadas o cantadas con expresión mímica escasa (por ej. oraciones);
- composiciones cantadas y bailadas o escenificadas (por ej. corros, juegos).

Aparte el canto, por lo dicho y sin apurar demasiado, se entiende que los textos infantiles, si no tienen algunos rasgos exclusivos en lo que atañe a la prosodia, sí le afectan de una manera más marcada si cabe que en otros registros de la lírica popular: el ritmo, la rima, la entonación, la expresividad fonética, la reiteración. Tanto es así que, para Sánchez R. (1969: 306) la mejor prueba de la posibilidad de

que el pueblo puede ser creador se halla en la “poesía infantil, en los juegos infantiles”. En concreto, la expresividad del significante se manifiesta con frecuencia en:

- a) las *onomatopeyas* y *jitanjáforas* (por ejemplo: *carabí, cucú, matarile, alalimón, lirón, leré*, etc.), de las que no siempre se sabe si son resultado de la erosión fonética, de la deficiente identificación de signos o ejecución de los sonidos, o de una voluntad de creación de asociaciones fonéticas, imitación de gritos de animales o de ruidos. En todo caso contribuyen a darle a los textos carácter disparatado, y en algún caso pueden ser resultado de interferencias lingüísticas extrañas, como el *Ambo ató* o el *Matarile-rile-rile*, registrado en Aníbal Sánchez (1943: 234-235) y localizado en Pedrosillo de los Aires por Blanco (1991: 205), conocida canción de corro de las niñas en muchas partes, incluido El Rebollar: *Ambo, ato, / Matarile-rile-rile, / Ambo, ato, / Matarile-rile-rón*, cuyas palabras iniciales y estribillo serían imitación de la cancioncilla francesa: *Ab, mon beau château, / Ma tant tire lire lire*;
- b) las *repeticiones* de esas mismas palabras extrañas o sílabas (sobre todo las finales, con rimas en función de sufijo) sirven para marcar el ritmo de las canciones, bailes y juegos, o en el caso más anodino ponen de relieve algún elemento clave: “Dios, Dios, / Demus pan / Para las sopinas del niño / Que es mu chiquiniu / Y no lo pué ganál / ganál, ganál, ganál” (Robleda, 1971, Iglesias 1976: 321);
- c) los *estribillos* tienen también una función reiterativa de la temática, pero sobre todo constituyen marcas del desarrollo de la canción, el baile o el juego, como las *fórmulas* de entrada y salida, o transición de un lance, etc. Por ejemplo en la comba: *Que una, que dos* (entrada), *Que una, que dos y que tres* (salida), *Al cocherito, leré* (este añadido marca la posición de la comba alta), etc.

2.4. IRREGULARIDAD MÉTRICA: TRANSCRIPCIÓN

Esta misma exuberancia expresiva, se diría, dispensa de la perfección formal, si se tomaran como criterio de análisis los textos escritos. Ya se apuntó más arriba el desfase que puede conllevar este procedimiento, pero al menos como mero contraste cabe señalar que, a primera vista, falta con frecuencia la regularidad silábica y estrófica. Los versos más frecuentes son cortos: pentasílabos, hexasílabos; octosílabos, en pareados, coplas, seguidillas o romances. Estos últimos son fáciles de identificar, trabajo ya en parte efectuado con anterioridad (Iglesias, *Romances*), y lo mismo podría decirse de las coplas o cuartetas octosilábicas asonantadas. En cambio, resulta más complejo lo demás, empezando por las seguidillas, cuyos versos raramente responden al modelo canónico (7+5+7+5), regularizado desde el siglo XVI y consideradas, como la copla, derivación del villancico antiguo (Sánchez R. 1969: 86-88, 128). Ya había observado Torner que “ni una sola vez aparece la seguidilla de siete versos referida a regiones del norte (...) y (es) muy poco frecuente

en Castilla” (Torner 1966: 16-17). También este autor, refiriéndose a las colecciones de música que había utilizado, señala que : “(...) en ellas figuran, gracias a la melodía, canciones y estribillos de forma y métrica irregulares, como suelen ser las de baile y danza” (*ibíd.*: 13). Según esto, la condición musical o bailable determinaría la irregularidad de la composición literaria. En todo caso, la transcripción métrica de las composiciones, y por tanto su descripción, está lejos de ser una evidencia, pues en los versos se comprueban las susodichas repeticiones silábicas o de palabras enteras, intercaladas entre los versos como estribillo, etc., de las que no parece que se pueda hacer abstracción, y en consecuencia el resultado formal no es el mismo. Por ejemplo, la cancioncilla de *Antón Perulero*, en su versión inicial o, al menos, la transmitida por Torres Villarroel (cf. 4.1.5), tendría construcción bimembre: “Antón Pirulero, / Cada cual atienda su juego”, en una especie de definición de equivalencia entre los dos miembros (como en muchos refranes, por el estilo de “Juan Palomo, / yo me lo guiso y yo me lo como”). Pero la versión rebollana (y de otras partes) está determinada por una serie de repeticiones, sin las cuales la prosodia de la canción y, en consecuencia la percepción de su sentido, no sería el mismo: “Antón, Antón, / Antón Perulero, / Cada cual, cada cual / Que atienda su juego”. Por ello, en la descripción aquí propuesta se tienen en cuenta estas repeticiones percibidas en la ejecución, aun a sabiendas de que tal vez no sea demasiado pertinente para el texto transcrito, pues los grandes especialistas de la lírica no parecen preocuparse mucho de la cuestión.

2.5. LUDISMO Y DISPARATE

Los niños repiten, aprenden y transmiten, aunque seguramente también crean y recrean nuevas versiones y provocan asociaciones. En general, la tradición del registro infantil ha sido fiel, quizá más fiel que la de los adultos. Y esta fidelidad alcanza un aspecto interesante de la tradición popular como es la de los disparates y perogrulladas, en que se ejercitaron, entre muchos, autores clásicos del ámbito salmantino, Juan del Encina, Gil Vicente y otros menos conocidos (Pelegrín 1994: 155-156; 1996: 88-108), cuyas secuelas se perciben todavía en la provincia y El Rebollar en concreto (Iglesias, “Disparates”). Quizá esto tenga que ver con la observación de que la representación infantil del universo no tiene por qué ceñirse a una experiencia del mundo presuntamente lógica (¿ortología?). Es una experiencia que, engañosa o acertada, no tienen todavía los niños, y por tanto en el cancionero de tradición infantil se refleja cierta forma de percibir el mundo no demasiado cartesiana, más global e integradora, quizá hasta una forma de pensamiento más mítica, en la que la naturaleza, las cosas, los animales y el ser humano aparecen asociados sin justificación necesariamente lógica. Es lo que se traduce por el empleo de la *metáfora* y la *metonimia*, y puede conducir a la formulación consciente o inconsciente del aludido disparate, que a veces reflejan las fórmulas de los juegos, aparentemente sin sentido (cf. 4.2). En ese desorden aparente incluso puede manifestarse una función subversiva, consciente o no, que alcanza a los

valores sociales y sus tabúes, como puede ser el erotismo latente en determinadas composiciones y juegos (por ejemplo, las adivinanzas).

Por otro lado, tampoco hay que caer en el angelismo, dando por hecho que esa visión de lo infantil es fruto exclusivo y espontáneo de los niños, y no de una representación que, a veces, como sucede con el lenguaje de los niños, es interpretación, cuando no imposición de los adultos. Y esta misma advertencia es válida para lo que el cancionero infantil tiene de *lúdico*. Está claro que ese cancionero carece de finalidad utilitaria social aparente, su función es jocosa con frecuencia, pero también puede haber una pedagogía implícita e incluso una moralidad (familiar, social, política) y una religiosidad abiertamente inculcada e impuesta en determinados textos (oraciones).

3. TRADICIONALIDAD TESTIMONIAL EN LA LITERATURA CLÁSICA Y SUPERVIVENCIAS EN LA TRADICIÓN MODERNA: COTEJO

En la tradición oral moderna, y en concreto en el registro infantil, perviven formas y, por supuesto, contenidos, cuyo rastreo resulta laborioso pero no improductivo. Conviene de todos modos darse por satisfecho con un éxito relativo, pues está claro que nunca se podrá acceder a la tradición oral antigua, dado que nunca se podrá saber cuándo se creó, ni siquiera cuándo una determinada composición ha entrado en el acervo colectivo. Pero al menos se puede comprobar cuándo determinadas composiciones tradicionales aparecen testimonialmente citadas, glosadas o aplicadas en la literatura clásica o más moderna. Éste es el mérito innegable de trabajos modélicos como el de Torner (1966), de Sánchez R. (1969) y de Frenk A., en cuyo *Corpus de la lírica popular hispánica* hay una sección de “rimas de niños y para niños” (1987: n.º 2047-2202). Para este registro infantil del cancionero tradicional, parece obligada también la consulta de los tratados antiguos de juego, empezando por R. Caro (c. 1626), sin olvidar las secuelas que ofrece el ludismo del refranero y sus glosas, sobre todo en Correas (c. 1626). En todas esas fuentes pueden rastrearse interesantes analogías con respecto al cancionero popular moderno, sea a nivel general como los *Cantos populares españoles* de Rodríguez M. (1886) u ocasionalmente a nivel regional, como en Ana Pelegrín (1996: 109-148) para Andalucía, o bien con respecto a las recopilaciones específicamente salmantinas señaladas más arriba (Ledesma, Morán, Sánchez Fraile, etc.), y, en particular, el excelente repertorio de Blanco (1991). Este amplio, aunque de ningún modo exhaustivo cotejo permitirá determinar globalmente los textos tradicionales que, sin ser exclusivos de El Rebollar, han tenido o quizá tengan allí un arraigo secular.

Una vez aisladas las composiciones que razonablemente se pueden considerar propias o al menos compartidas en la *tradición infantil rebollana*, se plantea el problema de su clasificación. Es solamente una parte del problema general de la clasificación de la lírica y la narrativa tradicional, que los autores consultados (Rodríguez Marín, Frenk Alatorre, Morán, Sánchez Fraile, etc.) han resuelto con más

o menos fortuna, señalando en sus recopilaciones los textos que, precisamente, pertenecen al registro infantil, y distinguiendo entre nanas, canciones de corro, etc. En este caso se comprueba que la tradición literaria infantil está mayoritariamente relacionada con los juegos. Ahora bien, el objetivo fijado al principio es cotejar y describir textos y no juegos, por ello aquí no se puede seguir una clasificación tan coherente y especificada como la realizada por Blanco (1991) para el repertorio de juegos tradicionales salmantinos. En cambio, para un futuro ensayo se podría intentar aplicar la clasificación sugerida por Cerrillo, autor de una tesis que no se ha tenido ocasión de consultar, pero en la que debe de inspirarse la propuesta en la red [2003, "Hacia una clasificación": 5]. Después de hacer un repaso de los criterios propuestos por Ana Pelegrín, para el cancionero infantil, Frenk Alatorre y Rodríguez Marín, para la lírica popular, y Thompson, para los motivos tradicionales, propone una clasificación en ocho apartados: 1) Nanas o canciones de cuna; 2) Adivinanzas; 3) Juegos mímicos; 4) Canciones escenificadas; 5) Oraciones; 6) Fórmulas para echar a suertes; 7) Burlas; 8) Trabalenguas.

Esta clasificación, que rechaza los criterios de edad o de temas, tiene en cuenta la función preferente de actores y destinatarios por parte de los niños, y se atiene a la independencia de las composiciones con respecto a otras, por el contexto y la finalidad que las definen. Pero, como cualquier otra, presenta sus fallos, pues los criterios aplicados no son incompatibles (una canción puede ser burlesca y escenificada, por ejemplo; un romance religioso podría servir para canción de cuna, una adivinanza también puede ser trabalenguas, etc.). Si a esto se añade que, como se indicó más arriba, la vocalidad puede ser muy variable y, lo que resulta más abusivo aquí, hay textos que son retahílas recitadas o meras fórmulas de determinados lances del juego, para este ensayo provisionalmente sólo se propone un criterio formal: textos identificables como *romances* o *coplas*, y textos constituidos por *recitados dialogados* o meras *fórmulas*, necesariamente vinculados a una situación de juego, aunque no excluyen rasgos propios de una prosodia poética: ritmo, entonación, rimas o asonancias, pero sin regularidad.

4. INVENTARIO DE TEXTOS COTEJADOS DE TRADICIÓN INFANTIL EN EL REBOLLAR

Este doble listado refleja la existencia de textos del registro infantil rebollano cuya tradicionalidad ha sido cotejada en la literatura clásica, o al menos con anterioridad al siglo XX. Obviamente, se vuelve a reiterar la advertencia de que en este ensayo no se aspira a la exhaustividad, sino a probar un procedimiento de cara a una futura clasificación con los materiales de que se dispone, sin dar citas extensas de textos, pero sí procurando describirlos. En ambos casos, pues, el listado se ordena alfabéticamente por el primer verso o el comienzo de la fórmula; se describen sus características formales, su función y las circunstancias de su ejecución;

y se efectúa el cotejo literario para asentar la tradicionalidad y difusión de las formas y las analogías temáticas.

4.1. COMPOSICIONES LÍRICAS O NARRATIVAS, CANTADAS O RECITADAS

En la tradición del registro infantil se recogen composiciones líricas o narrativas, cantadas o recitadas, eventualmente escenificadas y bailadas que presentan cierta autonomía con respecto al contexto en que se ejecutan. La extensión mínima sería la *copla* o la *seguidilla* y los textos más largos corresponden al *romance*. Dado el carácter dialogado que presentan con frecuencia estos romances es muy posible que, además de aquellos cuya escenificación se ha comprobado en El Rebollar, hubiera otros que también la tuvieran (*Gerineldo*, *Las tres cautivas*, *El Conde Flores*, etc.), como efectivamente se comprueba para algunos en otras partes: *El conde Olinos*, *Las tres comadres*, etc. (Blanco 1991: 175-176, 178). Para el cotejo detallado de estos romances tradicionales se envía a la descripción efectuada en el romancero de El Rebollar (Iglesias, *Romances*).

El cotejo con la tradicionalidad antigua (con el añadido de alguna forma incorporada o recreada en el siglo XIX) revela la existencia de una serie considerable de canciones infantiles de El Rebollar que presentan analogías formales y temáticas con respecto a textos de la literatura clásica, de donde se desprende una presumible tradicionalidad anterior en aquella época. Los textos mejor conservados, a pesar de su carácter fragmentario, son los más largos (romances), contrariamente a lo que supone Sánchez R., aunque él mismo sugiere una explicación válida, en términos generales: los textos narrativos se prestan menos a la recreación que los líricos del villancico antiguo, en que el impulso creador o recreador popular modifica el texto tradicional de tal manera que al final resulta irreconocible (1969: 121-124). El carácter más o menos fijo de la escenificación que afecta a aquellos textos más elaborados o más ricos en su expresividad fónica y mímica, combinando la letra, el canto y el baile, puede haber contribuido a la fidelidad de su transmisión en bastantes de estos textos escenificados casi exclusivamente por las niñas.

En todo caso, la afinidad de estos juegos con el teatro salta a la vista cuando se cotejan con algunas obritas del teatro clásico, en las cuales los autores no solamente citaban o aludían a juegos de entonces, sino que eventualmente los ensartaban en la pieza. Así sucede en el *Baile curioso de Pedro de Brea* (1616, Cotarelo: II 479-480), que está construido como una glosa en clave moralizadora de una serie de cinco juegos, tres de los cuales pueden relacionarse con el cancionero infantil de El Rebollar (cf. detalles en la descripción): *¡Hola!; lirón, lirón, quebradas son las puentes* (Cotarelo: II 479b) = *Al alimón, al alimón, la puente se ha caído* (canción de corro en Robleda, cf. 4.1.2); *Yo la garza, la garza me soy* (Cotarelo: 480a) = *La abubilla fue a la garza* (canción de corro en Peñaparda, cf. 4.1.19); *De codín de codón* (Cotarelo: 480a) presenta analogías con letras del baile llamado *jeringonciu del fraili* (cf. 4.1.15) o las posiciones de los dedos de las manos en el juego de

Picu, mona, sachu (cf. 4.1.17). Un tratamiento parecido tiene el baile teatral de *La maya* (1616, Cotarelo: II 484-485), que constituye una escenificación con glosa en clave amorosa de cancioncillas relacionadas con el juego infantil de la *maya*, entre las cuales se cita el aludido *¡Hola!; lirón, lirón*. Estas obritas ilustran también la técnica de la sarta, que puede parecer disparatada, pero cobra sentido en el encadenamiento de los lances de juegos diferentes, asociados por su temática, la mímica o la similitud de las fórmulas.

Por otro lado, resulta obvio que las versiones rebollanas coinciden o presentan analogías con el cancionero tradicional moderno y en concreto con el cancionero de Salamanca. Sin embargo, y ello puede ser resultado de la sensibilidad de los recopiladores musicólogos, en el cancionero de Ledesma tiene escasa cabida el registro infantil, mientras que en el de Aníbal Sánchez constituye una parte mayoritaria, como se podría apreciar en un cotejo de todo el registro incluida la tradicionalidad más reciente.

- 4.1.1. *Abora que estoy de vagar voy a contar mil mentiras*. Composición disparatada, 33 versos octosilábicos, 2 coplas y pareados (Iglesias, *Romances*: n.º 95), registrada en Peñaparda, 1974 (Iglesias 1976: 307). Blanco (1991: 220) localiza una versión en Peñaranda de Bracamonte, pero desde 1906 se conocía una versión de Ciudad Rodrigo, muy diferente, conservada en el Seminario Menéndez Pidal de Madrid y publicada por Ana Pelegrín (1994: 156; 1996: 89; cf. versión de Córdoba, *ibid.*: 307-308). Torner (n.º 239: pp. 393-395) documenta una variante de estas coplas en Soria (Schindler), que corresponde a la sarta de disparates, atestiguada en Juan del Encina y el cancionero del siglo XVI (Foulché-Delbosc, *Séguidilles; Cancionero de galanes*) y de la que ofrece un amplio muestrario de América (Carriazo), España y Portugal. Se alude en R. Caro (c. 1626: II 200-201). En general, Salamanca y El Rebollar han conservado una rica tradición del género de los disparates (Iglesias, “Disparates y perogrulladas”, comunicación presentada en las Jornadas Internacionales de El Rebollar, julio de 2003).
- 4.1.2. *Al alimón, al alimón, la puente se ha caído*. Serie de 12 versos heptasilábicos asonantados los pares en *e-o*, menos los dos primeros libres, precedidos todos del estribillo *alálímón alálímón* (acentuado así). Registrada en Robleda (1971, Iglesias 1976: 337). Canción que escenificaban las niñas poniéndose en dos hileras, avanzando y retrocediendo unas frente a otras, hasta que dos de uno de los extremos hacían “puente” con los brazos y hacían pasar a las demás, con la fórmula *pasi misín pasi misán* (que Blanco 1991: 206, *Pasi misí*, localiza como juego aparte en Pajares de la Laguna), y atrapaban a la última, con la pregunta: *¿Con quién quieres ir con el ángel o con el demonio?* Así se dividían de nuevo en dos grupos, para medir sus fuerzas *a la soguita al ñu*. Blanco (1991: 205) ofrece una variante de Peñaparda: *Olivo, olivo / la fuente se ha caído*. En Salamanca, la registra A. Sánchez (1943: n.º 181; variante: n.º 205). Está muy difundida en la tradición moderna infantil del mundo hispánico (cf. versión de Cuenca, Pelegrín 1996: 296) y Rodríguez M. la relaciona con el juego de *Juan de las Cadenetas* (*Cantos*: n.º 228, versión en modalidad andaluza muy parecida a la rebollana; y nota 207: I 175). Torner (n.º 6: pp. 32-35), que también describe este juego de niñas, la atestigua en la literatura

- clásica (A. Ledesma, Miguel Sánchez, Correas; cf. otras referencias en Frenk A. 1987: n.º 2138 A-B-C). La versión de El Rebollar se puede comparar con la del *Baile de la Maya*, en *Comedias de diferentes autores* (1616, Cotarelo: 484-485), imitación del juego de la maya, con otra serie de bailes y juegos infantiles de la época, coincidentes algunos con los de *Pedro de Brea* (*ibíd.*: 479-480).
- 4.1.3. *Al pasar por el puente de Santa Clara*. Seguidilla que forma parte de una serie de 22 hemistiquios, en que se repiten los pentasílabos precedidos de un *¡ay ay!*, y suele empezar: *Quisiera ser tan alta como la luna*, también conocido por el título *De Cataluña vengo* (Iglesias, *Romances*: n.º 51). Canción de corro de niñas, registrada en Peñaparda, 1973 (Iglesias 1976: 42). En El Rebollar también la registra J. R. Cid (1986: II, folleto, 11) y en la provincia de Salamanca A. Sánchez (1943: n.º 138, n.º 146) y Blanco (1991: 173, localizada en Aldeaseca de la Frontera). Torner (n.º 17, pp. 41-42) la documenta en Castilla (Olmeda) y le halla antecedente temáticos y formales en Lope de Vega.
- 4.1.4. *Anillo, anillo de oro, cintillita de un marqués*. Romance fragmentario, de 10 hemistiquios, con asonancia en *é* (Iglesias *Romances*: n.º 16). Canción de corro, registrada en Robleda, 1971. Presenta analogías con otro romance, registrado en Peñaparda, en 1974 (Iglesias 1976: 57) e igualmente fragmentario y de texto contaminado: *La abubilla fue a la garza, diciendo el Conde de Alba*, de 27 hemistiquios (6 primeros pareados), con asonancia en *e-a* desde el v. 4 (Iglesias, *Romances*: n.º 16). En los aldeaños de la zona rebollana, se registra en Extremadura (Gil, *Canc. Extremad.*, II, p. 91), en una versión ya documentada en el siglo XIX (Rodríguez M. *Cantos*: n.º 209; y nota 190: I 167-169), y en Salamanca (Ledesma *Cancionero*: 40; Sánchez 1943: n.º 179-180; cf. otras referencias y texto en Iglesias, *Romances* 1998: n.º 16). Rodríguez M. (*Cantos*: n.º 209; y nota 190: I). Torner (n.º 116: pp. 201-205) documenta los antecedentes de la fórmula inicial en el *Memorial de un pleito* (s. XVI): *Hebrita de oro traigo, Quebrándosese viene*, en relación con un juego de niñas muy extendido por España, Portugal y América (R. Marín, *Varios juegos*), descrito por Antonio Machado y Álvarez para Andalucía (*Folklore Andaluz*: 218), donde se conoce con el nombre de *La niña de los ojos negros*. Debe de tener raigambre antigua, pues se alude en el *Baile curioso de Pedro de Brea* (*Comedias de diferentes autores*, 1616, Cotarelo: 479-480), en el que se ensartan citas con glosa en una imitación de juegos y bailes infantiles de la época, de las que vienen a ser secuelas estos juegos de niñas (cf. otras referencias en Frenk A. 1987: n.º 2136 A-B; Pelegrín 1996: 272-281, 329-330).
- 4.1.5. *Antón, Antón, Antón Pirulero*. Composición de versos pentasilábicos y heptasilábicos, asonantada o rimada en los pares, de la que este comienzo constituye el estribillo. Canción que acompaña la mímica de un juego infantil de prendas, que debe pagar el que no acierta el oficio propuesto (Robleda, Alonso 2002: 364; cf. Blanco 1991: 201, Matilla de los Caños). Torner (n.º 85: pp. 151-152) documenta esta rima de juego infantil en el cancionero de Tucumán (Carrizo) y el cancionero general, con el añadido de que debe de ser antigua, pues se registra en Torres Villarroel (1696-1758) la variante que se ha transmitido: *Y Antón Perulero, cada cual atiende a su juego* (Torres Villarroel, *Letrilla* VI, BAE 61: 75). También registra Torner (n.º 27:

- p. 61) otro estribillo parecido en Asturias y se aventura a suponer que, en este caso, *Antón* puede ser adaptación del sonido de la campana *dan-dón, din-dón*, que llamaría a recogerse al toque de oración, apoyándose para ello en una referencia de Gallardo alusiva a una anécdota de Sevilla en el siglo XVIII. Y trae a colación una disparatada letra de Salamanca: *Ya no tienen las mozas ni ton ni son*, versión infantil de Aldehuela de Yeltes (*Concurso* 1989), antes registrada en Sánchez (1943: 199) y en la *Hoja Folklórica* (n.º 14, 1952, p. 56, localizada en Ahigal de Cáceres).
- 4.1.6. *Caballito blanco, sácame de aquí*. Seguidilla hexasilábica. Canción de corro conocida en El Rebollar y en muchas partes, como en Villar de Ciervo (Blanco 1991: 164). Torner (n.º 45: pp. 100-103) relaciona esta composición con *¡Ay! Marinero, sácame de aquí*, registrada en Asturias y Santander, donde tendría motivación fundada en una procesión tradicional que habría acabado en naufragio, pero le halla analogías temáticas en villancicos del siglo XVI (Barbieri), en el romancero musical y otras manifestaciones de la literatura clásica (Lope de Vega, en quien se inspiraría Gerardo Diego), y semejanzas con los corros de niñas.
- 4.1.7. *Con Dios me acuesto, Con Dios me levanto*. Coplas de 31 hemistiquios. Oración tradicional que se le enseñaba a los niños a rezar antes de acostarse o levantarse (1971, Robleda, Iglesias 1976: 135; cf. referencias y texto en Iglesias, *Romances*: n.º 77). En Salamanca, se ha registrado esta oración en Berrocal de la Huebra (*Hoja Folklórica*, n.º 9, 1951, p. 36), Fuenteliante (*Hoja Folklórica*, n.º 52, 1952, p. 208) y Morasverdes (*Concurso* 1989). Tiene difusión general en España (R. Marín, *Cantos*: n.º 1039), en América (Carrizo, Laval, etc.) y Portugal (Pires de Lima), según Torner (n.º 60: pp. 120-121). Fraile registra más de 30 versiones, repartidas por toda la geografía nacional, entre ellas una de Peñaparda (Fraile 2001: n.º 133).
- 4.1.8. *Daremus una güelta al toru, toronjil*. Coplilla heptasilábica, con estrambote (*jil, jil, jil*). Era canción de corro infantil que también practicaban los mozos en Cuaresma. El juego se llamaba el *milano* o *guarru* (cuervo), papel que asumía uno de los jugadores dentro de un corro de mozos y mozas que, cogiéndose por la cintura, giraban alrededor cantando aquel refranillo, y el que hacía de milano trataba de echar mano a alguna moza (Alonso: 364; cf. Blanco 1991: 263-264). Corresponde al juego llamado *torogil* en Béjar, donde el que hace de malo en el corro se llama *Emiliano* (Blanco 1991: 19; cf. también variantes de Alba de Tormes, para el milano). Quizá esté alterada la letra del cancionero general: *Vamos al buerto / del toronjil, / veremos al diablo / comer perejil* (Rodríguez M. *Cantos*: n.º 237; y nota 213: I 178; cf. Pelegrín 1996: 297). Por otro lado, dentro de la provincia de Salamanca, la *Hoja Folklórica* (n.º 82, 1953, p. 326) localiza en Villavieja de Yeltes una cancioncilla, sin más explicación: *Vilano, vilano, / pícame en la mano, / Si no me la picas / me voy a la botica*, variante con respecto a la versión de Rodríguez M. (*Cantos*: n.º 122). Torner (n.º 15, pp. 38-39) considera que el juego infantil del *milano*, conocido en el mundo hispánico entero (incluidos Portugal y América), remonta al cantar antiguo de “Al villano se la dan”, ya atestiguado en el siglo XVI (Salinas) y luego también comprobado en el siglo XVII (Briceno), pero habría que comprobar si se trata realmente de lo mismo.

- 4.1.9. *¿Dónde vas Alfonso XII?* Composición estrófica en coplas, de 20 hemistiquios. Canción de corro, registrada en Robleda (1971, Iglesias 1976: 211), muy extendida por todas partes, incluida Salamanca (Blanco 1991: 158, Frades de la Sierra). Al parecer su estructura se inspira en el romance de “El Quintado” o “El Palmero”, adaptado a la muerte de la reina Mercedes (26/6/1878), cuya entrada en la tradición se atestigua ya en el siglo XIX (Iglesias, *Romances*: n.º 52).
- 4.1.10. *Duérmete, niño, que viene el coco*. Coplillas de versos pentasilábicos y alguno hexasilábico. Canción de cuna registrada en Robleda y El Payo 1974 (Iglesias 1976: 322). En Salamanca la registran Ledesma (*Cancionero*: 106; variante: 104), Morán (1924), sin indicación de lugar (Morán 1990: 43) y A. Sánchez (1943: n.º 89; variante: n.º 7). Con ligeras variantes, tiene difusión general en España y América, según Torner (n.º 85: pp. 151-152), que le halla analogías a esta forma de amedrentar a los niños en la literatura clásica (Juan Caxes, Quevedo, Correas) e incluso en la Edad Media (Antón de Montoro).
- 4.1.11. *¿El gato por dónde anda? El gato por el tejado*. Romance de 21 hemistiquios con asonancia *á-o*, registrado en Peñaparda (1974), donde también es canción de baile con acompañamiento de pandero (Cid 1985, folleto: 12). Como canción de corro, tiene gran difusión en el cancionero infantil, incluido el de Salamanca (Morán, *Folklore*: 35; Sánchez 1943: n.º 211; *Hoja Folklórica*, n.º 30, 1952, p. 118; Blanco 1991: 261, Matilla de los Caños). Su tradicionalidad no está documentada en recopilaciones antiguas, pero sí el tratamiento burlesco del testamento del gato o la zorra (Iglesias, *Romances*: n.º 23).
- 4.1.12. *Estaba la pájara pinta sentadita en el verde limón*. Composición de versos y estrofas irregulares, según una versión infantil de Aldehuela de Yeltes (*Concurso* 1989). Canción de niñas, que en Salamanca ya había registrado A. Sánchez (1943: n.º 213; variante: n.º 206) y posteriormente registra Blanco (1991: 193, Topas). Rodríguez M. recuerda que las niñas cantan estos versos, mientras otra en el centro ejecuta lo que en ellos se indica (*Cantos*: n.º 210; y notas 191-192) y recuerda el antecedente clásico (A. Ledesma). Torner (n.º 40: pp. 81-95) relaciona esta composición con *Arrullaba la tórtola, madre, por debajo del verde limón*, que es letra de danza en la provincia de Ávila (Schindler), y le halla analogías en la literatura clásica (Briceno, s. XVII) y con el tema de la tórtola viuda en el romancero y la poesía clásica y moderna. Otro tanto hace Frenk A. (1987: n.º 1432 A-B). También registra variantes en la tradición moderna de España, Portugal y América, en juegos de niñas: *Cantaba la pájara pinta* (cf. otras referencias en Frenk A. 1987: n.º 2153).
- 4.1.13. *Estando yo en mi portal, bordando paños de seda*. Romance, de 38 hemistiquios, con asonancia en *e-a* (Iglesias, *Romances*: n.º 6), registrado en Robleda (1971, Iglesias 1976: 45), donde se han recogido otras versiones, así como en Peñaparda. En Salamanca, con ligeras variantes, lo registran Ledesma (*Cancionero*: 170; música: 189), Sánchez (1943: n.º 200), la *Hoja Folklórica* (n.º 23, 1952, p. 92, localizado en Peralonso) y Blanco (1991: 165, en Herguijuela del Campo). Es romance tradicional, ya documentado en un pliego de 1605, muy difundido por todo el mundo hispánico

(cf. referencias y detalles en Iglesias, *op. cit.*: 96; Pelegrín 1996: 345-347, versiones de Madrid, Sevilla y Córdoba –Argentina–).

- 4.1.14. *Hoy hacen fiesta los moros*. Romance de 10 hemistiquios, con asoncia en *á-a*, registrado en Robleda y, con variantes, en Peñaparda (Iglesias 1976: 175). Es canción de corro, que se ejecutaba repitiendo los versos asonantados, precedidos del bordoncillo *y olé*, en Robleda, *y así* en Peñaparda. En Salamanca lo registran Sánchez (1943: 226, 242, tres fragmentos) y Blanco (1991: 171, La Maya). Se desconoce a cuándo remonta su tradicionalidad, aunque ya aparece en el cancionero popular del siglo XIX (Rodríguez M., *Cantos*: 141, n. 57) y está muy difundido (Iglesias, *Romances*: n.º 19).
- 4.1.15. *La señora (Candi) ha entrado en el baile*. Canción de corro de niñas, de versos irregulares (entre 5 y 8 sílabas), registrada en Robleda (agosto 2002, Iglesias; antes en Alonso 2002: 371). En El Payo existe una variante conocida como *La pava*, que era canción de boda para solicitar regalos (Iglesias 1976: 347), y debe de corresponder a lo que en Navasfrías llaman el *jerigonciu del fraili*. En el cancionero de Salamanca, registra esta composición Sánchez (1943: n.º 45; variante: n.º 204). Está muy difundida en el folklore infantil, según Torner (n.º 195: pp. 339-341), quien documenta esta canción de baile en Asturias y la considera conocida en toda España, y en concreto en Salamanca, Zamora, Sevilla, Murcia, Extremadura (B. Gil), Madrid, Ávila y Cáceres (Schindler), Burgos (Olmeda), Ciudad Real y Toledo (Echevarría), con el nombre de *geringonsa* (Sevilla), *geringosa* (Asturias), *geringonza* (Murcia), *gerigonia* (Cáceres). Y relaciona esta *gerigonza* con los bailes literarios y musicales de la época clásica (Fuenllana, 1554). La versión de El Rebollar tiene gran analogía formal con la de Madrid. Cf. también versiones de Albacete y Santander (Pelegrín 1996: 324-325).
- 4.1.16. *Mambrú se fue a la guerra*. Composición de 14 versos anisilábicos, registrada en Robleda (Iglesias 1976: 44). Es canción de corro muy difundida y registrada, con variantes, en el cancionero de Salamanca (Sánchez 1943: n.º 183, variante: p. 260; Blanco 1991: 159). Alude al personaje histórico de John Churchill, primer duque de *Marlborough* (1650-1722), cuya entrada en el folklore se habría producido a través de una cancioncilla francesa, ya divulgada en España en el siglo XIX (Iglesias, *Romances*: n.º 50).
- 4.1.17. *Me casó mi madre muy pequeña y niña*. Romance hexasilábico, de 20 hemistiquios, con asonancia *í-a*. Canción de corro, registrada en Robleda (1971). En Peñaparda es canto de acompañamiento del baile *ajechao*. Se ha registrado en muchas partes como canción de corro en la tradición moderna, desde el siglo XIX (Rodríguez M. *Cantos*: n.º 188), y en concreto en la provincia de Salamanca (Ledesma, *Cancionero*: 50, fragmento; Carril 1982: 28) y en Extremadura (Gil, *Canc. Extremad.* I: 87; II: 93; cf. otras referencias y texto en Iglesias, *Romances* 1998: n.º 6). Sin duda es romance tradicional antiguo, no registrado en cancioneros de la época clásica, pero transcritos sus primeros versos por Salinas (1577), según recuerda Torner (n.º 145: pp. 244-245), quien considera que sería anterior a la expulsión de los judíos, pues se ha comprobado entre los sefardíes de Tetuán (Alvar), y presenta también

formas análogas en poesía de raigambre medieval (cf. también Sánchez R. 1969: n.º 515, y pp. 72-74; y para la temática general de la mal casada en la lírica popular antigua, cf. Frenk A. 1987: n.º 215^a-244; versión fragmentaria de Jaén, Pelegrín 1996: 332).

4.1.18. *Mes de mayo, mes de mayo*. Romance de 26 hemistiquios, con asonancia en *e-a*. Es canción de corro, como en otros lugares de la provincia de Salamanca (Ledema, *Cancionero*: 164; Morán, *Folklore*: 124-126; Sánchez 1943: 231; Blanco 1991, variantes: 169, Garcihernández; 178, Villar de Ciervo). Trata el tema de “El Palmero” o la “Aparición de la amada difunta”, cuya tradicionalidad remonta a fines del siglo XVI (*Cancionero musical de Londres*), recogido en pliegos posteriormente y luego difundido oralmente en todos los dominios romancísticos (Iglesias, *Romances*: n.º 14).

4.1.19. *¿Qué será ese ruido que anda por ahí?* (Iglesias, *Romances*: p. 113). Canción de corro, que también ejecutaban las mozas en Cuaresma, poniendo a una en medio con los ojos tapados, registrada en Peñaparda (1974, Iglesias 1976), cuyo texto recuerda el comienzo de una versión salmantina recogida por A. Sánchez (1943: apéndice IX, p. 255; cf. versión de Aldeaseca de la Frontera, Blanco 1991: 163). Presenta analogías con variantes de un juego practicado en México (Frenk A. 1987: 2155) y Colombia (Pelegrín 1996: 144; cf. también *ibíd.*: 266-269, 320-321). Se puede relacionar con el juego de la *tortuga* (*chelichelona*, nombre del que podría ser secuela la *Doña Micaela* de la canción peñapardina), parecido al de la *olla*, descritos ambos por R. Caro:

“(…) En todo ese juego no tengo que poner ni quitar, porque es el mismo que se suele jugar ahora y que se llama la *olla*. (...) Pónese algunas veces uno en la cabeza una olla y teniéndola con la mano siniestra, anda alrededor, los otros le dan golpes preguntando: *¿Quién tiene la olla?*’, y responde él: *‘Yo, Midas’*. Si toca a alguno con el pie, lo pone con la misma olla, para que ande a la redonda. (...) El mismo se usa hoy y le llaman la *olla*, mas también le llaman *siembro y aviso*. (...) Es muy conocido y se juega así: hacen una raya redonda, y el que le toca ser la olla pone en medio de aquel círculo un sombrero, diciendo: *‘Siembro y aviso, pan y panizo: Si no hay quien lo coma, cómalo Maboma’*. Los otros andan alrededor por ver si pueden coger el sombrero y llevarlo a coces. Si él toca con el pie a alguno, lo pone en su lugar” (Caro c. 1626: II 121-123).

“(…) *chelichelona* es un juego de muchachas que tiene similitud con la olla. Pónense en rueda, y una en medio, que se llama *tortuga*. Las demás andan alrededor corriendo y preguntándole: *–Tortuga, tortuga, ¿qué haces en medio?* Y ella responde: *–Tejiendo estoy lana y lino milesio*. Vuelven ellas a decir: *–¿Qué hizo tu hijo, que murió tan presto?* Y ella responde: *–Cayó del caballo en el mar soberbio*. (...) Un juego hay acá que parece a ése, porque se pone una muchacha en medio de muchas y dicen: *Aquí está doña Sancha, cubierta de oro y plata*, y ella responde: *–¿Quién es este hombre que me anda persiguiendo de noche y de día?* También parece a otro que se dice: *¿A dó las yeguas?*, en el cual andan las muchachas corriendo a la redonda; pero la que anda fuera no está sentada, antes procura coger a alguna que se ponga en su lugar, y andan diciendo un cantarcillo de esta manera: *–¿A dó las yeguas?*,

y ellas responden: *–En el prado están. –¿Quién las guarda? –El mal villán. –¿Y lo que te di? –Con putas y rufianes me lo comí. –¿A dó la puta? –Andó y andó y bela aquí. Y a la que coge se pone y vuelven a correr*” (Caro c. 1626: II 160-161).

- 4.1.20. *Rubia de cabello, blanca de color*. Coplilla hexasilábica irregular (seguidillas) que empieza *En el paseo de oro*, registrada en Peñaparda (1974, Iglesias 1976: 342). La versión rebollana coincide con la que atestigua A. Sánchez (1943: n.º 189; cf. Blanco 1991: 139, 142, localizada en Fresno Alhándiga). Se relaciona con la temática del retrato de la dama, que Torner (n.º 234: pp. 383-386) documenta copiosamente en la literatura clásica y la tradición moderna.
- 4.1.21. *Treinta días trae noviembre, con abril, junio y setiembre*. Pareados mnemotécnicos, aprendidos en la escuela y conocidos en España y América, que Torner (n.º 232: p. 381) registra ya en el refranero del siglo XVI (Correas: 511 a).
- 4.1.22. *Un sevillano en Sevilla*. Romance de 44 hemistiquios octosilábicos, con asonancias en *ó* y en *é*, versión de Navasfrías, donde se empleaba para la comba al ritmo de balanceo (Blanco 1991: 143). Presenta algunas variantes con respecto a las versiones ya conocidas de El Payo y Robleda (Iglesias 1976: 16). Trata el tema tradicional de “la doncella guerrera”, que se conocía en el siglo XVI y está muy extendido por todas las áreas hispánicas (Iglesias, *Romances*: n.º 15).
- 4.1.23. *Una tarde de verano me sacaron de paseo*. Romance de 22 hemistiquios octosilábicos, con asonancia *é-o*, menos una copla hexasilábica al final. Canción de corro, en la versión infantil documentada en Aldehuela de Yeltes (*Concurso* 1989). En Salamanca, también la registran A. Sánchez (1943: n.º 135 y 189) y Blanco (1991: 144, en Anaya de Alba). Torner (n.º 104: pp. 186-189) documenta diversas variantes en España y América del tema de la niña monja, al cual le halla analogías de contenido en los cancioneros musicales de la época clásica (Barbieri, Salinas, Vázquez), pero también hay analogías formales en el texto transcrito por Juan Vázquez (1560): (...) *Agora que soy niña, / niña en cabello, / me queréis meter monja / en el monesterio* (Sánchez R. 1969: n.º 129, con analogías en el n.º 63 y 163, y también p. 77; cf. igualmente Frenk A. 1987: n.º 207-204, Pelegrín 1996: 331).
- 4.1.24. *Voces daba un marinero*. Romance de 30 hemistiquios, con asonancia en *á-a*, que se confundía con el romance de “Santa Catalina” (cf. *Hoy bacen fiesta los moros*), y seguramente se emplearía también como canción de corro (Iglesias 1976: 52). Se comprueba en otros lugares de la provincia de Salamanca, como Garcihernández (Blanco 1991: 189). Su tradicionalidad antigua es incierta, aunque su pervivencia se comprueba en las recopilaciones orales del noroeste peninsular (Iglesias, *Romances*: n.º 18).

4.2. SARTAS Y FÓRMULAS DE JUEGOS, DIALOGADOS O RECITADOS

Los cotejos efectuados por los folkloristas del siglo XIX y principios del siglo XX, y principalmente por Rodríguez Marín, pusieron de relieve la pervivencia de juegos ya descritos en la época clásica, aludidos o aplicados en la literatura, con

sus fórmulas recuperadas por los recopiladores del refranero o los redactores del primer diccionario de la Academia en el siglo XVIII. Seguramente en comarcas aisladas y atrasadas económicamente, y quizá por ello conservadoras como El Rebollar, las formas de entretenimiento de adultos y de niños no debieron de variar sustancialmente entre el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XX, cuando se sucedieron los cataclismos sociales que han supuesto la Guerra Civil, el éxodo rural y la emigración al extranjero, combinados con la banalización de los medios de comunicación. En el caso concreto de los niños de El Rebollar, además hay que señalar el desplazamiento a Ciudad Rodrigo para ir al colegio, que acaba de uniformar la introducción de deportes escolares, en detrimento de los juegos tradicionales y sus fórmulas rituales. Hoy cuesta trabajo pensar que hace cincuenta años el fútbol, el baloncesto, etc., se desconocían casi por completo en El Rebollar. Y de hecho bastantes juegos que se practicaban en sus pueblos (Iglesias, *Léxico*; Alonso 2002: 349-372) y, en general, en la provincia de Salamanca (Blanco 1991) presentan analogías más o menos estrechas con respecto a los juegos descritos por Rodrigo Caro (c. 1626) en su tiempo, aunque este autor aspiraba todavía a mostrar que aquellos juegos remontaban con frecuencia a la época romana.

Si el objetivo fijado fuera comparar juegos tradicionales de El Rebollar y juegos de la época clásica habría que señalar también notables diferencias, porque tratándose de juegos espontáneos y no de deportes con reglas sancionadas o controladas por determinados organismos, y cuya práctica suele efectuarse bajo la autoridad de un árbitro, los niños tenían un amplísimo campo para combinar, cambiar, amalgamar y, naturalmente, confundir lances de unos juegos con otros. Y de esto probablemente se sigue el susodicho carácter disparatado (cf. 2.5) que tienen frecuentemente las fórmulas de los juegos, sin que en ellas pueda excluirse la búsqueda de una eficacia expresiva, hasta cierto punto independiente del sentido (el sinsentido) de los textos. Es significativo al respecto el diálogo entre los interlocutores de los *Días geniales o lúdicos* a propósito de la sarta con la que se sorteaba en un juego de esconder (cf. 4.2.21), cuya motivación ignoraban por completo: “Vuestra merced, señor Melchor, lo ha dicho muy bien, si supiese decirnos qué significan aquellas palabras: *zarzabuca, de rabo de cuca*. (...) Señor, yo no sé decir más sino que ésta es la algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende” (Caro c. 1626: II 134-135). Este tipo de fórmulas se han transmitido a veces con sorprendente fidelidad, pero también se entenderá que haya habido muchas amalgamas y modificaciones, pues con frecuencia la misma estructura de la fórmula prevé la asociación disparatada. Sucede con más frecuencia que en las canciones de corro de las niñas con los recitados de niños, como *A la una anda la mula* (cf. 4.2.1) o los diálogos contruidos según la técnica del cuento o recuento de nunca acabar, por el estilo de esta versión de Robledda (2001) que, por otro lado, refleja la manía de los niños de hacer preguntas: “¿De dónde vienes, ganso? / De tierra de garbanzos. / ¿Qué traes en el papo? / Un pollito mal pelado. / ¿Quién te lo ha pelado? / Las aguas que cayeron. / ¿Dónde están

las aguas? / Las vacas las bebieron. / ¿Dónde están las vacas? / Están a buscar leña / ¿Para qué es la leña? / Para fritar huevos...” (cf. 4.2.5).

Sánchez R. (1969 : 306) llega a postular que en las letras para juegos infantiles, puede darse incluso la posibilidad de una tradición infantil, no ya al margen de la tradición culta sino incluso de la tradición popular “adulta”, fuera de ella desde su origen : “(...) son, propiamente, cantos, juegos, frases de auténtica creación infantil”. En todo caso, resultan bastante sorprendentes las analogías, más o menos marcadas, entre los lances y a veces incluso los nombres de los juegos tradicionales en El Rebollar y los que tenían en tiempos de R. Caro (c. 1626):

- salto de *melas* (o mula) tiene el antecedente del *fil derecho* (Caro c. 1626: I 87; II 153);
- *echar vueltas* o *güeltas*, *tirar la barra* o *tirar con honda* se practicaban de la misma manera (*ibíd.*: I 113-116; I 121);
- la costumbre de la *repelina* en los bautizos corresponde a lo que, según Caro (*ibíd.*: I 147), se practicaba en las bodas ya en tiempos de los romanos (*ibíd.*: I 147);
- el tiro al *chiti* tiene analogías con el juego del *ladrillejo* (*ibíd.*: I 159-160);
- el cruce de *alfileris* recuerda el *dedillo* (*ibíd.*: I 160-161);
- todavía están en vigor algunas modalidades de *pares y nones* (*ibíd.*: I 163-167);
- el *clas* es el nombre local del universal juego de la *rayuela* (*ibíd.*: I 169), aunque lo que se nombra *rayuela* en otro lugar del tratado clásico (*ibíd.*: II 132) tiene analogías con el *guá*;
- el nombre rebollano y salmantino del *guá* (canicas) corresponde al clásico *mochiliuno* (*ibíd.*: I 170);
- algunas modalidades rebollanas presentan analogías con las clásicas de la *taba*, copiosamente descritas por Caro (*ibíd.*: I 179-190), e incluso a los juegos de *tabas* y *mecus* que practicaban las niñas (Alonso 2002: 370) se le podrían hallar antecedentes en juegos romanos (*ibíd.*: II 162-163);
- el mismo autor clásico señala el parecido de los juegos de la *taba* y de la *perinola* (*ibíd.*, *ibíd.*, *ibíd.*: I 188-189), también conocida hasta hoy, y entre los juegos descritos hay uno que en El Rebollar permite al *rey* mandar administrar golpes al que tiene la correa o la estaca, y entonces se llamaba precisamente *rey* (*ibíd.*: I 190);
- el juego de *escondicorreas* coincide en parte con el que se llamaba *zapato* o *esconde la cinta* (*ibíd.*: II 126);
- hasta hoy se han conservado los nombres y algunas analogías del juego de la *peonza* y el trompo (*ibíd.*: II 16-20);
- el entretenimiento de *capal el agua* tenía el nombre metafórico de *panes* (*ibíd.*: II 147);
- el juego infantil del *vivil* (o casa) de las niñas o el *caballo* de palo entre las piernas de los niños son tan viejos que, según Caro, ya se registran en Horacio (*ibíd.*: II 224).

El cotejo de Rodrigo Caro revela que hay juegos que se han perpetuado casi hasta hoy, incluso con sus nombres en rincones alejados como El Rebollar, o quizá por ello precisamente. Sin embargo, por las razones expuestas, no parece oportuno que haya siempre que buscar coincidencias absolutas ni, por supuesto, pretender encontrar textos idénticos y para los mismos juegos. Las fórmulas rituales de acompañamiento, como los mismos lances, tienen carácter *multifuncional* y se deslizarían de unos juegos a otros o se modificarían precisamente en razón de la afinidad de determinadas fases entre los juegos y de la capacidad creativa de los niños para asociar unas fórmulas con otras. Así un juego rebollano de salto y adivinación, en que se usa la fórmula *chinchá la jaba langorra*, presenta analogía con el lance inicial de un juego clásico de pelota y salto, que incluía en su fórmula el nombre de *Martín Cortés* (R. Caro c. 1626: II 4), relacionable con el moderno *Martín Caballero*, que figura en la introducción de una serie de adivinanzas en la tradición moderna (cf. 4.2.3). El mismo tipo de analogías existen, pero sin llegar a la coincidencia, entre las fórmulas de una modalidad de gallina ciega en Villasrubias y las fórmulas clásicas de juegos de esconder y de adivinación (cf. 4.2.9): “Gallinita ciega, ¿qué has perdido? –Una aguja y un dedal. –Date media vuelta y la encontrarás” (Blanco 1991: 57) = “Adivina quién te dio, la madre que te parió” (R. Caro c. 1626: II 120), “¿Qué tienes en el pie? –Un ascua. –Pues no se te quite hasta la Pascua” (Caro c. 1626: II 121). Y más llamativa resulta la coincidencia parcial entre “Picu Gallaricu vendió las vacas a venticincu”, fórmula robledana de sorteo (cf. 4.2.16), y los fragmentos comprobados en la época clásica (Frenk A. 1987: n.º 2120-2221): “¡Alça la mano, / no te la pique el gallo!” (Memorial de un pleito, s. XVI; con menciones en Quevedo), “Bien sé yo cuántas son cinco, / daca las vacas a veinticinco” (Gaspar de los Reyes, 1613; con correspondencias en Correas, 449b).

Hay que tratar, por tanto, el corpus total como un campo en que aparecen fragmentados los lances y las fórmulas, con una gran disponibilidad para los juegos infantiles. En concreto, las modificaciones sufridas en estas fórmulas y retahílas son análogas a las que se aludieron más arriba para la lírica tradicional (cf. 4.1), menos rígida en su transmisión que los textos romancísticos, escenificados con acompañamiento de canto, por ejemplo en los corros de niñas, fidelidad textual menos viable, aunque no imposible, cuando se trataba de persecuciones o saltos más o menos violentos, como solían ser los juegos de muchachos. Lo que sigue son, pues, analogías y raramente coincidencias textuales, que, sin embargo, pueden existir en algunas formulillas de ensalmos, de entradas de cuentecillos o juegos verbales, los cuales eventualmente se han fijado en el refranero.

- 4.2.1. *A la una anda la mula* (Navasfrías, 1974, Iglesias 1976: 25; cf. Alonso 2002: 354). Recitado de un juego de salto conocido como la *mula*, en que cada saltador debe citar la fórmula que le corresponde y eventualmente ejecutar alguna dificultad suplementaria cuando salta por encima del que hace de burro. Blanco (1991: 79-80) localiza versiones y variantes en los pueblos salmantinos, entre ellos Navasfrías. Es juego universal (cf. variantes, Rodríguez M., *Cancionero*: n.º 243-245), y en Salamanca se registra un recitado análogo en Cespadosa de Tormes (*Hoja Folklórica*,

- n. 66, 1953, p. 264). El juego de la mula en Robleda se llama *melas*, que podría ser resultado léxico de un estribillo comprobado en otras variantes del cancionero general: *A la mula. / ¿Me la das?...* (Rodríguez M., *Cancionero*: n.º 245). Frenk A. (1987: n.º 2114) le señala citas y alusiones en la literatura clásica (A. Ledesma, Cervantes, etc.) y en el refranero: *Salta tú, i dámela tú* (Correas: 268b; 58b). Seguramente corresponde a lo que en la época clásica (*Autoridades: derecho*) se llamaba *filderecho* (R. Caro c. 1626: I 87-88, II 153; cf. Pelegrín 1996: 121).
- 4.2.2. *Caracol, col, saca los cuernos al sol*. Formulilla infantil, registrada en Robleda (1971). Tiene coincidencias y analogías con versiones del cancionero general (Rodríguez M., *Cantos*: n.º 119-120), que Torner (n.º 53: p. 113) y Frenk A. (1987: 2080 A-B-C) documentan ya en el *Cancionero musical de Módena* (s. XVI-XVII), en A. Ledesma (1611) y en el refranero (Correas: 369 a, 267b).
- 4.2.3. *Chincha la jaba langorra* (o *Juan Barringola*), *el que pierda que se ponga*. Fórmula ritual de un juego en que, al tiempo que se recita, varios saltadores se montan en el que hace de burro, que está apoyado en un poyo o superficie análoga y al moverse los hace caer, y así pierden y tienen que ponerse a su vez de burro (Alonso 2002: 353). Blanco (1991: 79) localiza el juego y una retahíla dialogada en Parada de Arriba. Presenta analogías con variantes del juego de la *haba* en Andalucía, que Ana Pelegrín (1996: 122) comprueba en Covarrubias (1611): “Empújote la hava”. El juego recuerda un poco el lance de uno que describe R. Caro (c. 1626; cf. cita Frenk A. 1987: n.º 2160), al cual le hallaba antecedentes romanos y se ejecutaba en su tiempo con una pelota en el lance inicial:
 “(...) –Esos juegos de pelota últimos juegan los muchachos de esta manera: tira la pelota el que la tiene al muro, y como va recogiénola y volviéndola a tirar, va diciendo: *Uno, dos, tres, Martín Cortés, en la cabeza me dés*. Cuando acaba de decir esto, recoge la pelota con la cabeza; si no la recoge, o se le cae antes en el suelo, se pone por *asno*, la cabeza baja y llegada a la pared; el que ganó, que se llama *rey*, se pone encima dél, caballero, y otro muchacho toma la pelota y hace otro tanto como el primero, hasta que pierde y se pone por asno, y el rey desciende del primero y se sube en el segundo” (Caro c. 1626: II 4).
 De paso, en esta cita se comprueba la connotación mágica de *Martín* (quizá nombre eufémico del diablo), todavía perceptible en el adivinancero moderno, en fórmulas introductorias y como referencia del gallo, la lumbre, etc., por ejemplo: *Alto altanero, Martín Caballero; Largo larguero, Martín Caballero*.
- 4.2.4. *Coquita de Dios* (Robleda, 1971), fórmula eufemística dirigida a la coccinela. Sin duda tiene equivalencias en la tradición antigua, confirmadas en el refranero clásico, donde el animalito se llama *paxarita de Dios* o *gallinita de Nuestra Señora* (Correas 462a; cf. Sánchez R. 1969: 307; Frenk A. 1987: n.º 2079).
- 4.2.5. *¿De dónde vienes, ganso? –De tierra de garbanzos*. Juego infantil dialogado que corresponde a la fórmula del cuento de nunca acabar y el disparate, registrado en Robleda (2002) y antes en Anaya de Alba (*Hoja Folklórica*, n.º 78, 1953, p. 312), en una versión infantil de Morasverdes (*Concurso* 1989), en Espino de Orbada (Blanco 1991: 220) y en La Alberca (Puerto 1995: n.º 173), dentro del amplio muestrario del mundo

hispánico (cf. versiones de Zamora y Ávila, en Pelegrín 1996: 311-312). El recitado presenta analogías con el juego de *San Juan de las Cadenetas*, que se describe brevemente en R. Caro (c. 1626: I 95) y se halla con más detalle en A. Ledesma (1611) y un manuscrito de fines del siglo XVI (Rodríguez Marín, *Varios juegos*), según Torner (n.º 209: pp. 362-363).

- 4.2.6. *El cuentu de Juan Pimientu, o de la María Tormentus* (Peñaparda). Comienzo de un cuentecillo con pega. También registrado en La Alberca (Puerto 1995: n.º 196, 221-222). El personajillo de *Mari Sarmiento* ya figura en el refranero clásico: *El viento de Mari Sarmiento...* (Correas: 112 a).
- 4.2.7. *Era o érase una vez*. Fórmulas hispánicas universales introductorias de cuentos. Aunque no fuera exclusiva del cuento de niños, ellos solían ser los destinatarios privilegiados y con ellas se entra en la referencia mágica, la perogrullada del cuento de nunca acabar o el disparate, que se explicita, por ejemplo en el *vamos a contar mentiras*, aludido más arriba (cf. 4.1.1), pero también en su fórmula clásica podía tener carácter de ensalmo. Todo ello está evocado en R. Caro.
 “Suelen los muchachos, antes de comenzar un cuento o conseja, decir: *Érase lo que era, el mal que se vaya y el bien que se venga; el mal para los moros y el bien para nosotros*. (...) A estos modos de hablar llama Tertuliano *dicibula*, dichillos, (...). Nuestros muchachos a este tono dicen: *por la mar corren las liebres, por la tierra las anguilas*” (Caro c. 1626: II 200-201).
 En la época clásica, según Frenk A. (1987: n.º 1430 A-H), se registran numerosas variantes y aplicaciones de esta fórmula en la literatura (*Memorial de un pleito*, s. XVI; romances, s. XVI; Velázquez de Velasco; *Cantares del cielo*, s. XVII; Avellaneda; el citado R. Caro; etc.) y en el refranero (Correas 82 a, dos variantes).
- 4.2.8. *Fríu o Calienti, Que se quema, Que se abrasa*. Fórmulas con que el director guía a los otros jugadores en la búsqueda del cinto o correa en el juego de *escondicorreas*, en Robleda (Alonso 2002: 352). Con variantes, se registra en otros pueblos de Salamanca (Blanco 1991: 57, Pedrosillo de los Aires). Las dos palabras iniciales también sirven para guiar en la modalidad de la *gallina ciega con pucheru* (Alonso 2002: 361; Blanco, *ibíd.*). Como puede apreciarse se combinan lances y fórmulas de juegos de esconder y de gallina ciega, como ya sucedía en tiempos de R. Caro. Cf. cotejo de fórmulas clásicas en *gallinita ciega* (4.2.9).
- 4.2.9. *Gallinita ciega, ¿qué has perdido?* Fórmula de una modalidad del juego de la gallina ciega, registrada en Villasrubias, donde también se practica la variante de *gallina ciega con varita* (Blanco: 57). Presenta analogías con fórmulas de la época clásica, aunque seguramente empleadas para otras modalidades del juego, pero la fórmula más tradicional antigua, *Adivina quién te dio*, todavía se ha registrado en Membrive (Salamanca, Blanco 1991: 230) y en Granada (Pelegrín 1996: 128). En general, para las distintas modalidades de este juego de la gallina ciega, las fórmulas eran más elaboradas en la tradición de la época de R. Caro (también citado en Frenk A. 1987: n.º 2142):
 “(...) Hasta hoy es el juego que llaman *adivina quién te dio*. (...) pónese un muchacho los ojos cerrados; los otros andan alrededor dándoles pellizcos, diciendo: *adivina*

quién te dio, la madre que te parió; el que está puesto escucha las voces donde sueña, y atinando por ellas si coge a alguno, lo pone en su lugar” (Caro c. 1626: II 120). “(...) el *esconder* (...). Pónese un muchacho cerrados los ojos; los otros muchachos van llegando a él, diciendo: ‘¿Qué tienes en el pie?’ Responde: ‘*un ascua*’, y el otro dice: ‘*Pues no se te quite hasta la Pascua*’. Dicho esto se va a esconder. Después de todos escondidos, va el tal muchacho buscándolos, diciendo: ‘¿Hay galgos?’; y responde cada uno desde donde está escondido: ‘*galgos hay en el pajar*’. Si por la voz conoce y coge a alguno, lo ha de llevar a cuestras y ponerse en su lugar” (Caro c. 1626: II 121).

“La *mosca de metal*. Ligan los ojos de algún muchacho con una banda. Éste se vuelve diciendo: ‘¿Cazaré la mosca de metal?’. Ellos responden: ‘*Cazarás, pero no la gozarás*’. Diciendo esto le dan con los cintos azotes hasta tanto que coge a alguno que se ponga en su lugar (...). Lo mismo sin quitar ni poner, se usa salvo que en lugar de aquellas palabras: ‘mosca de metal’, dicen acá: ‘*Par, par, gallinetas al corral*’ (...) Eustacio (...) dice que los griegos le llamaron mosca de metal, por un género de tábanos que tenían alas de color de metal (...). Algo se parece a este otro juego que los muchachos suelen jugar imitando ciegos y tirando a dar con un palo a tiento, y dicen: *Yo soy ciego, y no veo nada; a quien diere no se me da nada*. Llámabanles *andabatas* antiguamente a los que de esta manera se burlaban o peleaban” (Caro c. 1626: II 154-156).

Frenk A. (1987: n.º 2148 A-B, 2149 A-B, 2150, 2151 A-B, 2156) registra otras muchas fórmulas para las modalidades del juego de la *gallina ciega* en la época clásica, y atestigua las fuentes en el citado R. Caro, entre otras autoridades de la literatura y el refranero (Ledesma, 1611).

4.2.10. *La la, na na*, etc. Son jitanjáforas casi universales del cancionero infantil, monótonas repeticiones que lo mismo pueden servir para arrullar, dando nombre a un subgénero (> *nana*), que funcionar como relleno ante un fallo de memoria. Estas voces llamaron la atención de R. Caro, que dedica el capítulo VI de sus *Días geniales* a tratar de la *nina nina* y *lala lala*, con derroches de erudición y fabulación etimológica, aunque lo esencial para el caso es la observación inicial:

“Digamos ahora de las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres, que son *nina, nina* y *lala lala* cuyo uso es tan natural, que no habiendo qué cantar o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca y se nos salen de ella sin cuidado ni artificio, y son tan bien contentadizos, que se contentan con cualquier tono, y no extrañan ninguna voz por mala que sea, condición muy propia de madres” (Caro c. 1626: II 240).

4.2.11. *La zambomba tiene pujo / y el que la toca zurreta, / si no nos das un chorizo, / te cagamos a la puerta*. Coplilla que cantaban los muchachos cuando pedían el aguinaldo en Robleda (y sin duda en otros lugares de Salamanca). Recuerda el desca-ro de los niños en este tipo de situaciones (*repelinas* de bautizos, bodas, etc.), que R. Caro consigna en el caso de los que pedían para la *maya*, cuya entronización y agasajo describe con gran detalle:

“(…) Y porque la envejecida y continuada costumbre de celebrar las muchachas el mes de mayo, en todas las ciudades de España, las fiestas de las Mayas, me ha dado siempre motivo de pensar que, con ser cosa muy antigua, asimismo encierra en sí

algún misterio (...). Júntanse las muchachas de un barrio o calle, y de entre sí eligen la más hermosa y agraciada para que sea la Maya; aderézanla con ricos vestidos y tocados, corónanla de flores o con piezas de oro y plata como reina; pónenle un vaso de agua de olor en la mano, súbenla en un tálamo o trono donde se sienta con gravedad y majestad, fingiendo la chicuela mucha mesura. Las demás la acompañan, sirven y obedecen como a reina; entretiénela con cantares y bailes y suélenla llevar al corro. A los que pasan por donde la Maya está, piden: *para la rica Maya*; a los que les dan, rocían con agua de olor, y a los que no, les dicen: *barba de perro, que no tiene dinero*, y otros oprobios a este tono. (...) Pues ahora, sea la toca o sobretoca de la maya, volante, apretador o pañuelo rico, todo el vestido de que ricamente la adornan, a todo ello llamaban *rica* (...). La última ceremonia en que dicen oprobios a los que piden y no les dan, diciéndoles: *Cara de perro, que no tienen dinero; Barbas de gato, que no tiene cornado*. De los actos de las santas Justa y Rufina consta que las maltrataron y afrentaron de palabra y obra, (...), el modo de comunicar de nuestras muchachas es harto sencillo y semejante a los oprobios que Aquiles dijo a Agamemnon (...)" (Caro c. 1626: II 173-188; citas: 173, 180, 187, 188).

- 4.2.12. *Lagarto sal, sal* (Robleda, 1971, Iglesias 1976: 328). Dicho de niños cuando iban a la caza de lagartos o jugaban con lagartijas, especie de ensalmo. La fórmula y el contexto en que se aplican se registran en el refranero clásico: *Sal, lagartixa* (Correas 267 a). Tiene, pues, equivalencias en la tradición antigua (cf. Sánchez R. 1969: 307; Frenk A. 1987: n.º) y en la tradición moderna de Galicia (Bouza Brey).
- 4.2.13. *Lo verás, pero no lo catarás*. Dicho de niños y para niños (y también entre adultos) en El Rebollar y probablemente en otras partes, con el cual, prometiendo o mostrando algo, se pretende provocar envidia y frustración. Puede relacionarse con una fórmula que, según R. Caro, se recitaba en un lance de juego de esconder: "(...) Ligan los ojos de algún muchacho con una banda. Éste se vuelve diciendo: '¿Cazaré la mosca de metal?'. Ellos responden: 'Cazarás, pero no la gozarás'". (Caro c. 1626: II 154-156). Cf. 4.2.9.
- En Robleda y otros pueblos rebollanos se practica un timo verbal con otra fórmula análoga, simulando una promesa que, paradójicamente, se cumple en la frustración que provoca. Se cierra el puño y se presenta la mano abierta después, diciendo: *Toma ná, que no te engañu* (Robleda, 1971).
- 4.2.14. *¿Paris o nonis?* Fórmula ritual de una modalidad de juego de adivinación y apuesta (Peñaparda, Blanco 1991: 28; Robleda, Alonso 2002: 363). Está muy difundido (cf. variante completa en el cancionero general: *¿(...) o santos varones?*, Rodríguez M., *Cantos*: n.º 80), según confirma Frenk A. (1987: n.º 218), que le halla antecedentes en la literatura clásica (A. Ledesma, 1611; *Farsa del Sacramento*, s. XVI). R. Caro describe diversas modalidades, entre las cuales hay una que llamaban la *morra*, la cual presenta gran analogía con la modalidad vigente en Robleda: "(...) en Valencia vi jugar un juego que llaman la *morra* (...). Los jugadores son dos; alzan de repente ambos las manos con los dedos que quiere cada uno extendidos, encogidos los otros y al mismo tiempo que levantan las manos, cada uno dice el número que quiere, y el que acierta con el número que dijo, contando los dedos que ambos tienen levantados, gana, y el otro pierde" (Caro c. 1626: II 11-12).

- 4.2.15. *Patita coja*. Fórmula de uno de los lances del juego de persecución llamado *cerramícale los costalis*, en Robleda (Alonso 2002: 353), con la que el director le exige al perseguidor armado de correa que continúe la persecución sobre una pierna sola. El *Memorial de un pleito* (s. XVI) cita una fórmula análoga de la *coscojita* (también aludida en Caro c. 1626: I 87): *Palomilla blanca / que pone, que pare* (Frenk A. 1987: n.º 2159), que Ana Pelegrín (1996: 124-125) relaciona con los juegos sureños de la *palomilla blanca* y el *salto de la paloma*.
- 4.2.16. *Picu Gallaricu / vendió las vacas / a venticincu* (Robleda, 1971, Iglesias 1976: 323). Recitado de un juego en que los niños chicos en corro ponen las manos abiertas con las palmas hacia abajo, el que dirige el juego recita silabeando y pellizcando suavemente en cada una de las manos, y en el que recae la última sílaba se agarra de la oreja del vecino cruzando el brazo, cuando todos quedan encangachados, se zarandean provocando la risa. La letra coincide globalmente con la conocida fórmula de sorteo *Pinto, pinto, gorgorito*, de la que se registran versiones y variantes en La Alberca (*Hoja Folklórica*, n.º 2, 1951, p. 8), Zorita de la Frontera y Herguijuela del Campo (Blanco 1991: 44), dentro del amplio repertorio del cancionero general (Rodríguez M., *Cancionero*: n.º 69-76, 164-166). En la literatura clásica y el refranero, según Frenk A. (1987: n.º 2111 A-B, 21212 A-B), se atestiguan fórmulas de sorteo análogas: *Traque barraque de Villaverón...* (A. Ledesma; Correas 510b), *De una, de dola de tela, de canela...* (romance, 1596), *Cesta, ballesta...* (*Memorial de un pleito*, siglo XVI). Pero la misma Margit Frenk A. (*ibíd.*: n.º 2120-2221) documenta variantes registradas en la época clásica cuya letra coincide en parte con la rebollana: *¡Alça la mano, / no te la pique el gallo!* (*Memorial de un pleito*, s. XVI; con menciones en Quevedo y supervivencias en el cancionero hispánico moderno); *Bien sé yo cuántas son cinco, / daca las vacas a veinticinco* (Gaspar de los Reyes, 1613; con correspondencias en Correas, 449b, y supervivencias en el cancionero popular moderno).
- 4.2.17. *Picu, mona, sacbu* o *Picu, zorru, zaina*. Fórmulas respectivas de El Payo y de Robleda para un juego de muchachos, en que uno hace de burro y otro encima de él compone figuras con los dedos de las manos, que el otro debe adivinar (si acierta se pone el otro de burro y, en caso contrario, tiene que seguir el mismo): *picu*, con los dedos índices y pulgares unidos en forma de triángulo y los primeros apuntando hacia arriba; *mona* o *zorru*, con las manos dobladas y juntas con los dedos apuntando hacia abajo; *sacbu* o *zainu*, la misma disposición que para *picu*, pero apuntando los índices para abajo, aunque esta última posición podría alternar con la de las palmas abiertas, según Alonso (2002: 353). Blanco (1991: 77-78) describe ampliamente este juego (con referencias, entre otros pueblos, a Peñaparda, El Payo y Robleda), el cual seguramente corresponde a lo que se denomina *pedra, papel o tijeras* en Aldealengua (*ibíd.*: 226) o el denominado *recotín recotán* en Membribe (*ibíd.*: 230). Efectivamente, esta modalidad de adivinación recuerda el *recotín* que se practica o practicaba en Andalucía y otras partes, según Rodríguez M. (*Cantos*: n.º 81-83, con versiones sureñas, y de otras partes en notas: 41-44, 135-137), que le halla testimonios en la época clásica: *De codín, de codón, ¿cuántos dedos tienes en tu corazón?* (A. Ledesma, 1611; e imitación en el baile de *Pedro de Brea*;

cf. también Frenk A. 1987: 2162 A-B). Presenta también analogías con el juego del *burro* en Andalucía (Pelegrín 1996: 122).

- 4.2.18. *Que llueva, que llueva* (Robleda, 1971, Iglesias 1976: 328; también registrado en Villavieja de Yeltes, *Hoja Folklorica*, n.º 82, 1953, p. 326). Especie de ensalmo que solían recitar los niños cuando había amagos de lluvia, invocándola como en otras partes (Fraile 2001: n.º 60-64). Recuerda y contrasta al mismo tiempo con las fórmulas que R. Caro observaba en boca de los niños cuando el sol pasaba entre las nubes, ampliamente atestiguadas por el refranero clásico (Correas 267a-b, 4 variantes; Frenk A. 1987: 2125 A-B, 2071):

“El juego que llaman: *sal, sol amado* contiene aplauso de los muchachos con aclamación, cuando el sol va pasando por entre nublados (...). Lo mismo dicen ahora: *Sal sol, y dame en los ojos, que los tengo cagaños*, cuando va el sol entre nublado” (Caro c. 1626: II 156-157).

Fraile (2001: n.º 5-20) ofrece una serie considerable de versiones y variantes de la tradición moderna.

- 4.2.19. *Que salga el marro, que lo espiparro*. Antigua fórmula con que los jugadores sueltos incitaban a perseguirlos y atraparlos a los que iban encadenados, cogidos de las manos, en la modalidad de *marru agarráu* (cf. Alonso 2002: 363), porque se podían zafar si rompían la cadena dando golpes sobre las manos enlazadas de los perseguidores, lo que se denominaba *dar picbi* en Peñaparda, según Blanco (1991: 52b), y entonces había que empezar el juego con los dos que se habían dejado separar. Este juego y el texto que lo acompaña se ha conservado en otras partes, según Rodríguez M. (*Cantos*: n.º 226-227, versiones en modalidad andaluza; y nota 206: I 173-175) describe el juego y lo documenta en la literatura clásica (*Memorial de un pleito*, s. XVI-XVII, A. Ledesma, 1611, etc.; cf. también Torner: n.º 209: pp. 362-363; Frenk A. 1987: n.º 2157). Podría ser secuela de alguna imitación del apresamiento de cautivos o de ladrones, como parece recordar el juego antiguo de *Fray Juan de las Cadenetas* o *Juan de las Cadenetas*, que registra la antología de Frenk A. (1987: n.º 2137). R. Caro lo describe así:

“(…) *Juan de las cadenas, a bao*, que parece también de ese género de danza, porque se engastan y encadenan los muchachos, a la redonda” (Caro c. 1626: I 95, y nota de J. P. Etienvre, con referencias: Rodríguez M., *Cantos*: I 174-175, Id., BRAE, 18, 511-520, con referencias de autores clásicos: A. Ledesma, Lope de Vega). En una copia manuscrita de la obra de R. Caro (1780, Biblioteca Colombina) se especifica la escenificación del juego con un diálogo disparatado: “(…) pónense los muchachos dados de las manos en forma de media luna, y el de una punta dice al de la otra: –*Compadre, ¡bao! ¿Cuántos panes hay en el horno?*, y responde el otro: –*Veintiuno y el quemado. –¿Quién le quemó? –El perrillo traidor? –¿Quién anda en la buerta? –La perrilla tuerta. –¿Qué tiene tocado? –El pañal cagado*. Y dicen todos: –*Préndanlo, préndanlo por soldado*, y se van pasando y encadenando por debajo de los brazos” (cita de J. P. Etienvre en Caro c. 1626: I 95, nota). Presenta, pues, analogías con la canción de corro más arriba descrita: *al alimón* (cf. 4.1.2).

- 4.2.20. *Que viene, que asoma, por el pico de la paloma*. Formulilla con que los niños aludían en Robleda a la llegada del ganado de la capea o cuando lo imitaban en sus juegos. Presenta analogías con rimas atestiguadas en el refranero (Correas 309b) y

la literatura clásica (Gaspar de los Reyes, 1613): *Daca i toma, ¡buye, hao, que el toro asoma!* (Frenk A. 1987: 2172).

- 4.2.21. *Ronda, ronda / el que no se baiga escondiu / que se esconda, / y si no que corra.* Fórmula robledana con que, en el juego del escondite, el buscador anuncia que va a iniciar la pesquisa (Alonso 2002: 358, incompleta), y cuyo final alusivo al perdedor podía servir para otros juegos, como la *mula* (cf. Rodríguez M., *Cantos*: n.º 243). En Salamanca, se ha localizado en Pedrosillo de los Aires (Blanco 1991: 46; y con variante, para el juego de la *maya* en Macotera, *ibíd.*: 47). A pesar de la diferencia de contexto, fórmulas como ésta recuerdan algunas que recoge R. Caro para juegos de esconder en su tiempo:
 “(...) A ese juego le llaman: *sal salero*. Es así: pónese una rueda de muchachos y uno en medio; éste dice en alta voz, teniendo cerrados los ojos y andando a la redonda: *zarzabuca, de rabo de cuca, de cucandar, que ni sabe arar ni pan comer, vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel*. Donde para decir esto, aquel muchacho sale y se va a esconder, y así va repitiendo las mismas palabras y echando fuera muchachos hasta que se han ido todos. Después los sale a buscar diciendo: *Sal salero, vendrás caballero en la mula de Pedro*. Ellos procuran salir de donde están y llegar primero al puesto, porque al que puede coger le hace que lo traiga a cuestas. (...) Vuestra merced, señor Melchor, lo ha dicho muy bien, si supiese decirnos qué significan aquellas palabras: *zarzabuca, de rabo de cuca*. (...) Señor, yo no sé decir más sino que ésta es la algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende” (Caro c. 1626: II 134-135).
 Frenk A. (1987: n.º 213 A-B-C, 2144 A-B) cita esta fuente de R. Caro, entre otras fórmulas para modalidades de escondite en la época clásica (*Memorial de un pleito*, s. XVI; A. Ledesma, 1611).
- 4.2.22. *Sana, sana, culito de rana* (Robleda, Iglesias 1976: 329). Ensalmo que decían y se lo decían a los niños contando con un presunto valor mágico, cuando había heridas o golpes (y los mayores también lo hacían cuando *rabonaban* las corderas). Cf. cancionero general (Rodríguez M., *Cantos*: n.º 42). Ya registrado en el refranero clásico: Vallés (1549), Correas (Correas 271a), citados por Frenk A. (1987: n.º 2053 A-B-C).
- 4.2.23. *Tufá, o tufé, o afé.* Grito onomatopéyico que acompaña al escupir sobre el objeto convenido, en ciertas modalidades de escondite (Iglesias, *Léxico*: 320). La fórmula puede ser más completa: *Tufé, por mis compañeros y por mí el primero* (Blanco 1991: 46), que también se emplea para el juego de guardias y ladrones en Villasrubias (*ibíd.*: 49). Es gesto ritual que R. Caro describe en la *maruca* o *marichiva*, juego de esconder y persecución (Caro c. 1626: II 142).
- 4.2.24. *Una, doli, teli, catoli.* Fórmula de sorteo en juegos de esconder, registrada en Robleda (2003), cuyas variantes se atestiguan en la provincia de Salamanca y en todas partes. Tiene antecedentes comprobados en la literatura clásica, según Frenk A. (1987: n.º 2111 A-B, 21212 A-B), como *Picu gallaricu* (cf. 4.2.16): *De una, de dola de tela, de canela...* (romance, 1596).

5. CONCLUSIÓN

El cotejo literario permite comprobar que en El Rebollar la tradición infantil de la lírica popular remonta a la época clásica y que tiene gran importancia, dentro de la totalidad del cancionero rebollano, aunque, en gran parte, está por hacer como en el resto de la provincia y, lógicamente, debería incluir las composiciones de tradición moderna. El corpus provisional de textos cotejados casi alcanza una cincuentena de composiciones o expresiones, que seguramente no cubren el total que realmente existiría en fechas no remotas, pero sí ya un tanto alejadas. De hecho la información se obtiene de personas maduras, cuando no bastante mayores, y casi nunca es fruto de una observación directa de juegos y corros infantiles en la actualidad. Por eso la descripción hay que establecerla casi siempre en pasado.

Cabe preguntarse si a todas las composiciones y expresiones de este corpus se las puede designar como *textos*, pues presentan una gran heterogeneidad. Aquí, siguiendo un criterio formal, de extensión y de autonomía se han reducido a dos tipos: textos autónomos romancísticos y coplas (cf. 4.1), textos recitados en juegos, dialogados y formulísticos (cf. 4.2). Los primeros pueden considerarse verdaderos textos, cerrados y hasta cierto punto fijos, dentro de una considerable variación, mientras que los recitados dialogísticos y formulísticos tienen carácter fragmentario y su sentido es tributario de los juegos en los que se insertan y de los que indisolublemente forman parte. Resulta, pues, un tanto paradójico separarlos de ese contexto del que son "texto". Su estatuto es análogo al de las frases proverbiales en el refranero, que funcionan en una situación dada. No son narraciones ni composiciones líricas, sino elementos rituales de la celebración dramática que constituye el juego. Con criterios estrictamente literarios no pueden considerarse *textos*, a pesar de lo cual, tal vez tampoco convenga excluir estas expresiones del cancionero, porque tienen rasgos comunes de vocalidad (entonación, recitado, ritmo, rimas, expresividad fonética), dentro de la oralidad que también atañe al gesto, que es lo que realmente define el cancionero tradicional, sobre todo en el registro infantil.

La valoración cualitativa y cuantitativa del cancionero popular de tradición infantil, que en El Rebollar casi se desconocía, ha tardado tanto en llegar, que se corre el riesgo de que llegue demasiado tarde. Ello es debido a que, como en el resto de la provincia, los recopiladores tardaron tiempo en prestarle atención. En el *Cancionero* de Ledesma (1906) apenas se alude al registro infantil, mientras que en el *Nuevo Cancionero* de Sánchez (1943) las canciones infantiles ocupan una parte considerable y el repertorio de juegos de Blanco viene a corroborar que, globalmente, la tradición infantil puede asimilar la mayor parte del cancionero tradicional, aunque no todas las composiciones entren en todas partes en el repertorio literario de los juegos infantiles.

En El Rebollar, como en otras partes sin duda, el grado de fidelidad a la tradición difiere, según la naturaleza misma de los textos y los juegos, y obviamente de quienes son sus actores. A pesar del carácter fragmentario y las diversas modificaciones de textos (contaminaciones, amalgamas, variaciones), las niñas que

escenificaban romances y composiciones líricas, eventualmente con bailes y cantos, se han mostrado más conservadoras que los niños, cuyos juegos, por lo general, eran menos literarios y cuyos recitados eran diálogos embrionarios o retahílas disparatadas. El mismo carácter escénico y la fijación de textos narrativos o descriptivos, sobre todo, contribuiría a esa conservación. Pero, si a lo dicho se añade que, también por lo general, en el ámbito familiar solían ser las madres el medio humano de transmisión, habrá que convenir que el cancionero infantil (y quizá el cancionero popular sin más) es principalmente femenino. De hecho en los corros de niños preadolescentes o adolescentes bailaban sólo niñas, de igual modo que hoy los niños se muestran remolones para aprender los bailes folclóricos (por ejemplo, en Peñaparda) por parecerles “cosa de niñas”.

Las condiciones exactas en que se ha producido la tradición del cancionero infantil de El Rebollar se conocen mal, no pasan de meras conjeturas. Pero no parece que la presunta espontaneidad e incluso el carácter lúdico del cancionero infantil sean rasgos extensibles a todo el corpus y a todas las épocas. Por observación personal se sabe que el cancionero de tradición infantil no es exclusivo de los niños, pues, si ciertamente la transmisión les llega a veces de otros niños, en su mayor parte les viene de las madres y maestras (en los corros de niños preadolescentes o adolescentes bailaban sólo niñas) y quizá por ello los corros de niñas presentan textos más y mejor conservados que los de niños. Por otro lado, las oraciones, las composiciones mnemotécnicas, las adivinanzas, así como las composiciones de ambiente vagamente urbano y cortesano (con príncipes y reyes, señoritos, soldados, etc., paseos y encuentros amorosos), quizá vehiculadas por los maestros (las maestras principalmente en Robleda en el siglo XX: doña Concepción Esteban, doña Felisa Páez), transmitían un saber y un modelo social. Hay en el cancionero de tradición infantil, esencialmente lúdico, una función moralizadora y pedagógica, que habrá que tener en cuenta en una futura descripción y clasificación de las composiciones que, en fecha no muy remota, fueron transmitidas para y por los niños de El Rebollar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso 2002 = ALONSO PASCUAL, José. *Robleda: crónica y descripción del lugar*. Salamanca: Gráficas Cervantes.
- Blanco 1991 = BLANCO GARCÍA, Tomás. *Para jugar como jugábamos*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Caro = CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdicos (c. 1626)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978 (Clás. Cast. 212, 213).
- Carril 1982 = CARRIL RAMOS, Ángel. *Canciones y romances de Salamanca*. Salamanca: Gráf. Cervantes.
- Cerrillo [2003] = CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César. *Lírica popular de tradición infantil*. <http://cervantesvirtual.com/portal/Platero/portal/lirica.shtml>.
- Cid 1986 = CID CEBRIÁN, José Ramón. *Cancionero tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo*, libreto de la edición discográfica. Madrid: Tecnosaga, reimpresión, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2000.
- Concurso 1989 = Concurso (de) recopilación (de) material oral, tradicional (y) popular, organizado por la Asociación Cultural “El Fuerte”, de Aldea del Obispo, octubre, 1989.
N.B. La consulta de estos materiales ha sido posible gracias al generoso préstamo de Esther Prieto Gómez, técnico de cultura de la Diputación de Salamanca.
- Correas = CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet. Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967.
- Cotarelo 1911 = COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*. Madrid: Bally-Bailliè-re (NBAE, 17, 18).
- Fraile 2001 = FRAILE GIL, José Manuel. *Conjuros y plegarias de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria.
- Frenk A. 1987 = FRENK ALATORRE, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- Gil *Canc. Extremad.* = GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero popular de Extremadura (1931-1956)*. Badajoz: Diputación Provincial, 2 vols.: I, 1961; II, 1956.
- Hoja Folklórica*, Centro de Estudios Salmantinos (1951-1953, 1955-1956), ed. Ángel Carril. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos y Centro de Cultura Tradicional, 1995.
- Iglesias 1976 = IGLESIAS OVEJERO, Ángel. *Tradición y creación poética en El Rebollar, textos para una literatura popular* [1976], 562 pp., parcialmente inédito.
- Id. “Disparates” = “Disparates y perogrulladas en sartas de la literatura clásica y en la tradición de Salamanca y El Rebollar”. Comunicación presentada en las *Jornadas Internacionales sobre Formas de Vida y Cultura en El Rebollar y otras partes* (pueblos de El Rebollar, 23-27 de julio, 2003), cuyas actas se publicarán en 2004.
- Id. *Léxico = El habla de El Rebollar: Léxico*. Salamanca: Diputación, Centro de Cultura Tradicional, 1990.
- Iglesias, *Romances* = IGLESIAS GIRAUD, Cécile e IGLESIAS OVEJERO, Ángel. *Romances y coplas de El Rebollar*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1998.
- Iribarren 1952 = IRIBARREN, José María. *Vocabulario navarro*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra.
- Ledesma, *Cancionero* = LEDESMA, Dámaso. *Cancionero salmantino* (1907). Salamanca: Imprenta Provincial, 1970.

- Magadán 1979-1980 = *Salamanca, música popular*, libreto de la edición discográfica de "Voces Blancas Salmantinas". Madrid: RCA.
- Id. 1982 = MAGADÁN CHAO, Pilar. *Notas sobre la canción popular salmantina* (recopilación de artículos publicados entre 1971 y 1982). Salamanca.
- Menéndez P. = MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre el romancero* (conferencias de 1909 a 1922). Madrid: Espasa-Calpe.
- Morán 1990 = MORÁN BARDÓN, César. *Poesía popular salmantina. Folklore* (1924). En *Obra etnográfica y otros escritos*, ed. María José Frades Morera, vol. I. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, pp. 39-100.
- Pelegrín 1994 = PELEGRÍN, Ana. "Lírica infantil: vamos a contar mentiras". En CATALÁN, Diego; CID, J. Antonio y otros (eds.). *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Universidad Complutense, vol. II, pp. 155-166.
- Id. 1996 = *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retablas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Puerto 1995 = PUERTO, José Luis. *Cuentos de tradición oral en la Sierra de Francia*. Salamanca: Caja Salamanca y Soria.
- Rodríguez M., *Cantos* = RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles* (1882). Madrid: Atlas, 1981.
- Sánchez 1943 = SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo cancionero salmantino*. Salamanca: Imprenta Provincial.
- Sánchez R. 1969 = SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- Torner 1966 = MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- Zamora (1943) = ZAMORA VICENTE, Alonso. *El habla de Mérida y sus cercanías*. Madrid: CSIC.

INFORMANTES

En Robleda: María Antonia Ovejero García (n. 1902), Ángela Valiente Lozano (n. 1926), María Antonia Prieto Prieto (n. 1929), Josefa Mateos Ovejero (n. 1931), Francisco Víctor (Ángel) Roncero (n. 1931), María Sánchez Sánchez (n. 1941).

En Peñaparda: Josefa Mateos Gata (n. 1934), Emilia Mateos Gata (n. 1936), Juanita González Mateos (n. 1956), Cecilia Hernández Mateos (n. 1958).

En El Payo: Avelina Iglesias (n.h. 1950).