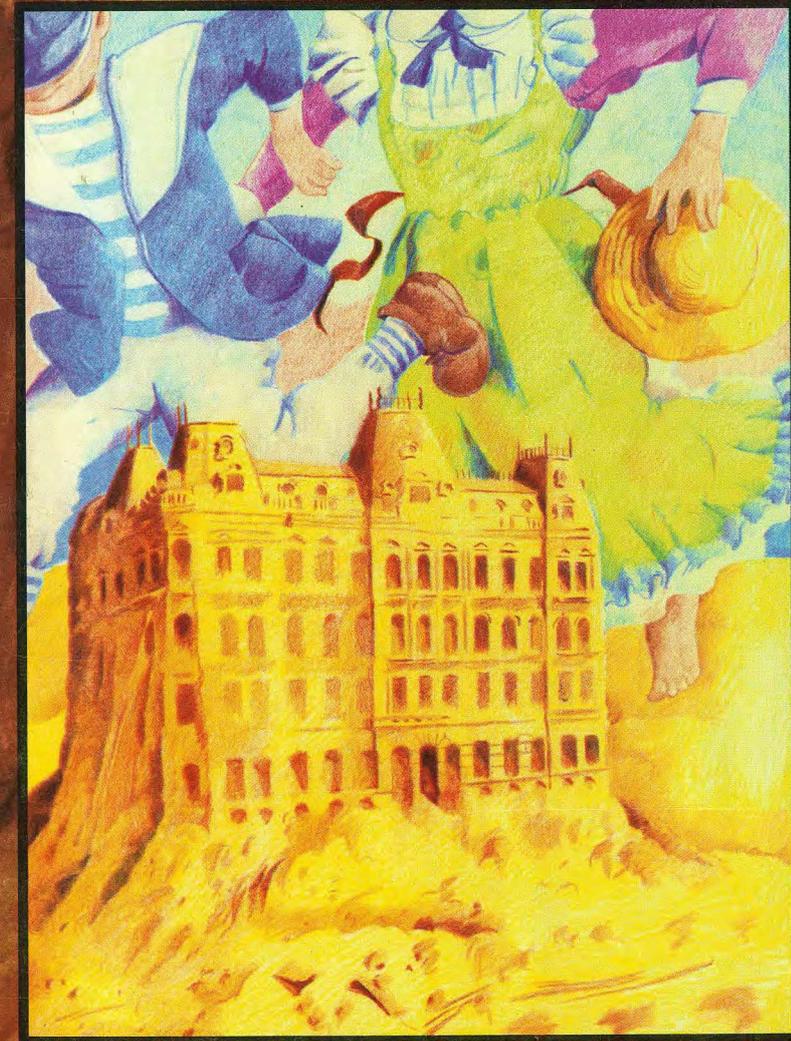


MARITA FORNARO  
MATILDE OLARTE

# ENTRE RONDAS Y JUEGOS

**“ENTRE RONDAS Y JUEGOS”**  
es un acercamiento a expresiones artísticas infantiles de carácter tradicional con un enfoque comparativo que puede considerarse pionero en tanto analiza repertorios vigentes en España y en un país americano, a partir de trabajo de campo de las autoras. Considera, relacionados, los múltiples códigos presentes en esas expresiones: texto, música, gestualidad, coreografía. Estos códigos son ampliamente documentados por medio de sesenta transcripciones de texto y música, además de dibujos y fotografías, que hacen del libro un aporte para investigadores y para la educación artística. Las autoras lo conciben como un “primer paso hacia un panorama de los elementos de origen hispánico presentes en la poesía y música tradicionales del sur del continente, a través de un repertorio en el que una especial dinámica de conservación y actualización hace que músicas tonales y modales, reinas y azafatas, moros y juegos electrónicos convivan en un universo estético que lleva siglos de adaptaciones a las diversas culturas regionales americanas”.  
Es también, una aproximación que nos permite valorar un patrimonio compartido entre los más diversos pueblos vinculados por la tradición de raíz hispana, de cuya cadena de transmisión formamos parte cuando hacemos dormir un niño con una canción de cuna, o cuando cantamos “Que llueva, que llueva...”



ANÁLISIS COMPARATIVO DEL REPERTORIO INFANTIL  
TRADICIONAL DE CASTILLA-LEÓN Y URUGUAY



MARITA FORNARO  
MATILDE OLARTE  
ENTRE RONDAS Y JUEGOS

MARITA FORNARO - MATILDE OLARTE

# ENTRE RONDAS Y JUEGOS

ANALISIS COMPARATIVO DEL  
REPERTORIO INFANTIL TRADICIONAL DE  
CASTILLA-LEON Y URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA  
URUGUAY - 1998



Marita Fornaro participó en este trabajo como Investigadora de la Escuela Universitaria de Música (Universidad de la República, Uruguay) en Régimen de Dedicación Total.

Matilde Olarte participó con una beca del Programa INTERCAMPUS (Instituto de Cooperación Iberoamericana, España).

Esta publicación fue financiada por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay.

**Fotografía:** Antonio Díaz y Marita Fornaro  
**Registros en video para Uruguay:** Antonio Díaz  
**Dibujos:** Enrique Hernández Duffour  
**Procesamiento de ejemplos musicales:** Ernesto Abrines  
**Gráficos:** Antonio Díaz

**Dibujo de tapa:** Enrique Hernández Duffour  
**Diagramación:** Ariel Seoane  
**Edición general:** Marita Fornaro

**Comunicarse con las autoras en:**  
mfornaro@eumus.edu.uy  
mom@gugu.usal.es

© 1997, Marita Fornaro, Matilde Olarte.  
© 1998, Universidad de la República, Uruguay.

ISBN 9974-0-0069-6

---

## Agradecimientos

---

- Al Antropólogo Antonio Díaz, por su participación en los trabajos de campo y su asesoramiento en diferentes aspectos de la investigación.
- A Joaquín Díaz y al personal del «Centro Etnográfico Joaquín Díaz», cuya colaboración permitió el acceso a la documentación del Centro y el trabajo en Uruña.
- A los Directores y Maestras de escuelas de Castilla y León y de Uruguay que colaboraron en la investigación.
- A los estudiantes de la Carrera de Música de la Universidad de Salamanca que participaron en los relevamientos de campo.

Y muy especialmente:

- A los informantes españoles y uruguayos que aportaron su entusiasmo y su confianza en nuestro trabajo.
- A Gonzalo Díaz Fornaro, nuevo transmisor de la magia de este Cancionero.

---

# Sumario

---

<b>La Investigación</b> .....	1
1.- MARCO Y ANTECEDENTES .....	1
2.- EL UNIVERSO INVESTIGADO .....	2
<b>Orígenes del repertorio infantil uruguayo</b> .....	5
LOS INMIGRANTES COMO PORTADORES DE LA CULTURA TRADICIONAL .....	5
<b>Los repertorios</b> .....	11
1.- EL REPERTORIO ESPAÑOL .....	12
2.- LAS PIEZAS UBICADAS EN URUGUAY .....	14
3.- LOS REPERTORIOS COINCIDENTES .....	16
<b>Caracterización general de los repertorios compartidos</b> .....	23
1.- CULTORES .....	23
2.- MODALIDAD DE INTERPRETACION .....	24
3.- FUNCIONALIDAD .....	25
<b>Los textos</b> .....	27
1.- TEMATICA .....	27
2.- ESTRUCTURA, VERSIFICACION Y RIMA .....	49
<b>La música</b> .....	53
1.- TIPOS DE INTERPRETACIÓN .....	53
2.- MODALIDAD/TONALIDAD .....	54
3.- AMBITO MELÓDICO .....	57
4.- ESTRUCTURA DEL FRASEO MELÓDICO .....	58
<b>Gestualidad, ubicación y movimiento espacial</b> .....	65
<b>Algunas Consideraciones generales sobre el análisis comparativo</b> .....	105
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	109

---

## La Investigación

---

### 1.- MARCO Y ANTECEDENTES

Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Programa INTERCAMPUS, a través del cual el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Universidad de la República O. del Uruguay han propiciado un intercambio académico de docentes y estudiantes. Una beca de este programa adjudicada a la Dra. Matilde Olarte permitió el trabajo conjunto de las autoras en Uruguay durante los meses de agosto y setiembre de 1995. La Junta de Castilla y León participó como organismo colaborador, proporcionando copia de las grabaciones inéditas obtenidas en trabajo de campo por Uribe Oyarbide y Olarte durante el proyecto "Las baladas infantiles en Castilla y León" (1997). En 1996 la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República financió una pasantía de investigación de M. Fornaro en la Universidad de Salamanca con el fin de continuar el trabajo comparativo.

Hasta donde se pudo establecer, no se dispone de trabajos musicológicos de carácter monográfico centrados en la comparación de un determinado repertorio vigente en España y presente en un país latinoamericano. En cuanto a Uruguay, este trabajo es el primero de carácter comparativo entre materiales de música tradicional españoles y uruguayos colectados en campo; a través de su análisis pretendemos estudiar las relaciones entre las canciones del repertorio infantil tradicional de ambos países, con el fin de identificar elementos de poesía, música y coreografía de origen ibérico todavía presentes en las manifestaciones uruguayas.

Hasta la fecha, en Uruguay se habían desarrollado escasas propuestas de análisis comparativo de expresiones musicales tradicionales con materiales ibéricos. Fornaro (1983, 1986, 1993) se ha ocupado fundamentalmente de la presencia del Romancero en el Uruguay, en cuanto a manifestaciones hispanas, y de expresiones religiosas y especies coreográficas profanas respecto a raíces lusitanas; para ambas áreas de origen trata el repertorio infantil en tanto parte de lo que en el Río de la Plata ha sido definido como "Cancionero Europeo Antiguo" (Vega, 1944; Ayestarán, 1971). Sus investigaciones han caracterizado dicho cancionero desde el punto de vista literario, musical y coreográfico.

Con referencia al trabajo de Uribe Oyarbide y Olarte, el relevamiento de campo se ha realizado en el marco del ya mencionado proyecto de investigación "Las baladas infantiles en Castilla y León: ¿transmisión oral de modelos culturales?" llevado a cabo durante el año 1994. Este proyecto analizó las canciones infantiles desde el punto de vista de su contenido poético, de la música inseparable de ese texto, y de la gestualidad y organización de los protagonistas en el ámbito lúdico. Se pretendió también establecer si la literatura oral de las colectividades infantiles podía ser reveladora de las características del discurso cultural y el eslabón entre el modelo ideal de mundo rural y mundo urbano.

## 2.- EL UNIVERSO INVESTIGADO

El trabajo se centró en los materiales de campo recogidos directamente por las autoras. Corresponde señalar, sin embargo, que los universos trabajados presentan algunas características específicas que es necesario puntualizar:

- 1º) En cuanto al ámbito geográfico, en España la región autonómica elegida fue Castilla y León, con las provincias de Avila, Burgos, León, Salamanca y Zamora. En el caso de Uruguay, se consideró el material de campo obtenido en los departamentos de Montevideo, Canelones, San José, Colonia, Rocha, Treinta y Tres, Cerro Largo, Rivera, Tacuarembó y Salto.
- 2º) Respecto a las fechas de recopilación de los materiales, los registros de Uribe Oyarbide y Olarte corresponden a los años 1993 y 1994; se realizó luego trabajo de campo en conjunto durante 1996 en la Provincia de Salamanca, y Fornaro también trabajó en Zamora

y Valladolid. Para Uruguay, los registros de Fornaro se llevaron a cabo entre 1982 y 1990 y entre 1995 y 1997. Aunque no constituye la base del trabajo, también se consideró *como material de apoyo* la colección de fonogramas grabados en 1943 por Isabel Aretz y entre 1944 y 1966 por el musicólogo Lauro Ayestarán, grabaciones que constituyen el más valioso acervo histórico de música tradicional existente en el país; la inclusión de estos materiales significa otra coordenada temporal, por lo que su utilización aparece siempre especificada a lo largo del trabajo.

- 3º) Respecto a las fajas etarias consideradas, debe anotarse que en el caso español el repertorio registrado en 1994 se recopiló entre niños y niñas con edades que variaban entre los 11 y 14 años. En Uruguay se recopilaron materiales fundamentalmente a nivel de grupos infantiles aunque también a informantes adultos. Con el fin de uniformizar el universo considerado, los trabajos de campo realizados en España durante 1996 tuvieron el mismo enfoque.
- 4º) Salvo que se indique lo contrario, aparece transcrita la versión más recurrente en las regiones investigadas. Las variantes o las piezas obtenidas con muy baja frecuencia o por única vez, son incluidas en los casos que se consideraron significativos, citándose entonces informante y lugar de colecta.
- 5º) No se ha utilizado bibliografía comparativa para este trabajo, puesto que el perfil del mismo propone la experiencia metodológica de comparar repertorios básicamente vigentes obtenidos en campo por las investigadoras. La ampliación del análisis comparativo a versiones publicadas está en desarrollo como etapa siguiente del proyecto.
- 6º) En cuanto al criterio para la inclusión de las piezas en un repertorio que denominamos «tradicional», la determinación de límites fue dificultosa en varios casos, ya que en los dos países se ha registrado una importante dinámica de creación con respecto a las canciones interpretadas por niños con función lúdica. Es notorio que este «cancionero» incluye piezas con marcada diferencia en su antigüedad, algunas pueden remontarse a siglos de permanencia, mientras que otras pueden datarse en el siglo XVIII y XIX. Hemos optado por incluir una pieza en el universo considerado cuando hemos comprobado su presencia en por lo menos tres generaciones. El criterio puede ser discutible, pero se ha preferido atender a la dinámica del hecho en estudio. Nuevas etapas de recolección y análisis permitirán, tal vez, afinar esta delimitación.

---

## Orígenes del repertorio infantil uruguayo

---

### LOS INMIGRANTES COMO PORTADORES DE LA CULTURA TRADICIONAL

La difusión del llamado «Cancionero europeo antiguo» -y por lo tanto, del repertorio infantil que aquí consideramos- por todo el orbe de presencia ibérica debe analizarse en relación a los procesos históricos que llevaron a la emigración de la Península. Nos detendremos muy brevemente en las características de la emigración española a Uruguay, que va desde el poblamiento del puerto de Montevideo en la «Banda Oriental» del río Uruguay hasta mediados de este siglo; debe considerarse este resumen como un panorama introductorio a las expresiones artísticas que resultan de la presencia de esos inmigrantes.

Sobre la base de la bibliografía existente podemos diferenciar como grandes períodos:

- la etapa fundacional, estudiada minuciosamente para el período 1726-1767 por Apolant (1966), caracterizada por el predominio de la presencia canaria en el pequeño núcleo constituyente del puerto de Montevideo en la Banda Oriental del Uruguay.
- el período entre 1830 y 1880, que comienza con un fuerte aporte español al que, desde mediados de la década de 1840, se agrega el de franceses e italianos.

- el medio siglo que va desde 1880 A 1930, período que se corresponde con el gran éxodo masivo de europeo.
- la emigración relacionada con la guerra civil española y con la Segunda Guerra Mundial.

El proceso se detiene en Uruguay a mediados de la década de 1950, para presentar en las siguientes una paradójica reversión del movimiento: los españoles que retornan y los uruguayos que comienzan a soñar con la oportunidad española.

Respecto a los períodos centrales de inmigración, tenemos como grupos de mayor importancia para Uruguay las zonas de Galicia, Asturias, Cataluña, País Vasco, Castilla-León. Esto se corresponde con las regiones que mayor participación tuvieron en el movimiento migratorio en general, tal como lo señalan investigadores españoles como Naranjo (1992:179). Según esta investigadora, para 1880-1930, «el análisis realizado señala a Galicia como la principal zona emigratoria, con un 36 por 100 respecto al total, seguida por Asturias, 9 por 100, Cataluña, 9 por 100, Castilla-León, 9 por 100, Canarias, con un 6 por 100, Cantabria, 3 por 100, y País Vasco, con el 2 por 100». También cita a Zamora y Salamanca como las provincias de mayor emigración dentro de Castilla-León. Y respecto a destinos, el Río de la Plata se perfila como el más importante para el período, con Argentina como principal país receptor, y Uruguay en cuarto lugar luego de Cuba y Brasil (*op. cit.*, 181 y 183). Las condiciones especiales de recepción de los inmigrantes en Uruguay han sido analizadas por investigadores españoles y uruguayos, con seguimiento de la legislación que favoreció la elección de esta nación por los emigrantes. Los beneficios legislativos se unieron a la característica común de este período, en el que los emigrantes ya no se van en pos de los sueños mineros, sino de las tierras de la vertiente atlántica, con sus ciudades-puerto y su riqueza agropecuaria. Elda González (1992: 262) anota que, a pesar de los problemas de organización de la recepción «Uruguay desplegó en otros aspectos -como prácticamente ningún otro país americano- una política social de favorecer a los extranjeros».

Ahora bien, relacionar los aportes migratorios con los diferentes aspectos de la cultura iberouruguaya no es tarea simple. Vidart y Pi Ugarte (1969) esbozaron, décadas atrás, algunas correlaciones generales. En las últimas décadas varios investigadores se han ocupado de rasgos específicos de la esta inmigración, de sus aportes culturales y de aspectos lingüísticos.

Algunas características merecen ser señaladas en esta breve presentación, como la importancia de las cadenas migratorias constituidas por generaciones, en relación con determinados oficios, y la sólida presencia de las sociedades de socorros mutuos. No puede dejar de anotarse, ya que nos ocupamos de poesía oral cantada, la importancia del idioma compartido: quienes llegaban eran los portadores y a la vez hacedores del idioma oficial del país. Zubillaga anota: «Esta circunstancia de comunidad lingüística (conformada a partir del castellano hecho lengua oficial española) facilitó la incorporación del inmigrante español a la realidad cultural que se gestaba (al compás de su propia emergencia política) en la sociedad uruguaya. Si bien influido por la fuerte corriente migratoria italiana, que allegó sobre todo elementos léxicos referidos a la cotidianeidad, el español del Uruguay se inscribe en el tipo que Diego Catalán denomina «español atlántico» (1993: 31). Las modificaciones de ese español aparecen reflejadas en el repertorio infantil uruguayo, si bien debe anotarse la tendencia, compartida con la generalidad de la poesía tradicional americana, a conservar expresiones de marcado arcaísmo. Por otra parte, no hemos registrado un solo ejemplo de léxicos locales como el lunfardo, tan presente en manifestaciones que ya pueden considerarse tradicionales pero que han sido gestadas en el ámbito rioplatense, como, por ejemplo, la poética del tango.

No existen investigaciones anteriores con enfoque comparativo respecto a música tradicional de las dos regiones estudiadas, por lo que establecer relaciones regionales de origen en las expresiones de la literatura y la música de transmisión oral no puede ir más allá de anotar rasgos específicos de casos. Por un lado, tenemos la intensa movilidad interna en España y las influencias recíprocas entre las culturas tradicionales de los países de la Europa mediterránea; a esto debe agregarse el sincretismo de los diferentes aportes españoles y la difusión local de este repertorio sin distinción de orígenes: así, muchas veces el eslabón más antiguo de una cadena de transmisión es una abuela de origen absolutamente italiano, que adquirió este cancionero de sus compañeros de escuela de origen español ya sea reciente, ya sea con profundidad temporal medida en generaciones. Resultan ilustrativas de este sincretismo las palabras de Menéndez Pidal al comentar su viaje americano de 1905, durante el cual colectó las primeras piezas de repertorio infantil para el país: «También el Uruguay daría seguramente buen número de romances populares, si hubiese quien se dedicase a coleccionarlos. En una tarde que paré en Montevideo, para aprovechar la detención del vapor

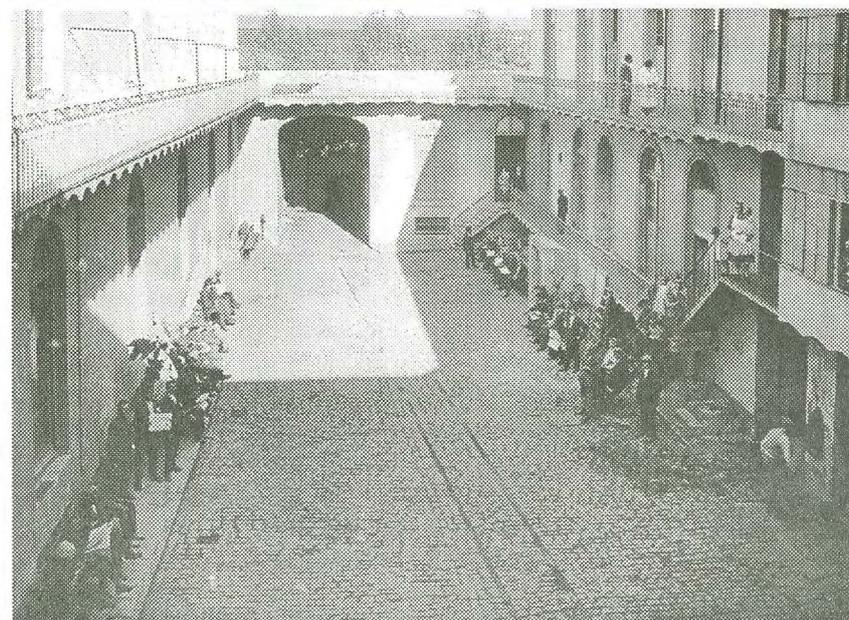
que me traía a Europa y que tenía que especar, por que el fuerte viento pampero impedía la descarga, me dirigí a una librería, donde tuve ocasión de interrogar a cuatro niñas nacidas allí, pero hijas de un vasco francés y una suiza y de dos genoveses. Los romances que cantaban al corro eran poco más o menos los mismos que se cantan en Madrid... y añade versiones de «En Galicia hay una niña», «Tengo oro, tengo plata», «Muerte de Elena» y «Silvana» (1943:43-44).

Por otro lado, debe recordarse el carácter intimista, de ámbito familiar, vecinal o escolar del repertorio estudiado. La transmisión de este repertorio pertenece a lo que Foster, en su clásico trabajo sobre la «cultura de conquista», llama «procesos informales» de selección de elementos de la «cultura donadora», es decir, aquellos que no emergen de instituciones o individuos con autoridad, sino los llevados a cabo por el pueblo, por lo que influye «un gran número de decisiones personales, de las que cada individuo, de acuerdo con su patrón de vida, es un canal de transmisión cultural a la región de contacto» (1962:37).

De estas consideraciones surgen dos aspectos que modelan este trabajo: en primer lugar, no es metodológicamente aceptable establecer correlaciones generales de repertorio con origen migratorio, por lo menos a esta altura de los estudios históricos, antropológicos y musicológicos; segundo, debe tenerse siempre presente que la llegada de la música tradicional española a América comenzó con la conquista y se continuó hasta el presente. Una versión de rasgos netamente hispánicos puede registrarse a una niña de cuatro apellidos italianos, o a una abuela llegada en este siglo desde La Coruña.

En consecuencia, no se ha trabajado aquí con versiones concretas de un informante dado, sino, en la generalidad de los casos, con la versión más difundida, lógicamente con las variantes esperables en un repertorio de transmisión oral. Cuando se considera una de estas variantes, reiteramos, se ha cuidado especificar tal situación en el texto.

Finalmente, resta comentar el propósito de que la lectura de este primer aporte al tema no resulte ajena a destinatarios de los dos países investigados. De ahí que en varias oportunidades se mencionen aspectos que podrían considerarse como muy conocidos en uno u otro país, y que muchas veces se emplee más de un término para definir un determinado tipo de expresión infantil, de ubicación espacial en los juegos. Corros, ruedas, versos de mimo, monerías, son algunos casos de este compartir vocabulario que, para las autoras, fue otro punto de interés en el intercambio.



Vista exterior e interior del Hotel de Inmigrantes ubicado sobre la Bahía de Montevideo.  
Fuente: Archivo Nacional de la Imagen.

---

## Los repertorios

---

A partir de los relevamientos realizados en los proyectos llevados a cabo por las dos autoras y en los trabajos conjuntos de 1995 y 1996, se pudo establecer un repertorio con diferentes grados de vigencia en las dos regiones investigadas. En los cuadros de las páginas siguientes se enumeran las piezas que integran el repertorio colectado en Castilla y León y las correspondientes a Uruguay. Las piezas están ordenadas alfabéticamente según su *incipit*; cuando han sido registradas con más de un comienzo, se las cita con el más recurrente en primer lugar, y la/s variante/s aparecen entre paréntesis. En los casos en que la pieza es reconocida con un título, ya sea por informantes o en la bibliografía, se ha optado por agregarlo entre paréntesis en letra cursiva, con el fin de facilitar su identificación por parte del lector.

Se ha cuidado de diferenciar el grado de vigencia; cuando se agrega un asterisco a continuación de la cita de la pieza, indica que se ha registrado únicamente en informantes adultos, por lo que se infiere que no tiene una vigencia plena.

De estos repertorios se han incluido en el trabajo más de sesenta transcripciones en sus versiones más recurrentes, transcripciones que deben ser tomadas como modelos que aceptan pequeñas variantes, sobre todo del tipo que deriva de elementos expresivos (así, en versiones donde aparecen silencios pueden sustituirse éstos por puntillos en los casos en que, por ejemplo, un coro de niñas ligaba los finales y comienzos de versos; transcripciones con valores muy regulares aceptan la sustitución de dos corcheas por corchea con punto y semicorchea, etc.). También se ha optado por no incluir pequeñas variantes melódicas, cuando no afectan la estructura general de la pieza, ya que son las esperables en la transmisión oral.

## 1.- EL REPERTORIO ESPAÑOL

Las piezas recogidas en el trabajo de campo realizado entre 1992 y 1994 y en 1996, según el enfoque antes expuesto, son las siguientes:

1. Ahí viene la culona
2. A la hoja, hoja verde (*Hilo de oro, hilo de plata*).
3. A la silla de la reina
4. Al cocherito leré
5. Al corro chirimbolo
6. Al corro de la patata
7. Al pasar la barca
8. Al pasar por un cuartel
9. Al tapar la calle
10. A mi burro
11. Antón, Antón pirulero
12. Arre, borriquito
13. Arroyo claro, fuente serena
14. Arroz con leche
15. Aserrín, aserrán
16. Bartolo tenía una flauta
17. Caracol, col col
18. Cinco lobitos
19. Cucú cantaba la rana
20. Cuando Fernando VII
21. Debajo de un botón
22. Desde pequeñita me quedé
23. Don Melitón tenía tres gatos
24. Doña Panchívida
25. Dónde están las llaves
26. Dónde vas, Alfonso XII
27. El nombre de María
28. El patio de mi casa
29. Eran tres alpinos
30. Estaba el señor don gato
31. Estando la pastora
32. Este fue a por leña
33. Jardinera tú que riegas (*El jardín de la alegría*)
34. José se llamaba el padre
35. Jugando al escondite (*?Lobo estás?*)
36. La chata Merengüela

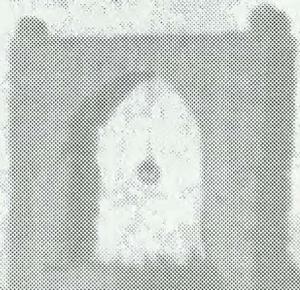
37. Los pollitos dicen
38. Luna lunera
39. Mambrú
40. Mariquita de Dios
41. Mi pelota ya no bota
42. Miguel, Miguel, Miguel
43. Pasimisi, pasimisé
44. Palmas, palmitas
45. Palmitas, palmitas
46. Pin, pirigaña
47. Que llueva, que llueva
48. Quisiera ser tan alta
49. Pinto, pinto
50. Ratón que te pilla el gato
51. Santa Teresita
52. Señorito, señorito (*La esposa fiel*) [\*]
53. Sol solito
54. Soy capitán
55. Soy el farolero
56. Soy la reina de los mares
57. Tengo una muñeca
58. Tengo, tengo, tengo
59. Teresa la marquesa
60. Todos los patitos
61. Tres hojitas madre
62. Un elefante
63. Un, dos, tres, zapatito inglés
64. Una por una es una
65. Una, dole, tele, catole
66. Una tarde fresquita de mayo
67. Uno de enero
68. Un sevillano (*En Sevilla...*)
69. Vamos a contar mentiras
70. Viva la media naranja
71. Yo soy la marinerita (*Mi padre es capitán*)
72. Yo soy la viudita (*Morena que vendes*)

Navarredonda de la Rinconada, Salamanca, España. Foto: Marita Fornaro

## 2.- LAS PIEZAS UBICADAS EN URUGUAY

Las piezas seguidas por la sigla ALA sólo fueron ubicadas en el Archivo Lauro Ayestarán, no colectadas en el trabajo de campo realizado a partir de 1982.

1. A la lata, al latero
2. A la rueda, rueda
3. A la víbora de la mar
4. A las orillas de un río [ALA]
5. Adónde va la niña coja [ALA]
6. Al pasar la barca
7. Ambó ató, Matarile (?Dónde están las llaves?)
8. Amigos, buenas tardes
9. Arre, caballito
10. Andelito de oro (*Hilo de oro, hilo de plata*)
11. Antón, Antón pirulero
12. Arroz con leche
13. Aserrín, aserrán
14. Ay, qué vergüenza
15. Bartolo tenía una flauta
16. Buenos días su señoría
17. Caracol, col. col
18. Cucú cantaba la rana
19. Déjenla sola
20. Dónde vas Alfonso XII [\*]
21. El burrito del teniente
22. El nombre de María
23. El patio de mi casa [ALA]
24. En Valencia [Galicia, Cádiz] hay una niña
25. Eran tres alpinos
26. Estaba el señor don gato [\*]
27. Estaba la Catalina (La esposa fiel)
28. Estaba la pájara pinta [la paloma blanca]
29. Estando la pastora
30. Este puso un huevito
31. Fideo fino
32. Hilario, Hilario
33. Hueso duro
34. José se llamaba el padre
35. Jugando reunidos
36. Juguemos en el bosque (?Lobo estás?)
37. La farolera tropezó



38. La mar estaba serena
39. La naranja se pasea
40. La Santa Catalina [\*]
41. La señora loba
42. La torre en guardia
43. Los pollitos dicen
44. Luna lunera
45. Mambrú
46. Martín Pescador
47. Pasimisí, pasimisá
48. Pinto, pinto
49. ¿Qué es ese ruidito?
50. Qué lindas manitos
51. Que llueva, que llueva
52. Rosita la flor bonita
53. Sale el sol, sale el sol
54. San Severín del Monte
55. Se me ha perdido una hija
56. Se va, se va la lancha
57. Sexta, ballesta
58. Sobre el puente de Aviñón
59. Soy capitán
60. Soy la reina de los mares [\*]
61. Té, chocolate, café
62. Tengo, tengo, tengo
63. Tengo una muñeca
64. Teresa la marquesa
65. Todos los patitos
66. Tortitas de manteca
67. Un elefante
68. Una linda mañana [ALA]
69. Un rey tenía tres hijas (Delgadina) [\*]
70. Una tarde de verano (La monja por fuerza) [\*]
71. Una tarde fresquita de mayo [\*]
72. Uno de enero
73. Uno tras del otro
74. Viva el sol, viva la luna [ALA]
75. Yo no soy buena moza
76. Yo soy la marinerita
77. Yo soy la viudita
78. Yo tengo una buena torre
79. Zapaticos de charol

Costas de Pando, Canelones, Uruguay. Foto: Antonio Díaz

### 3.- LOS REPERTORIOS COINCIDENTES

De las tablas precedentes resulta un repertorio compartido de 41 piezas, lo que significa un 56.9 % del repertorio colectado en Castilla y León, y un 51.8% del repertorio considerado para Uruguay.

Estos porcentajes de coincidencia entre los dos repertorios, establecidos sobre los aspectos literarios y musicales, incluyen como más frecuentes los tipos que ejemplificamos a continuación:

1º) Piezas que se aproximan a una coincidencia total en los diferentes aspectos poéticos y musicales, con variantes mínimas propias de la transmisión oral. Es el caso, por ejemplo, de «*Teresa la Marquesa*», «*El patio de mi casa*» y de «*Eran tres alpinos*».

#### «Teresa la Marquesa»:

Te - re - sa la mar - que - sa,  
ti - pi - té, ti - pi - te - sa...

#### «El patio de mi casa»:

El pa - tío de mi ca - sa  
es par - ti - cu - lar,  
cuan - do llue - ve se mo - ja  
co - mo los de - más  
A - ga - cha - te,

y vuél - ve - tea - ga - char,  
que los a - ga - cha - di - tos  
no sa - ben bai - lar

#### «Eran tres alpinos»:

E - ran tres al - pi - nos  
que ve ní - an de la gue - rra,  
e - ran tres al - pi - nos  
que ve - ní - an de la gue - rra,  
rí - a rí - a ra - ta - plan,  
que ve - ní - an de la gue - rra...

2º) Piezas que coinciden totalmente o que presentan ligeras variantes en su aspecto poético, pero que tiene diferencias en su desarrollo musical, como por ejemplo, un ámbito melódico muy distinto o estructura tonal en vez de modal. Presentamos como ejemplos de varios casos de diferenciación:

«Tengo una muñeca», versión española:

Ten - gou - na mu - ñe - ca  
 ves - ti - da dea - zul  
 con su ca - mi - si - ta  
 y su ca - ne - su...

«Tengo una muñeca», versión uruguaya:

Ten - gou - na mu - ñe - ca  
 ves - ti - da dea - zul  
 za - pa - ti - tos blan - cos  
 y me - dias de tul...

En este caso, la versión española se presenta tonal, mientras que la uruguaya tiene un desarrollo modal. También hemos registrado en Uruguay versiones tonales.

Otro ejemplo:  
 «Los pollitos dicen», versión española:

Los po - lli - tos di - cen,  
 pí - o pí - o pí - o  
 cuan - do tie - nen ham - bre  
 cuan - do tie - nen fri - o

«Los pollitos dicen», versión uruguaya:

Los po - lli - tos di - cen,  
 pí - o, pí - o, pí - o  
 cuan - do tie - nen ham - bre,  
 cuan - do tie - nen fri - o

En este caso las diferencias se dan respecto al ámbito y la línea melódica.

3º) Piezas que presentan versiones coincidentes en lo poético y lo musical, con ligeras variantes, pero también presentan otras versiones con claras diferencias en lo musical, a veces de tal entidad que permite considerarlas, desde este punto de vista,

piezas diferentes. Es el caso, por ejemplo, «*Que llueva, que llueva*», registrada con una única melodía en Uruguay, melodía que también está presente en Castilla y León, pero de la que a su vez Olarte registró otras, con distintas características en cuanto a ámbito, línea melódica y desarrollo tonal/modal.

«*Que llueva, que llueva*», versión ubicada en los dos países, sobre *mi plagal* y con ámbito reducido:

Que llue - va que llue - va  
 la vie - jaes - táen la cue - va  
 los pa - ja ri - tos can - tan  
 la lu - na se le - van - ta

«*Que llueva, que llueva*», en otra versión española:

Que llue - va que llue - va,  
 la Vir - gen de la Cue - va,  
 los pa - ja - ri - llos can - tan  
 las nu - bes se le - van - tan,

que sí, que no,  
 que llue - va cha - pa - rrón

Finalmente, ofrecemos el listado del repertorio que hemos ubicado como compartido -reiteramos, a partir del material obtenido en los trabajos de campo ya especificados. Se da el caso de que piezas no ubicadas en campo aparecen en bibliografía, pero, como hemos planteado, el análisis comparativo con el muy numeroso material existente para las diferentes regiones de España constituye una etapa que ha comenzado a cumplirse simultáneamente a la edición de este trabajo.

## EL REPERTORIO COMPARTIDO

Aparece en primer término el *incipit* de la pieza en el repertorio colectado en Castilla y León. En el caso de que no coincida con el material uruguayo, se agrega éste a continuación.

1. A la hoja, hoja verde / Andelito de oro
2. Al pasar la barca
3. Antón, Antón pirulero
4. Arre, borriquito / Arre, caballito
5. Arroz con leche
6. Aserrín, aserrán
7. Bartolo tenía una flauta
8. Caracol, col col
9. Cinco lobitos
10. Cucú cantaba la rana
11. Dónde están las llaves / Ambó ató, matarile
12. Dónde vas, Alfonso XII
13. El nombre de María
14. El patio de mi casa
15. Eran tres alpinos
16. Estaba el señor don gato
17. Estando la pastora
18. Este fue a por leña / Este puso un huevito
19. Jardinera tú que riegas
20. José se llamaba el padre
21. Jugando al escondite / Juguemos en el bosque
22. Los pollitos dicen
23. Luna lunera
24. Mambrú
25. Pasimisi, pasimisi
26. Que llueva, que llueva
27. Pinto, pinto
28. Señorito, señorito / Estaba la Catalina
29. Soy capitán
30. Soy el farolero / La farolera tropezó
31. Soy la reina de los mares
32. Tengo una muñeca
33. Tengo, tengo, tengo
34. Teresa la marquesa
35. Todos los patitos
36. Un elefante
37. Una, dole, tele, catole
38. Una tarde fresquita de mayo
39. Uno de enero
40. Yo soy la marinera
41. Yo soy la viudita

Caseta de recepción de inmigrantes  
Puerto de Montevideo, Uruguay, 1913.  
Fuente: Archivo Nacional de la Imagen.

## Caracterización general de los repertorios compartidos

Respecto a los tipos de especies del repertorio infantil incluidas en el análisis comparativo, debe puntualizarse:

- 1º) No se consideraron los arrullos o nanas, ya que no fueron incluidas en los registros de campo españoles.
- 2º) Se incluyen los llamados «versos de mimo» (Zaffaroni Becker, 1956) o «monerías», comportamientos lúdicos destinados a los niños para estimular su psicomotricidad, por lo que pueden considerarse el primer contacto que tiene el niño con el mundo lúdico-didáctico.
- 3º) El *corpus* más amplio corresponde a las canciones de juego, que comprenden diversos tipos, los más frecuentes con desarrollo coreográfico.

### 1.-CULTORES

El repertorio calificado como «infantil» se manifiesta en dos grandes tipos:

- interpretado por adultos, dirigido a los niños, si bien esto no significa ausencia de participación del niño, participación que puede ser notoriamente activa en los «versos de mimo».
- interpretado exclusivamente por niños

En cuanto al primer tipo, está integrado en forma prioritaria por arrullos y versos de mimo, pero también se da la interpretación de piezas con función lúdica en situaciones de entretenimiento y de enseñanza. Este primer tipo es transmitido fundamentalmente en el ámbito familiar, en el cual es ejecutado sobre todo por mujeres: madres, abuelas, hermanas mayores; es el segmento más intimista del repertorio.

El segundo tipo ha sido registrado en tres ámbitos:

- en el contexto familiar
- en situaciones de entretenimiento y juego, a nivel familiar, vecinal y en contexto de encuentro lúdico dentro del ámbito escolar (fuera del contexto del trabajo en el aula)
- en el aula escolar

Debe diferenciarse el último ámbito porque en él se modifica radicalmente la modalidad de transmisión, la cual se hace formal. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en determinados contextos resulta muy difícil establecer límites precisos en el carácter tradicional o no de esta transmisión, ya que muchas veces una maestra o quien cumple funciones de este tipo transmite el repertorio que aprendió en su niñez de manera espontánea, sin un modelo pedagógico y una didáctica específica detrás de esta actividad. Esta situación se ha registrado en escuelas rurales de los dos países. Queda fuera de estas consideraciones la transmisión por medio de los llamados «productos culturales», como las audiocasetes, pero nuevamente surgen dificultades en el momento de establecer la modalidad de transmisión, ya que en los centros urbanos de tamaño importante se da una interrelación entre este tipo de transmisión y la definida de forma ortodoxa como «tradicional».

## 2.- MODALIDAD DE INTERPRETACION

La ejecución de este repertorio incluye diferentes modalidades de participación:

- en cuanto a los tipos de expresión:
  - piezas sólo recitadas
  - piezas recitadas con acompañamiento de gestualidad específica
  - piezas sólo cantadas
  - piezas cantadas con acompañamiento de gestualidad específica
  - piezas cantadas con distribución espacial específica
  - piezas cantadas con desarrollo coreográfico; este desarrollo puede incluir un micronivel de gestos y/o elementos de dramatización

- en cuanto al número de participantes

- dos participantes:
  - adulto/niño, en:
    - arrullos y versos de mimo
    - juegos de palmas, canciones de entretenimiento
    - situación de transmisión del repertorio interpretado por niños
  - niño/niño, frecuente en juegos de palmas
- expresiones grupales: es la modalidad que se da en la mayoría de las piezas registradas

## 3.- FUNCIONALIDAD

Es clara la presencia de la función lúdica en todo el repertorio estudiado, si bien esta caracterización general acepta subtipos, como, por ejemplo, la relación de los versos de mimo con la estimulación psicomotriz. Pero más allá de esta caracterización es necesario señalar la importancia de este repertorio en el proceso de socialización, no sólo musical, sino en general: en la formación de grupos, como marca de sexo, como mecanismo diferenciador de grupos de edad. En el trabajo de campo hemos colectado abundante información sobre este aspecto; así, la interpretación de una determinada pieza como «*Los pollitos dicen*» es desechada por niños de mayor edad - variable según la zona tanto en uno como en otro país - por considerársela propia de una faja etaria menor. También es variable la función de marca de sexo en este repertorio; en general, en las ciudades mayores es repertorio predominantemente femenino en ambos países. El tema reclama una mayor profundización en la investigación y un enfoque interdisciplinario por su complejidad. En relevamientos de campo realizados en Colonia del Sacramento, Uruguay, durante 1997, encontramos que dentro de la misma ciudad -capital departamental- en las escuelas públicas del centro urbano, con alumnos de un nivel socioeconómico medio, el repertorio estudiado estaba en franca decadencia, y había sido totalmente abandonado por los niños de más de 9 y 10 años. Mientras tanto, en la escuela que nuclea a los niños provenientes de los barrios más carenciados -incluso de asentamientos marginales de reciente constitución, a causa del atractivo de una ciudad-puerto para obtener trabajo zafra- encontramos uno de los mayores grados de vigencia de más del 60% del repertorio uruguayo, interpretado por los dos sexos, y por niños de hasta 12 y 13 años. Otro aspecto que reclama investigación interdisciplinaria es el de la organización de los juegos y de la elección de protagonistas en relación a situaciones de liderazgo de grupos.

---

## Los textos

---

### 1.- TEMATICA

Si consideramos en conjunto el repertorio español y el uruguayo tomados como base de este trabajo, tenemos las siguientes temáticas predominantes:

- infantil
- animalística
- relacionada con oficios
- amorosa
- mortuoria

En ambos repertorios se da un claro predominio de lo que hemos denominado «temática infantil», en la que incluimos textos referidos a actividades lúdicas, como en «*Tengo una muñeca*»; alusiones al abecedario, como en «*El nombre de María*», juegos de palabras, como el de «*Doña Panchívida*», o de sonidos, como el cambio de vocales en la uruguayaya «*La mar estaba serena*», interpretada con la melodía de «*Se va, se va la lancha*» (ver página); rimas onomatopéyicas y versos sin sentido como en «*Teresa la marquesa*», «*Pin, pirigaña*» etc. También aparecen textos donde se alude a una situación anecdótica sin desarrollarla; es el caso de «*Bartolo tenía una flauta*», presente en ambos países.

«*Doña Panchívida*» (Castilla y León)

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

«*La mar estaba serena*» (Uruguay)

*La mar estaba serena  
serena estaba la mar  
la mar estaba serena  
serena estaba la mar.*

¡Con a!

*La mar astaba sarana  
sarana astaba la mar...*

Se repite el juego hasta concluir con las vocales.

En Castilla y León tenemos el mismo juego:

«*Cuando Fernando VII*»

*Cuando Fernando VII usaba paletón (4)  
Canda Farnanda VII asaba palatán (4)  
Quende Fernende VII esebe peletén (4)  
Quindi Firnindi VII isibi pilitín (4)*

...

**Temática animalística**

Por el tipo de abordaje de esta temática, podría considerársela como un tipo dentro de la infantil.

Un tema muy frecuente es el referido a animales y al agua y la lluvia. En esta temática aparecen las piezas probablemente más arcaicas de ambos repertorios: «*Caracol, col, col*», «*Cucú cantaba la rana*», «*Que llueva, que llueva*». El tema ha sido desarrollado ampliamente en un trabajo clásico de Schneider (1949), y, si bien ciertos aspectos interpretativos pueden ser hoy discutidos a la luz de diversas teorías antropológicas, es interesante su aporte sobre las canciones que cumplen función de rogativas para pedir la lluvia. En ellas es frecuente la figura de la Virgen María y de determinados santos. María aparece a menudo como Madre de las Aguas o Virgen de la Cueva. Esta última invocación aparece en las versiones españolas de «*Que llueva*»; en las versiones uruguayas es sustituida por «la vieja» o «la bruja». Es interesante señalar que en el mismo trabajo de Schneider se citan textos catalanes donde aparecen las brujas peinándose bajo el sol y la lluvia:

*Plou i fa sol  
les bruixes espentinent;  
ploui fa sol  
les bruixes porten doll. (1949: 3)*

En otras piezas catalanas la lluvia es citada como «orina de la vieja». Las melodías recogidas por Schneider en la primera mitad del siglo son de marcada similitud con las que hoy pueden encontrarse en Castilla y León y Uruguay.

Entre los animales citados aparecen en las piezas relacionadas con el agua el caracol y la rana. Incluso el caracol y la lluvia aparecen como una misma pieza en textos citados por Schneider para Murcia:

*¡Agua, Dios,  
que se moja el caracol !  
¡Que llueva, que llueva,  
la Virgen de la Cueva !  
Los pajaritos cantan  
las nubes se levantan.  
La calle bote en bote,  
Perico sin cogote  
¡Que sí, que no,  
que caiga un chaparrón ! (1949:5)*

«*Caracol, col, col*»

Versión castellano-leonesa:

Ca - ra - col col col  
sa - ca los cuer - nosal sol  
que tu pa - dre y tu ma - dre  
tam - bién los sa - ca - ron

Versión uruguaya:

Ca - ra - col col col

sa - ca los cuer - nos pa - ra el sol

que te vie - nen a bus - car

a la or - i - lla de la mar

«Cucú, cantaba la rana»

Versión castellano-leonesa:

Cu - cú, cu - cú,

can - ta - ba la ra - na,

cu - cú, cu - cú,

de - ba - jo del a - gua,

cu - cú, cu - cú,

pa - soun ma - ri ne - ro

cu - cú, cu - cú,

con ca - pay som - bre - ro

Versión uruguaya:

Cu - cú, cu - cú,

can - ta - ba la ra - na

cu - cú, cu - cú,

de - ba - jo del a - gua...

Resulta significativo, a la luz de estos antecedentes españoles, una observación recurrente en la colecta de campo en Uruguay: la ejecución de estas dos piezas una a continuación de la otra, aunque no propiamente asociadas.

Aparte de los animales asociados con el agua, tenemos la figura tradicional del lobo, también presente en la literatura oral destinada a los niños. La pieza muy registrada en Uruguay no desarrolla el tema del temor, sino un tono jocoso hasta terminar con una «persecución» del niño que representa al lobo al resto de los participantes:

Coro:

*Juguemos en el bosque  
mientras el lobo no está.  
-¿Lobo estás?*

«Lobo»:

*-Me estoy poniendo...  
[aquí comienzan a citarse elementos de vestimenta  
hasta que el «lobo» decide estar pronto y corre a sus  
compañeros]*

Three staves of musical notation in 2/4 time. The lyrics are: Ju - gue - mos en el bos - que  
mien - tras el lo - bo no es - tá  
lo - bo es - tá?

La restante presencia del lobo es aún menos atemorizadora, ya que es femenina y maternal:

*La loba, la loba  
le compró al lobito  
un calzón de seda  
y un gorro chiquito.*

*La loba, la loba  
salió de paseo  
con su traje rico  
y su hijito feo.*

Esta pieza también cumple función de canción de cuna, con la siguiente estrofa conclusiva, donde la loba sí toma la figura del «coco» ante el niño que se resiste al sueño:

*la loba, la loba  
vendrá por aquí  
si este nene lindo  
no quiere dormir.*

Otros animales presentes son el gato, en el conocido romance «*Estaba el señor Don Gato*», las aves, en «*Estaba la pájara pinta*» también conocido como «*Estaba la paloma blanca*», animales que aparecen como crías pequeñas en actividades características, como «*Todos los patitos*» o «*Los pollitos hacen...*» y el elefante, protagonista de una pieza del tipo acumulativo, muy probablemente mucho más moderno en su origen.

#### «Estaba el señor Don Gato», versión española

Four staves of musical notation in 2/4 time. The lyrics are: Es - ta - ba el se - ñor Don Ga - to  
sen - ta - di - to en su te - ja - do  
ma - rra miau miau miau miau miau,  
sen - ta - di - to en su te - ja - do

#### Temas relacionados con oficios

Tenemos aquí dos tipos de piezas:

- las que aluden concretamente a un oficio
- las que citan oficios acompañando el texto de movimientos imitativos de las actividades que los caracterizan

Entre las primeras, es significativa, en el repertorio uruguayo, la frecuencia de textos que aluden a marineros y a temas marinos. Tal frecuencia puede parecer llamativa en un país ganadero, pero, más allá de tener en cuenta la pervivencia de gran variedad de temas descontextualizados de la época en que se interpretan, debe tenerse en cuenta que Montevideo constituyó puerto de suma importancia en el Atlántico Sur.

Las menciones a marineros van desde la idealización de la profesión hasta su desprecio. Seleccionamos dos ejemplos notoriamente diferentes.

*Sale el sol, sale la luna (viva el sol, viva la luna)  
viva la flor del romero  
vivan las niñas que lloran  
por un triste marinero.  
Marinero fue mi padre  
marinero fue mi hermano  
marinerito será  
el que a mí me dé la mano.  
No te cases con pastor  
que te llamarán pastora  
cásate con marinero  
que te llamarán señora.  
No te cases con herrero  
tienes mucho que lavar  
cásate con marinero  
que viene limpio del mar.*

La última estrofa aparece en la música tradicional gallega, en el conocido «*No te cases cum ferreiro*».

Otra pieza también de temática marinera, pero de polo opuesto, es la siguiente:

*Un marinerito me tiró un papel  
a ver si quería casarme con él  
tanto molestaba con ese papel  
hasta mi mamita lo llegó a saber.  
-Dime, dime, dime, dime la verdad  
si con ese hombre te vas a casar.  
-No, mamita linda, no me casaré  
ni con ese hombre ni con otro igual.  
Agarré la pluma y le contesté  
hombre sin dinero no casa mujer.  
Rota la camisa, roto el pantalón  
rota la esperanza de mi corazón.*

Esta pieza se canta con la música de «*Tengo una muñeca*», también compartida con la segunda parte de «*La farolera*» («*Dos y dos son cuatro*»).

Las alusiones al marinero y al mar también se dan también en contexto de carácter militar, como en «*Yo soy la marinerita*», conocida en España también como «*Yo soy la cantinerita*», y en «*Soy capitán*».

*Yo soy la marinerita  
más bonita del regimiento (del universo)  
que todos los soldados  
me saludan al momento.  
-En guardia! -me saludan,  
y me dicen al pasar:  
-Marinerita, niña bonita  
yo me quisiera casar con vos.*

En versiones obtenidas en la Provincia de Salamanca el texto desarrolla la declaración de amor:

*Marinerita, niña bonita  
si tú supieras lo que es amor  
amor, amor  
una mañana de buena gana  
te entregaría mi corazón  
mi corazón.*

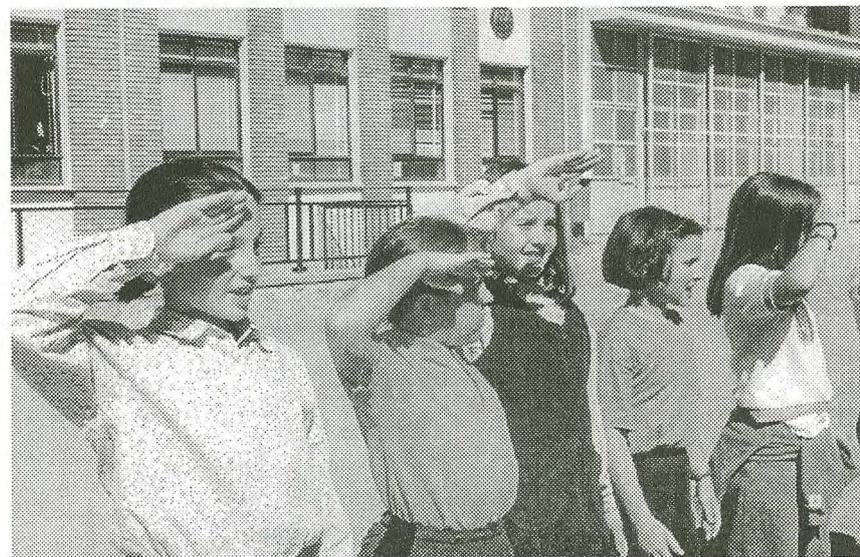
Inf.: Josefa Paz. (29), extremeña y su hija Patricia García Paz, salmantina. Sorihuela, 1996.

Se registró una versión muy completa, con estructura musical en tres partes, en grupos escolares de Zamora:

*Mi padre es capitán  
me enseña la instrucción  
y me da de comer  
lo que sobra del cuartel.  
Y todos los soldados  
cuando me ven pasar  
se levantan, me saludan  
y empiezan a cantar:  
-Cantinerita, niña bonita  
si yo pudiera lograr tu amor  
una semana, de buena gana  
comiendo rancho estaría yo.  
Yo soy la cantinerita  
niña bonita del regimiento  
que a todos los soldados  
llevo contentos,  
y al pasar, saludan, firmes,  
y vuelven a empezar:  
-Cantinerita, niña bonita...*

Mi pa - dres ca - pi - tán  
 meen - se - ña lains - truc - ción  
 y me da de co - mer  
 lo que so - bra del cuar - tel  
 y to - dos los sol - da - dos  
 cuan - do me ven pa - sar  
 se le - van - tan me sa - lu - dan  
 yem - pie - zan a can - tar  
 Can - ti - ne - ri - ta ni - ña bo - ni - ta  
 si yo pu - die - ra lo - grar tua - mor  
 u - na se - ma - na de bu - na ga - na  
 co - mien - do ran - choes - ta rí - a yo

Yo soy la can - ti - ne - ri - ta ni - ña bo - ni - ta del re - gi - mien - to  
 quea to - dos los sol - da - dos lle - vo con - ten - tos  
 yal pa - sar  
 sa - lu - dan fir - mes  
 y vuel - ven aem - pe - zar



«Yo soy la marinerita»  
 Gestualidad coincidente en los dos repertorios.  
 Pág. siguiente: Dibujo de Enrique Hernández Duffour sobre fotografía  
 de Antonio Díaz. Santa Lucía, Departamento de Canelones.  
 En esta página: fotografía de Marita Fornaro. Colegio público de la Ciudad de Zamora.



Con la misma música registramos a niñas de Urueña otro texto, «*Al pasar por el cuartel*», de tema militar aunque no marinero, con importante dramatización en su coreografía.

Las alusiones marinas aparecen incluso en textos cuyo desarrollo no se centra en el tema, como es el caso de «*Zanahoria*» en Uruguay:

*Zanahoria, zanahoria  
que me quiere fusilar  
una chica, marinera,  
que viene de alta mar.  
Antonio, ¡que te pisa!  
Antonio, ¡que te pisa!  
Antonio, ¡que te va a pisar!*

También, aunque con menor frecuencia integrando el cancionero infantil, tenemos en Uruguay el romance de «*El marinero*», ya sea como pieza independiente, ya unido a «*En Galicia (Cádiz, Valencia) hay una niña*», romance sobre el martirio de Santa Catalina, unión ya presente en el repertorio español. Fornaro ha analizado versiones de estos romances (1993). Recogemos la versión más difundida de la pieza independiente:

*Entre San Juan y San Pedro  
hicieron un barco nuevo  
el barco era de plata  
los remos eran de acero.  
En una noche oscura  
cayó un marinero al agua  
se le aparece el demonio  
diciéndole estas palabras:  
-¿Qué me darás, marinero,  
si yo te saco del agua?  
-Yo te daré mi navío  
cargado de oro y de plata.  
-Yo no quiero tu navío  
cargado de oro y de plata;  
yo quiero que cuando mueras  
me entregues toda tu alma.  
-El alma la entrego a Dios  
el cuerpo al agua salada  
y el corazón que me queda  
a la Virgen soberana.*

En - tre San Juan y San Pe - dro  
hi - cie - ron un bar - co nue - vo

En la temática relacionada con oficios se dan, además, la elección sucesiva de éstos por parte de los ejecutantes, como en «Buenos días, su señoría», la elección acompañada por importante gestualidad descriptiva, como en «*San Severín del monte*» y con marcado uso de la mímica con propósito descriptivo y competitivo en «*Antón pirulero*».

San Se - ve - rín del mon - te  
San Se - ve - rín cor - tes  
a ho - ra que soy cris - tia - no  
a - qui me hin - ca ré  
ha - cen a - sí  
a - sí las la - va - de - ras  
ha - cen a - sí  
a - sí me gus - taa - mí.

### Temática amorosa

En esta temática encontramos dos tópicos predominantes, tanto en la región investigada en España como en Uruguay: la elección de la amada por parte del narrador y a la vez escenificador del juego, y las alusiones al matrimonio.

La búsqueda de consorte aparece en numerosas piezas. Tenemos, por ejemplo, «*Yo soy la viudita*», presente en los dos repertorios:

Versión castellano-leonesa:

Yo soy la viu - di - ta,  
del con - de Lau - re - el,  
y quie - ro, ca - sar - me,  
y no sé con quién  
y no sé con quién

Incluimos también una versión de Sorihuela, donde el desarrollo incluye un inicio con un encuentro -muy frecuente en el romance- y un final de elección de compañera:

-Morena que vendes azúcar y arroz  
¿a cómo los vendes?  
-A dos treinta y dos.  
Esta mañanita  
al campo salí  
a regar las flores

de marzo y abril.  
 Yo soy la viudita  
 del conde Laurel  
 que quiero casarme  
 y no encuentro con quién.  
 Si quieres casarte  
 y no encuentras con quién  
 elija a una amiga  
 que aquí tiene usted.  
 Elijo a mi amiga  
 por ser la más bella  
 la dulce doncella  
 de todo el jardín.

Inf.: Josefa Paz. (29), extremeña y su hija  
 Patricia García Paz (6), salmantina. Sorihuela, 1996.

En Uruguay hemos registrado piezas con esta línea melódica, pero también versiones cercanas a «Arroz con leche».

Yo soy la viudita  
 del valle del rey,  
 me quiero casar  
 y no sé con quién  
 con ésta sí

con ésta no  
 con ésta señoñorita  
 me caaaso yo

En Uruguay la elección de esposa es el tema de una de las piezas más difundidas y aún muy vigentes, «*Andelito de oro*», versión del romance «*Hilo de oro, hilo de plata*», presente desde los más diversos países de América Latina hasta el cancionero sefardita de Marruecos. Incluimos en primer lugar la versión más generalizada y luego una variante registrada en el Departamento de treinta y tres, en la que se une este romance con el «*Pasimisi*» español.

An-de-li-toan-de-li-to deo-ro  
 un scnci-lloy un mar-qués,  
 que meha di-cho u-nase-ño-ra  
 que be-las hi-jas te-neis

An-de - li - toan-de - li - to deo - ro  
 por a - qui yo pa - sa - ré  
 au - na ni - ña de - ja - ré  
 la dea-de - lan - te co - re mu - cho  
 la dea - trás se que - da - rá  
 Pa - sa bi - llín, pa - sa - bi - llán  
 por la puer - ta Li - ber - tad

Una interesante versión de este romance fue registrada en Sorihuela, Provincia de Salamanca, cantada a dúo por Josefa Paz (29), extremeña, y su hija Patricia García Paz (6), nacida en Sorihuela, quien a su vez la canta con sus amigas. La transmisión se remonta a la abuela de Josefa, y es un buen ejemplo de la difusión de este repertorio en diferentes regiones españolas.

*A la hoja, hoja verde  
 y a la hoja de laurel, de laurel  
 que me ha dicho mi madre:  
 -¿Cuántas hijas tiene usted,  
 tiene usted?  
 -Si las tengo o no las tengo  
 eso no le importa a usted,  
 le importa a usted  
 que a las hijas del rey moro  
 no se las puedo vender.*

*Ni por oro ni por plata  
 ni por punta de alfiler, de alfiler.  
 -A esta no la quiero  
 porque es pelona  
 y a esta me la llevo  
 porque es hermosa.  
 Parece una rosa  
 parece un clavel  
 Azuquitar con canela  
 y a la hora de tomar  
 el buen café.*

A la ho - ja ho - ja ver - de  
 ya la ho - ja de lau - re - el de lau - rel  
 que me ha di - cho mi ma - dre  
 ¿cuan - tas hi - jas tie - ne us - ted tie - ne us - ted  
 A es - ta no la quie - ro  
 por que es pe - lo - na  
 pa - re - ceu - na ro - sa  
 pa - re - ceun cla - vel  
 a - zu - qui - tar con ca - ne - la ya - a

ho - ra de lo <sup>mar</sup> ~~mar~~  
un buen ca - fe

Una asociación frecuente es la del amor y el mar, que aparece en los dos repertorios.

«Al pasar la barca», versión española

Al pa - sar la bar - ca  
me di - joel bar - que - ro  
las ni - ñas bo - ni - tas  
no pa - gan di - ne - ro...  
me vol - vió a de - cir

«Al pasar la barca», versión uruguaya.

Al pa - sar la bar - ca  
me di - joel bar - que - ro  
las ni - ñas bo - ni - tas

no pa - gan di - ne - ro  
yo no soy bo - ni - ta  
ni lo quie - ro ser  
por - que las bo - ni - tas  
see - chan a per - der.

La misma asociación se da en «Se va, se va la lancha», muy frecuente en el repertorio uruguayo.

Se va se va la lan - cha  
se va - a se va el va - por  
el lu - nes por la ma - ña - a - na  
tam - bien se va mia - mor

En ocasiones se agrega esta estrofa:

*Si el mar fuera de tinta  
y el cielo fuera de papel  
le escribiría una carta  
a mi querido Manuel.*

### La temática mortuoria

Está representada por el antiguo romance «*Dónde vas, Alfonso XII*», por el tan difundido «*Mambrú*» y por «*Estaba el Señor Don Gato*», aunque por su enfoque, preferimos ubicar este último en la temática infantil animalística.

«*Mambrú*» es pieza muy frecuente en los dos repertorios, de las de más vigencia en Uruguay; en este país se lo conoce con una sola melodía con pequeñas variantes. En Castilla y León, si bien se hemos colectado esta pieza con línea melódica semejante y la misma estructura -con sus versos repetidos y similares estribillos internos- debe mencionarse el registro en bibliografía de versiones notoriamente diferentes.

En cuanto a «*Donde vas, Alfonso XII*», reelaboración del romance de «*La aparición*», alusivo a la muerte de María de las Mercedes de Orléans en 1878, aparece en los dos repertorios con similar texto y situaciones diferentes en cuanto a melodías. Corresponde señalar que la versión española se corresponde con la que se popularizó a través del cine en los años de la postguerra española, en una película protagonizada por Vicente Parra y Paquita Rico. Su música es la misma que la de «*Al jardín de la alegría*». Respecto a las versiones uruguayas, aparecen varias melodías. Reproducimos una obtenida en el trabajo de campo:

Versión española:

Dón - de vas, Al - fon - so Do - ce,  
dón - de vas, tris - te de tí,  
voy en bus - ca de Mer - ce - des  
quca - yer tar - de no la vi

Una de las melodías registradas para Uruguay:

Dón - de vas, Al - fon - so Do - ce  
dón - de vas, tris - te - de tí,  
voy en bus - cae' la Mer - ce - des  
quca - yer tar - de no la vi

## 2.- ESTRUCTURA, VERSIFICACION Y RIMA

En los dos repertorios hay un claro predominio de la canción estrófica en forma de cuarteta octosilábica y hexasilábica con rima consonante **abcb**; también se da la rima asonante. Prácticamente no aparecen estribillos externos a la estrofa, mientras que es muy frecuente la presencia de estribillos internos, con los siguientes tipos de textos:

- sílabas sin sentido: «matarile, ríle, ríle», «chirunflín, chirunflán», etc.
- comentarios al desarrollo dramático: «qué dolor, qué dolor, qué pena»
- repeticiones de versos o parte final de un verso

En varias piezas aparecen dos estribillos internos; es el caso de «*Mambrú*» en los dos países, y del romance de «*La Santa Catalina*» en Uruguay, pieza no vigente en el repertorio infantil, que comparte la estructura musical con «*Mambrú*».

En general se da una correspondencia entre estrofa literaria y estrofa musical, repitiéndose la estrofa musical tantas veces como estrofas literarias haya. Encontramos dos tipos de excepciones a esta estructura:

- aquellas piezas en las que la presencia de estribillos internos y de repetición de versos hace que el desarrollo de la cuarteta

exija la repetición de la estrofa musical. Es también el caso de «Mambrú», pieza que comparte esta estructura en las dos regiones investigadas.

- aquellas piezas que presentan dos o tres partes netamente diferenciadas en su estructura poética, lo que siempre está acompañado por un cambio en la estructura melódica y también en el ritmo. Como ejemplos puede citarse «La farolera» en los dos países, «A la hoja, hoja verde» («Andelito de oro») registrada en la Provincia de Salamanca, algunas versiones de «Una tarde de verano» o «Yo me quería casar» («La monja por fuerza») en Uruguay.

Ejemplificamos estos dos tipos de excepciones.

### «Mambrú»

Versión más frecuente en el relevamiento realizado en Castilla y León:

Mam brú se fuea la gue - - rra  
 qué do - lor, qué do - lor, qué pe - na,  
 Mam - brú se fuea la gue - rra.  
 no sé cuán - do ven - drá  
 do re mi, do re fa,  
 no se cuán - do ven - drá

### Versión uruguaya:

Mam - brú se fuea la gue - rra  
 qué do - lor, - qué do - lor, qué pe - na  
 Mam - brú se fuea la gue - rra  
 no sé cuán - do ven - drá  
 do re mi do re fa  
 no sé cuán - do ven - drá  
 no sé cuán - do ven - drá

### «Yo me quería casar» («La monja por fuerza»)

U - na tar - de de ve - ra - no  
 me sa - ca - ron a pa - se - o  
 Vi - nie - ron mis pa - dres

con mu - chaa le - gri - a  
mee - cha ron el man - to  
de San - ta Ma - ri - a.

Una tarde de verano  
me sacaron a paseo (bis)  
y al dar vuelta una esquina  
había un convento abierto. (bis)  
Vinieron cuatro monjitas  
todas vestidas de negro (bis)  
me sentaron en una silla  
me cortaron todo el pelo. (bis)

Vinieron mis padres  
con mucha alegría  
me echaron el manto  
de Santa María.  
Vinieron mis tíos  
con mucha tristeza  
me echaron el manto  
del Santa Teresa.

## La música

Los parámetros considerados en este análisis serán:

- modalidad de expresión
- modalidad/tonalidad de las piezas, atendiendo también a los puntos de inflexión melódica: nota final o tónica, cuerda de recitado o dominante, puntos de apoyo modales o tonales. En esta parte del trabajo se ha optado por un análisis por separado de los dos repertorios considerados, para luego compararlos.
- ámbito melódico
- estructura del fraseo melódico

### 1.- TIPOS DE INTERPRETACIÓN

Tanto en la región española investigada como en Uruguay se encuentran las siguientes modalidades:

- **recitado**: lo que Miguel Manzano define como «recitado protomelódico», «fórmula de recitativo rítmico» que se sitúa a medio camino entre la melodía y la simple enunciación apoyada sobre el ritmo textual (1989:66); es el caso de «*Pinto, pinto*» para España, «*Sexta ballesta*» en Uruguay. Aparece en los versos de mimo, en las piezas destinadas al sorteo de jugadores y en juegos en los que predomina el intercambio gestual
- **salmódica o cantilación**: expresiones de reducido ámbito melódico, como máximo de intervalo de 4a.; son muy frecuentes en el repertorio estudiado en España y sólo un pequeño porcentaje para Uruguay
- **melodías propiamente dichas**, con variado ámbito melódico, que en general no excede el intervalo de 9a.

## 2.- MODALIDAD/TONALIDAD

Se consideró para el análisis una muestra de las piezas españolas y uruguayas.

### Modalidad/tonalidad en las piezas españolas

Predominan las canciones tonales sobre las modales. En las canciones de mimo el elemento rítmico prima sobre la melodía. Se han sistematizado los principales aspectos en el siguiente cuadro:

TITULO	MODO/TONO	Cuerda recit.-IV/V	Puntos de apoyo	Ambito
A la silla de la reina	modo sol plg	mi	la	4ª
Al pasar la barca	tono do mayor	V sol	VII si	7ª
Antón, Antón pirulero	modo mi plag.sol	la	4ª	
Aserrín, aserrán	modo sol plag.-	mi/la	4ª	
Bartolo tenía una flauta	tono do mayor	V sol	II re/VII si	5ª
Caracol, col, col	modo mi plag	sol	la	4ª
Cu-cú cantaba la rana	modo mi aut.do	sol	6ª	
Dónde están las llaves	tono do mayor	V sol	III mi	6ª
Dónde vas Alfonso XII	tono sol mayor	-	II la/III si	5ª
El nombre de María	modo sol plag.-	mi/la	4ª	
El patio de mi casa	tono do mayor	V sol	II re	7ª
Eran tres alpinos	tono do mayor	V sol	II re/VII si	8ª
Estaba el señor don gato	tono do mayor	V sol	II re/VI la	7ª
Estando la pastora	tono do mayor	V sol	III mi	8ª
José se llamaba el padre	--	--	--	--
Los pollitos dicen	tono do mayor	V sol/IV fa	III mi	8ª
Luna lunera	modo mi plag.sol	la	4ª	
Mambrú	tono fa mayor	V do	III la/IV si	11ª
Pasimissí, pasimissá	modo sol plag.mi/la	4ª		
Pinto, pinto	--	--	--	--
Que llueva, que llueva	tono do mayor	V sol	II re	5ª
Soy capitán de un barco	tono do mayor	V sol/IV fa	-	5ª
Soy la reina de los mares	tono do mayor	V sol	VII si	6ª
Tengo una muñeca	tono do mayor	V sol/IV fa	III mi	6ª
Tengo, tengo, tengo	tono sol mayor	V re	VI la	6ª
Teresa la marquesa	modo mi plag.sol	la	4ª	
Un elefante	tono do mayor	V sol	II re III mi	6ª
Una, dole, tele, catole	--	--	--	--
Uno de enero	tono do mayor	V sol y IV fa	VI la	6ª
Yo soy la marinerita	modo mi plag.sol	la/do	5ª	
Yo soy la viudita	tono do mayor	V sol	II re/III mi	6ª

Como puede apreciarse en el cuadro, de las 31 canciones analizadas solamente 10 son modales -el 32 %-. Las modalidades escogidas son las más común en las canciones tradicionales: el **deuterus auténtico o plagal** y el **tetrardus plagal**.

- modo de **mi**: es el modo por autonomasia del repertorio de la tradición oral castellana, según Manzano (1989:56). Al modo de **mi auténtico** corresponde «*Cucú cantaba la rana*», con un diseño perfecto con cuerda de recitado sobre el 5º grado y ámbito de 6a. Aparece en su **forma compacta** (Manzano, *loco cit.*), es decir, con una extensión que no supera el hexacordo. El modo de **mi plagal** se presenta en cinco ejemplos: «*Antón Pirulero*», «*Caracol, col, col*», «*Luna lunera*», «*Teresa la Marquesa*» y «*Yo soy la marinerita*». Los cuatro primeros ofrecen características melódicas muy similares: cuerda de recitado sobre el tercer grado, punto de apoyo en la nota más aguda, y ámbito muy reducido - 4a. justa -, lo que hace que la melodía, basada en los grados conjuntos de la nota final, describa un recorrido de arco hasta reposar en ella. Por el contrario, el último ejemplo va a tomar la nota **do** como apoyo modal, sin dejar todo el peso sobre la cuerda de recitado, **sol**. Debe señalarse que también todos estos ejemplos presentan el modo en su forma compacta.

- modo de **sol**: según Manzano, «esta organización modal, cuyo principal rasgo sonoro, por el que se distingue del de **do**, es la nota submodal a un tono de distancia del sonido básico y a un semitono del VI grado, está muy bien representada en todos los repertorios de música tradicional de las tierras nordmesetarias» (1989, *loco cit.*). Lo encontramos en «*A la silla de la reina*» y «*Pasemisí*», en una versión plagal propia, cambiando su cuerda de recitado en la nota **si** por dos apoyos modales en los grados **mi** y **la**, que son los que van a constituir su reducido ámbito de 4a.

En cuanto a la tonalidad del resto del repertorio, el tono más usado es el de **do mayor**, con 15 ejemplos de los 31 escogidos; en todos, la melodía utiliza el 5º grado o dominante como nota fundamental para el desarrollo melódico de la pieza, y como puntos de apoyo tonales el 2º, 3º y 7º.

**Fa mayor** aparece en «*Mambrú*», con puntos de apoyo tonales en 3l 3er. y 4º grado; el ámbito es muy amplio para este repertorio, de 9ª., y corresponde a un claro diseño tonal de melodía actual transformada.

El restante ejemplo tonal está en **sol mayor**: «*Tengo, tengo, tengo*»; su punto de apoyo tonal es el 6º grado, con un ámbito melódico de 6ª.

### Modalidad/tonalidad en las piezas uruguayas

Presentamos también un cuadro con las piezas más representativas:

TITULO	MODO/TONO	Cuerda recit.-IV/V	Puntos de apoyo	Ambito
Adónde va la niña coja	tono do mayor	V sol	VI la	8ª
A la rueda rueda	modo mi plagal	III sol	IV la	4ª
Al pasar la barca	tono do mayor	V sol	-	9ª
Andelito	tono do mayor	V sol	VI la	8ª
Antón	tono do mayor	V sol	III mi/VI la	8ª
Arroz con leche	tono fa mayor	V do	III la	7ª
Aserrín aserrán	tono do mayor	V sol	III mi/VI la	6ª
Buenos días su señoría	modo fa plagal	III la	II sol/V do	8ª
Caracol, col, col	modo mi plagal	III sol	IV la	4ª
Cucú, cantaba la rana	tono do mayor	V sol	III mi/IV fa	8ª
Déjenla sola	tono do mayor	V sol	VI la	6ª
Dónde están las llaves	tono do mayor	V sol	-	8ª
Dónde vas Alfonso XII	tono mi menor	V si	II fa/VI la	6ª
En Valencia hay una niña	tono fa mayor	V do	IV si/VI re	8ª
Eran tres alpinos	tono do mayor	V sol	II re/VII si	8ª
Estaba la Catalina	tono la menor	V mi	-	9ª
He preguntado a las olas	tono sol mayor	V re	II la/iii SI	8ª
La farolera	tono do mayor	V sol	III mi/VI la	7ª
La monja por fuerza	tono do mayor	V sol	III mi/IV fa	8ª
La pájara pinta	tono fa mayor	V do	III la	8ª
La santa Catalina	tono do mayor	V sol	II re/IV fa	9ª
La torre en guardia	tono fa mayor	V sol	III la	8ª
Los pollitos dicen	tono do mayor	V sol	III mi/IV fa	6ª
Mambrú	tono fa mayor	V do	II sol/III la	8ª
Pinto Pinto	tono fa mayor	V do	II sol/III la	5ª
Que lueva, que llueva	modo mi plag.sol	fa	4ª	
Rosita la flor bonita	tono fa mayor	V do	II sol	5ª
San Severín	tono do mayor	V sol	III mi/VI la	8ª
Se me ha perdido una hija	tono fa mayor	V do	III la	9ª
Tengo una canasta	modo mi plagal	V sol	-	4ª
Tengo una muñeca	modo mi plag.V sol	fa	6ª	
Una tarde fresquita	modo sol auténtico	V re	IV do/VI mi	8ª
Viva el sol	tono do mayor	V sol	II re/IV fa	8ª
Yo no soy buena moza	tono sol mayor	-	IV re	6ª
Yo soy la marinerita	tono do mayor	V sol	II/III/IV	8ª
Yo soy la viudita	tono do mayor	V sol	-	7ª
Yo tengo una buena torre	tono do mayor	-	-	7ª

Como puede apreciarse, aparecen piezas en modalidades no frecuentes en el repertorio español. Es el caso de «Buenos días, su señoría», en *fa plagal*, y de «Una tarde fresquita de mayo», en modo de *sol auténtico*.

En cuanto a melodías que se han transformado de modales en tonales, tenemos el ejemplo de «San Severín del Monte», cuya primera parte es un modo de *mi plagal* que se ve transformado en *do mayor* con una cláusula final sobre su cuerda de recitado *do*; o «La farolera», cuya primera parte, modal, gira en un reducido ámbito de 4ª.

Se observa el caso poco habitual de una pieza en *sol mayor* que no utiliza su dominante como juego tonal, sino otros grados de la

escala como el 4º y el 6º; podría ser el caso de una modalidad transportada. Es el caso de la pieza «Yo no soy buena moza», que podría tratarse de un *tetrardus plagal* transportado.

Se dan casos de empleo de tonalidades menores, hecho no presente en el repertorio español. En «Dónde vas, Alfonso XII» se emplea *mi menor*. El otro caso es ambiguo. Se trata de «Estaba la Catalina» (La esposa fiel) que puede interpretarse como un *la menor* o como un *protus transportado a la*.

Respecto a estos últimos casos, es interesante el planteo de Gerardo Huseby respecto a la coexistencia de lo modal y lo tonal: «Si tomamos por ejemplo la canción popular española, nos encontraremos con la coexistencia de antiguas estructuras modales de origen medieval, de estructuras claramente tonales, y de híbridos, es decir, de estructuras modales que registran el impacto de la tonalidad clásica en la sensibilización de la *subfinalis*, el agregado de notas cromáticas de adorno, acompañamientos armónicos, etc. Podemos conjeturar que en los ambientes conservadores de la transmisión oral sobrevivieron hasta hoy estructuras modales medievales que en muchos casos sufrieron los embates de la tonalidad clásica y los asimilaron en mayor o menor grado. Quisiera sugerir que sería perfectamente posible que idénticos procesos se hayan operado en América con las estructuras melódicas llegadas originalmente de Europa. Dependiendo de factores sociales, funcionales, etc., algunas estructuras melódicas habrían mantenido intacta hasta hoy su esencia modal; otras habrían incorporado elementos tonales, y con el tiempo el embate de la tonalidad clásica habría hecho que se compusieran melodías netamente tonales en su estructuración. Ello habría sido posible por la base común de ambos sistemas, que, insisto, no corresponden a mundos conceptuales separados y distintos sino a un único mundo que sufrió lentos procesos de transformación» (1989, *ms.*)

### 3.- AMBITO MELÓDICO

Como es esperable en el repertorio infantil, la mayoría del corpus analizado presenta un ámbito reducido, adecuado a la modalidad de aprendizaje y a su transmisión oral. El mayor porcentaje de las canciones españolas analizadas, veintiuna, corresponde a los intervalos más reducidos, 4ª, 5ª, 6ª. Sólo hay tres ejemplos con ámbito de 7ª y 8ª, y uno solo con ámbito de 9ª. En cambio, en las melodías

uruguayas apenas un 10% presentan un ámbito de 4ª; en el resto predomina netamente el ámbito de 8ª.

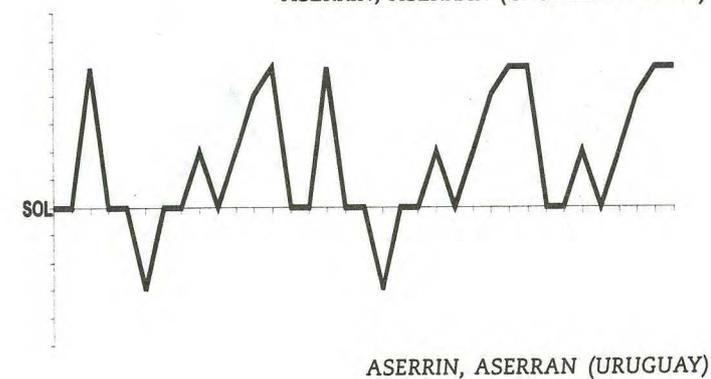
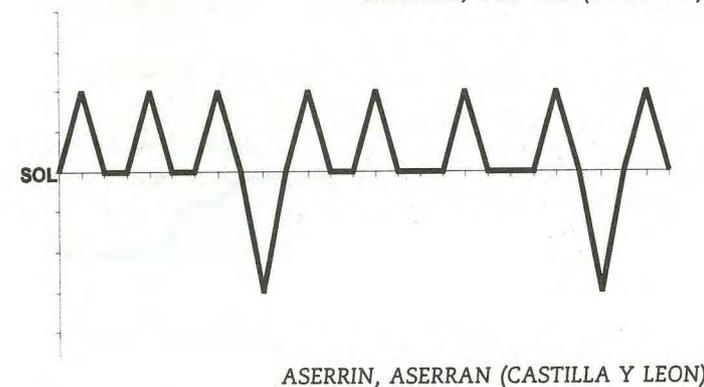
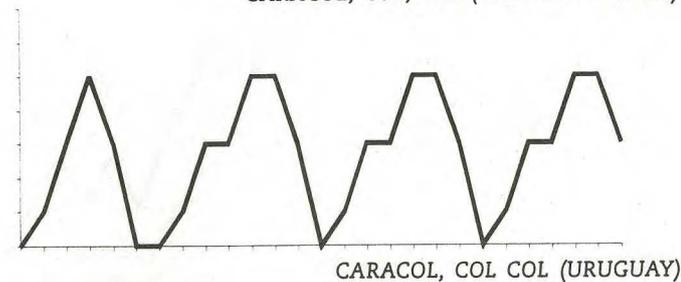
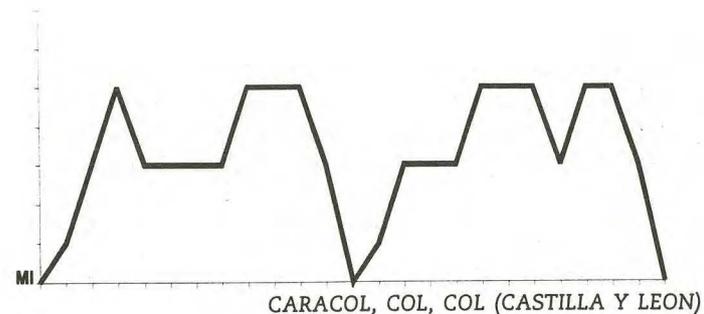
Todas las piezas modales plagales son las que presentan los ámbitos de 4ª y 5ª; en la única modal auténtica su ámbito es un poco más amplio, de 6ª. Cuatro piezas tonales presentan ámbito de 5ª, en **do mayor**, son a la vez de las más sencillas en cuanto a movimiento melódico. Las piezas con ámbito de 7ª y 8ª se desarrollan también en **do mayor**.

Una excepción a este panorama lo constituye «*Yo tengo una buena torre*», que presenta un ámbito reducido en torno a los grados I, II, III y IV de la escala, pero no debido a una estructura melódica modal, sino a una progresión armónica descendente sobre la que desarrolla su tema melódico.

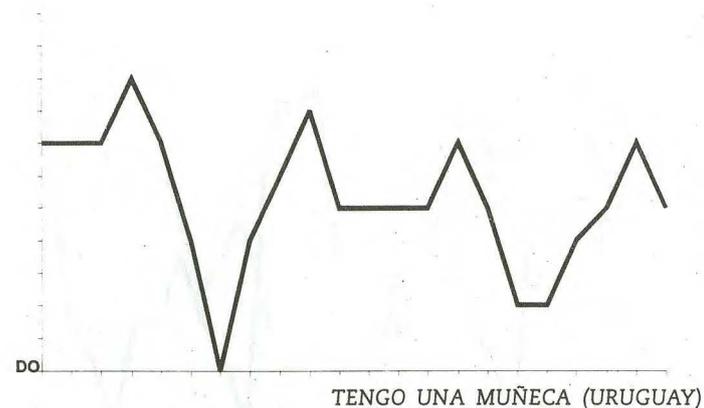
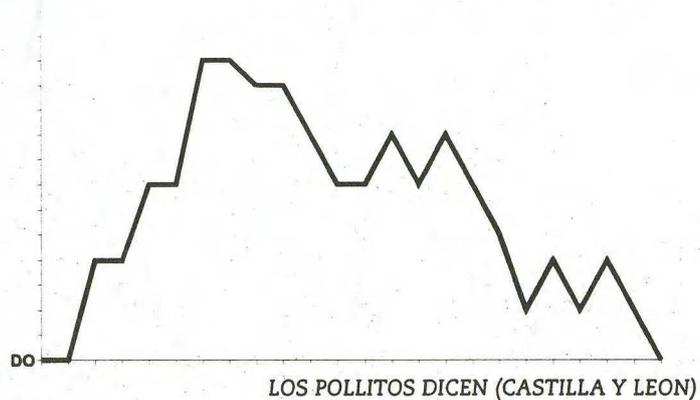
#### 4.- ESTRUCTURA DEL FRASEO MELÓDICO.

Las piezas presentan una estructura muy sencilla, adecuada a su funcionalidad, que se puede resumir en las siguientes características:

- comienzos con anacrusa en las piezas modales, bien por la utilización de palabras agudas o por estar la palabra precedida por su artículo determinado, que coincide entonces con la parte débil del compas; esto está relacionado con la estructura melódica modal, que utiliza este comienzo para introducirnos en la cuerda de recitado. Solamente un 19% del repertorio español comienza téticamente, y en todos los casos son canciones tonales, y con ámbitos amplios de 8ª. El comienzo tético es más frecuente en el repertorio uruguayo.
- frases simétricas de 4 o de 8 compases, coincidentes con la estructura de versificación.
- movimiento melódico: se encuentran melodías ondulantes que comienzan y finalizan a la misma altura, melodías ondulantes descendentes y ondulantes ascendentes. Predominan las melodías ondulantes descendentes. Un aspecto a señalar es el mayor movimiento de la línea melódica de las piezas registradas en Uruguay, rasgo que debe tomarse en cuenta junto a la mayor amplitud del ámbito en el que se desarrollan las piezas. Este movimiento puede observarse claramente en las gráficas que siguen, que presentan piezas de los tipos más arcaicos y con plena vigencia en las dos regiones investigadas.

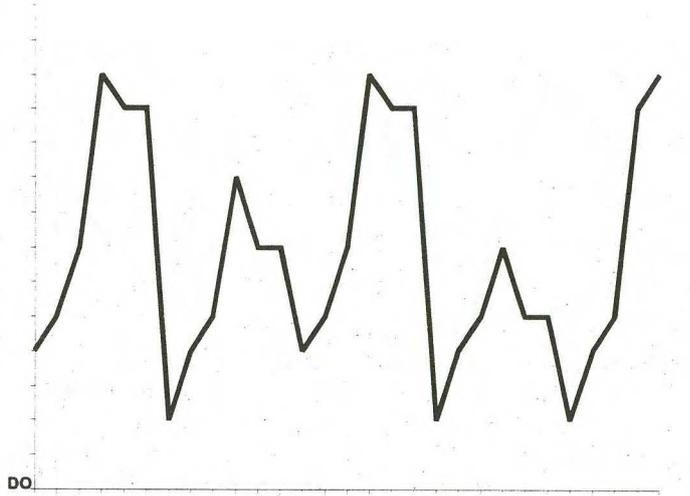


«Los pollitos dicen» se comporta como excepción a este rasgo. En otros casos los movimientos son semejantes, a veces con rasgos diferenciadores en su conclusión. Hay algunas piezas cuyo movimiento se destaca del resto, por ejemplo, la versión compartida en los dos repertorios de «Que llueva, que llueva», con sus «mesetas».



El comportamiento melódico parece más estable en las piezas de la temática que hemos denominado «infantil», las que también presentan texto y estructura musical general más simple. Se aprecia un movimiento melódico mucho más amplio en los romances y en piezas más modernas.

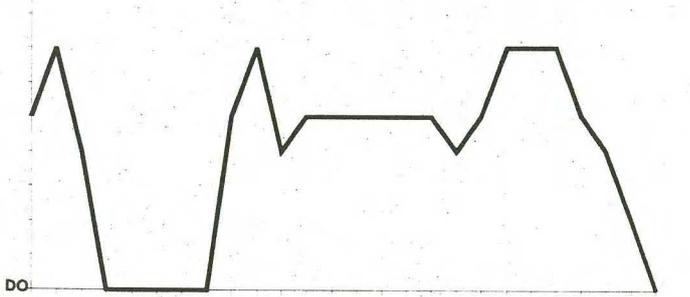




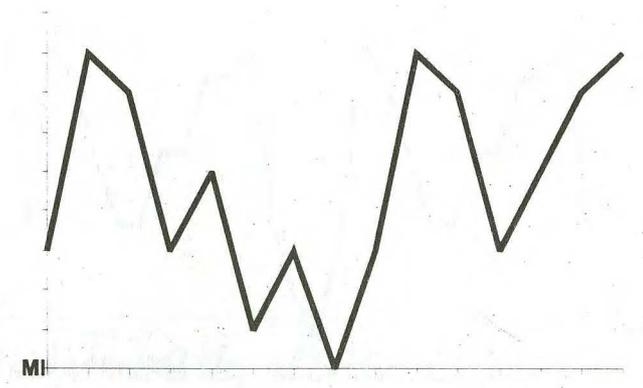
AL PASAR LA BARCA (CASTILLA Y LEON)



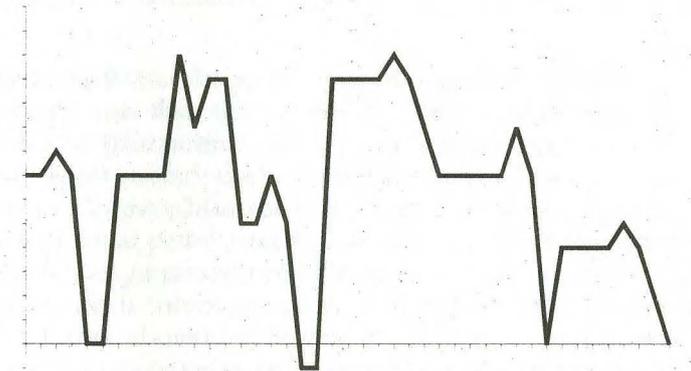
AL PASAR LA BARCA (URUGUAY)



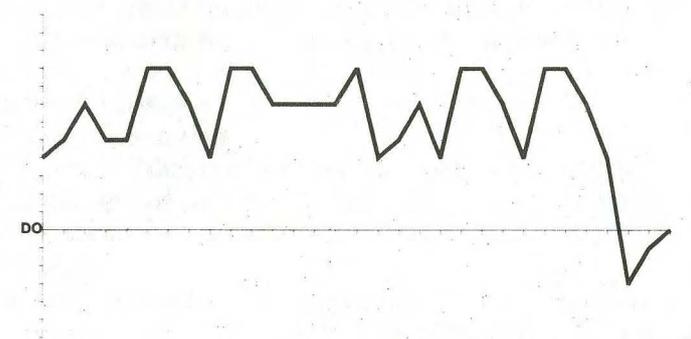
SOY CAPITAN (CASTILLA Y LEON Y URUGUAY)



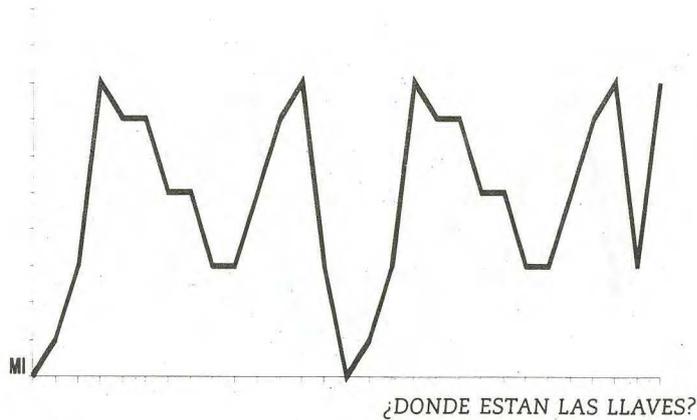
SOY LA REINA DE LOS MARES (CASTILLA Y LEON Y URUGUAY)



ERAN TRES ALPINOS (CASTILLA Y LEON Y URUGUAY)



ANDELITO DE ORO (URUGUAY)



## Gestualidad, ubicación y movimiento espacial

Podemos establecerse dos grandes tipos de manifestaciones: aquellas que no exigen una ubicación espacial determinada, y aquellas que se basan en el desplazamiento en el espacio. También tenemos expresiones que se desarrollan a través de tipos especiales de comportamientos proxémicos y con énfasis de la gestualidad, como es el caso de los versos de mimo.

El análisis gestual permite introducir nuevos parámetros respecto a la interacción de códigos presentes en el repertorio considerado. Sus manifestaciones muestran la complementación del lenguaje verbal con códigos no verbales, en las que el cuerpo protagoniza múltiples interacciones sociales.

Podemos reconocer en el material considerado dos universos en cuanto a gestualidad: el de la relación adulto-niño y el de la relación entre niños.

En el caso de la relación adulto/niño, la búsqueda de contacto está relacionada predominantemente con las siguientes funciones:

- expresión afectiva
- propiciación del sueño
- estimulación psicomotora

La relación entre códigos verbales, musicales y kinéticos es muy intensa.

En el universo gestual de los juegos infantiles tenemos dos posibilidades:

- gestualidad entre dos u ocasionalmente tres niños
- juegos grupales

En el primer caso predominan los gestos de contacto, generalmente de palmas, o con intención jocosa, sin contexto coreográfico. El juego de choque de palmas propias y enfrentadas con el otro participante es el caso de

«*Té, chocolate, café*» en Uruguay; el toque de diferentes partes del cuerpo, enfrentándose los partitipantes o señalando el propio cuerpo es el que encontramos en «*Al corro chirimbolo*» en España.

En el segundo tipo se dan:

- gestualidad vinculada a los juegos de elección de protagonistas, como en «*Sexta ballesta*» en Uruguay, «*Pin, pirigaña*» en España.
- gestos de contacto a nivel de manos, complementarios de una coreografía, presentes en muchas piezas que incluyen el encuentro de palmas o de palma/dorso de las manos (ver dibujo de «*El conejo de la suerte*» registrado en Zamora). Este tipo de gestos es el que más han heredado piezas modernas desde el repertorio tradicional.
- gestos imitativos tanto sin como en contexto coreográfico: «*Antón Pirulero*», en los dos países, pertenece al primer tipo; «*San Severín del Monte*» en Uruguay, al segundo. Este tipo de gestualidad está asociada a la temática de oficios en varias piezas.
- gestos vinculados a la dramatización del texto cantado: «*Soy capitán*» en España y Uruguay; «*Al pasar por un cuartel*» en Castilla y León, «*Estaba la pájara pinta*» en Uruguay.

Existe un desarrollo importante del código gestual más allá de la existencia de la dramatización y la expresión coreográfica. En este sentido, podría considerarse la existencia de un micronivel de expresión corporal respecto al nivel macro de desplazamiento en el espacio; a su vez, ambos niveles podrían tomarse como un nivel micro respecto a una relación con el contexto. En un trabajo sobre antropología del cuerpo, John Blacking recuerda que "kinesics and proxemics are concerned with microscopic aspects of human movement" (1977:13). Una próxima etapa de este trabajo contempla profundizar en la relación de estas expresiones del movimiento con la cultura en la que se desarrollan. Así, por ejemplo, la gestualidad relacionada con oficios en rondas uruguayas como «*San Severín del Monte*» o «*La torre en guardia*» estaría relacionada con el universo de roles sociales representado en dichas piezas -universo de gran dinamismo, por otra parte, ya que es continua la aparición en los registros de roles profesionales nuevos, como "modelo", "azafata", etc-. De igual modo, la enumeración de gestos relativos al cortejo en «*La pájara pinta*» serían expresiones del ritual corporal amoroso: "me arrodillo a los pies de mi amante" ... "dame la mano, dame la otra, dame un besito sobre la boca".

En cuanto a desplazamiento en el espacio, tomando en consideración los registros realizados en las dos regiones investigadas, puede establecerse el siguiente cuadro de clasificación:

## GESTUALIDAD, UBICACIÓN Y MOVIMIENTO ESPACIAL PRESENTES EN EL REPERTORIO INFANTIL TRADICIONAL

### A) REPERTORIO PROTAGONIZADO SOLO O PREDOMINANTEMENTE POR ADULTOS, DESTINADO A LOS NIÑOS

#### A.1.- NIÑO EN BRAZOS DEL ADULTO O EN LA CUNA

con énfasis en el comportamiento proxémico y movimientos repetitivos para acunar

- arrullos (no se incluyen específicamente en este análisis)

#### A.2.- NIÑO EN EL REGAZO, IMPORTANTE EXPRESIÓN GESTUAL

con énfasis en el comportamiento proxémico y en la estimulación psicomotriz

- versos de mimo o monerías

### B) REPERTORIO PROTAGONIZADO POR NIÑOS

#### B.1.- CON PREDOMINIO DE LA DISTRIBUCIÓN ESPACIAL

##### B.1.1.- con ubicación espacial fija y desplazamiento sólo de los protagonistas

- de rueda
  - rueda con un niño en el centro
  - rueda con un niño que la recorre por dentro
  - rueda en el lugar con un niño que se mueve por detrás
  - rueda con un protagonista fuera, que entra siguiendo el argumento
  - rueda con niño/s que la recorren en zig-zag, pasando alternadamente por delante y por detrás de los integrantes del corro
- de pasillo
  - filas con niño que se desplaza entre ellas,
  - escogiendo pareja
  - realizando una coreografía y/o protagonizando una dramatización del texto
  - de filas con puente
  - dos filas enfrentadas
  - uno o varios protagonistas frente a un grupo

##### B.1.2.- con predominio de desplazamiento general de los participantes

- de rueda
  - rueda simple - desplazamiento simple
  - desplazamiento con movimientos relacionados con el texto
  - desplazamientos con dramatización
- dos ruedas

- de fila o pasillo - dos filas o semicírculos enfrentados

#### B.2.- CON PREDOMINIO DE LA EXPRESIÓN GESTUAL

##### B.2.1.- imitativos

##### B.2.2.- de palmas

##### B.2.3.- de sorteo

#### B.3.- ACOMPAÑANTES DE OTRAS ACTIVIDADES LUDICAS

- de salto a la cuerda
- otros juegos

Presentamos a continuación ejemplos de los diferentes tipos establecidos, con la salvedad de que la inclusión de una determinada pieza significa que se la registró en campo con esas características en cuanto a gestualidad y distribución espacial; esta caracterización no es excluyente, ya que en muchos casos se ha registrado más de una posibilidad en este sentido para una misma pieza, o bien se la ha registrado a niños con un determinado tipo de desplazamiento y los adultos la recuerdan con otro. Este último caso es muy frecuente en Uruguay, donde muchas piezas que incluían pasillo o filas han pasado a jugarse en ronda o corro. Otro rasgo a señalar es que en las dos regiones investigadas se encontró que algunas piezas eran solamente cantadas por los niños, pero recordadas con coreografía por adultos.

## EJEMPLOS DEL REPERTORIO REGISTRADO EN CASTILLA Y LEÓN

### A) Repertorio protagonizado solo o predominantemente por adultos, destinado a los niños

#### - VERSOS DE MIMO O MONERIAS

Varias piezas se presentan en el repertorio compartido: «*Tortas, tortitas*» «*Pinto, pinto*» «*Arre, borriquito (Arre, caballito)*» «*Este fue a por leña*» («*Este puso un huevito*»), *Aserrín, aserrán* «. Esta última también se registró en Uruguay como ronda y como juego entre dos niños, mientras que «*Pinto, pinto*» se ubicó en Salamanca también como juego de sorteo. Pero más allá de la coincidencia total o casi total de estas piezas, se da también una misma función en piezas diferentes de las dos regiones.

Una misma pieza puede presentar variantes de texto, como «*Aserrín*»:

*Aserrín, aserrán*  
*maderito de San Juan*  
*el del Rey asierra bien*  
*el de la reina también*  
*itruque! itruque! ite!*

También:

*Aserrín, aserrán*  
*los maderos de San Juan*  
*los de adelante corren mucho*  
*los de atrás se quedarán.*

Y entre escolares de Zamora:

*Aserrín, aserrán*  
*campanitas de San Juan*  
*los del rey cierran (¿sierran?) bien*  
*los de la reina también*  
*los del duque sí señor*  
*son los que cierran mejor.*

El término «cierran», es pasible de doble interpretación, ya que en Bermillo de Sayago registramos a Teresa y Carmen Mateos, versos y explicación:

*Aserrín, aserrán*  
*las llaguitas de San Juan*  
*las del rey cierran bien*  
*las de la reina también.*

Y luego se van diciendo nombres:

*las de Rosario también*  
*las de Loli también*  
*itriqui, triqui, triqui, trí!*

Las mismas informantes recordaban otro remate:

*las de mi tío Sebastián*  
*itrin trán!*

En Uruguay el texto se presenta más estable:

*Aserrín, aserrán*  
*los maderos de San Juan*  
*piden pan, no les dan,*  
*piden queso, le dan hueso*  
*y le cortan el pescuezo.*

Versión uruguaya:

A - se - rrín a - se rrán  
 los ma - de - ros de San Juan



Arriba: Gestualidad para «Aserrín Aserrán» (España y Uruguay)  
 Abajo: Gestualidad correspondiente a «Cinco Lobitos» (Castilla)

Versión de Castilla y León:

A - se - rrín a - se - rrán  
 los ma - de - ros de San Juan  
 los dea - de - lante co - rren mu - cho  
 los dea - trás se que - da - rán.

En España aparece además «*Date la moceta*», de estimulación de la motricidad de manos y brazos, y «*Pin, pirigaña*», juego que puede ser protagonizado por un adulto y niños o por niños solamente. Es un buen ejemplo de la presencia de «textos sin sentido» dentro de la temática que denominamos «infantil», ejecutado en la modalidad que se ha denominado «recitativo protomelódico» complementada por un diálogo de carácter lúdico:

*Pin, pirigaña  
 jugaremos a cabaña  
 los pollitos en el monte  
 han puesto un huevo  
 dónde están los huevos  
 los frailes se los comieron  
 dónde están los frailes  
 diciendo misa  
 cada uno que se lave su camisa.*

Mientras se recita el texto se pellizca el dorso de las manos de los jugadores. Josefa Paz, excelente informante de Sorihuela (Salamanca), nos explica su desarrollo:

«Bueno, al terminar este juego, cuando todos los jugadores tienen las manos detrás de la espalda, la que normalmente hace de madre le suele decir que saque la mano y le pregunta qué trae en la mano, y la persona que saca la mano tiene que decir:

-Una nuez.

Le contestan:

-¿Dónde está la nuez?

-Me la comí.

-¿Y las cascaritas?

-En el tejado.

-Por aquí frío [se pasan las manos por los brazos], por aquí caliente, ponte la mano en la frente... [se hace el gesto correspondiente].

O ponte la mano en el diente, en fin, algo que rimara hasta que todos los jugadores han completado».

## B) Repertorio protagonizado por niños

### B.1.- CON PREDOMINIO DE LA DISTRIBUCION ESPACIAL

B.1.1.- Con ubicación espacial fija y desplazamiento sólo de los protagonistas

#### • ubicación en corro, sin desplazamientos

##### «José se llamaba el padre»

Jo - sé se lla - ma - bael pa - dre

Jo - se - fa la mu - jcr,

yun hi - jo que te - ní - an,

tam - bién se lla - ma - ba Jo sé

#### • corro con una niña en el centro

##### «Al jardín de la alegría»

Jar - di - ne - ra tú que rie - gas

en el jar - dín del a - mor,

de las flo - res que tu rie - gas

di - me cuál es la me - jor

#### • corro con una niña que se desplaza por dentro

##### «Desde pequeñita me quedé...»

Des - de pe - que ñi - ta me que dé

me que dé

al - go re - sen - ti - da de este pie

decs - te pie

es el an - dar

que co - sa más bo - ni - ta

di - si - mu - lar

que soy u - na co - ji - ta

yaun que lo soy

lo di - si - mu - lo bien

U - no dos y tres sal - que - te pe - goun pun - ta pie

La niña que recorre la rueda lo hace fingiendo ser coja. Cuando termina de cantar, el corro, recitando, la echa fuera y otra toma el lugar. Versión registrada a Florentina Espinilla, Urueña.

- **corro quieto con un niño que se desplaza por fuera**  
«Soy la reina de los mares»

Soy la rei - na de los ma - res

yus - te - des lo van a ver...

Las versiones más frecuentes constan de los cuatro versos:

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

En Zamora registramos otras dos estrofas, la segunda con cambio total de versificación, melodía, y ritmo:

*Anda, resalada  
coge tu pañuelo  
mira que se ensuela  
y se arrastra por el suelo.*

*El pañuelo de mi amante  
no se lava con jabón  
que se lava con la sangre  
de mi pobre corazón.*

- **corro con un niño fuera que entra según el argumento:**  
«Al corro chirimbolo»

En Urueña recogimos esta versión llamada también «Al corro de la bruja», en la que la gestualidad es muy importante:

*Al corro chirimbolo  
qué bonito es,  
con un pie, con el otro,  
con una mano, con la otra  
con un codo, con el otro  
la nariz, y el gorro.*

«Una niña permanece fuera del corro, representando a la bruja. Pregunta:

*-¿Puedo jugar?  
-¡No!  
-¡Por una casa...!  
-¡No!  
-Por...*

...hasta que dice:

*-Por las llaves del Niño Jesús.*

Y entra en el corro.

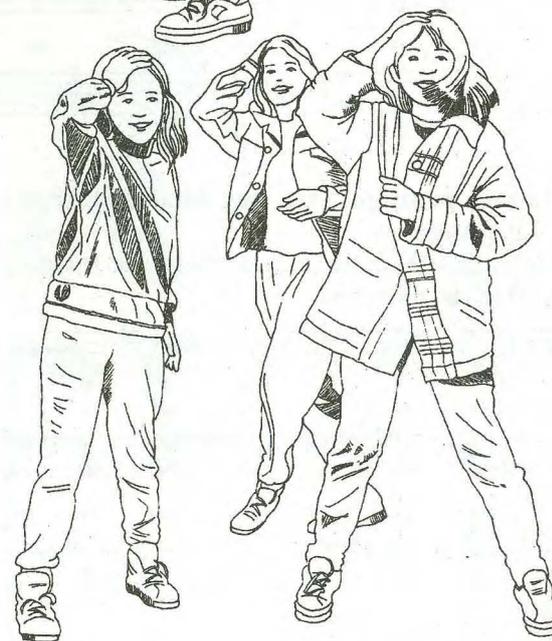
*-¿Y tú quién eres?  
-Yo soy la bruja Piruja.  
E iba a pillarnos.»*

Al co - rro chi - chi - rim - lo -  
 qué bo - ni - to es  
 con un pie con el o - tro  
 3  
 con u - na ma - no con la o - tra  
 con el co - do con el o - tro  
 la na - riz yel go - rro

• pasillo simple  
 «Bartolo tenía una flauta»

Bar - to - lo te - nian - na flau - ta  
 con un a - gu - je - ro so - lo,  
 ya to - dos da - ba - la la - ta  
 con la flau - ta de Bar - to - lo





Esta página y las anteriores:  
Desarrollo gestual en «Al corro chirimbolo». Uruëña.  
Dibujos de Enrique Fernández Duffour sobre fotografías de M. Fornaro

• pasillo con un niño que se desplaza a lo largo

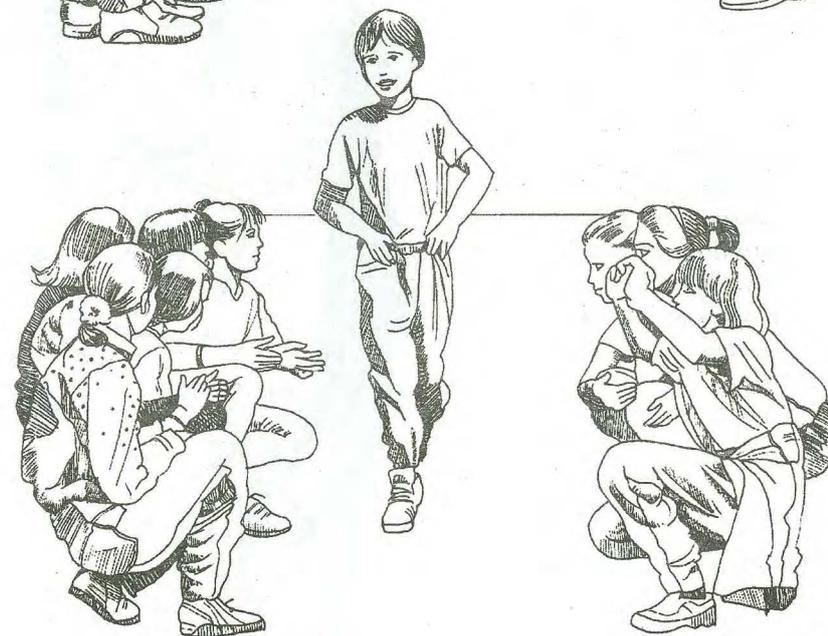
La cha - ta Me - ren - güe - la  
 ri - ri - ri,  
 co - moes - tan fi - na  
 tri - co tri - co tri,  
 co - moes - tan fi - na  
 lai - ro lai - ro lai - ro  
 lai - ro lai - ro lai - ro

• pasillo con protagonista que escoge pareja/s

«Soy capitán»

En este caso los participantes tratan de formar una fila de niñas rubias y otra de morenas.

Soy ca - pi - tán, soy ca - pi - tán  
 deun bar - coin - glés, deun bar - coin - glés  
 yen ca - da puer - to  
 ten - gou - na mu - jer...



«Soy capitán»

Coreografía registrada en Zamora

Dibujos de Enrique Hernández Duffour sobre fotografías de M. Fornaro.

- pasillo con coreografía que constituye una dramatización del texto:  
«Al pasar por el cuartel», ejecutado con la música de «La marinerita». La gestualidad desarrollada en la dramatización tiene claro carácter jocoso.

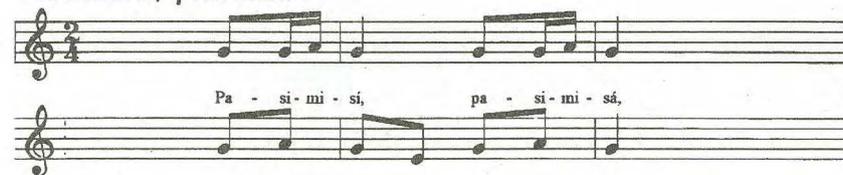
Al pasar por el cuartel  
se me cayó un botón  
y vino el coronel  
a pegarme un bofetón.  
Menudo bofetón  
del cacho de animal  
que estuve siete días  
sin poderme levantar.  
Las niñas bonitas  
no van al cuartel  
porque los soldados  
les pisan los pies.  
-Soldado valiente  
no me pise usted  
que soy pequeñita  
y me puedo caer.  
-Si eres pequeñita  
y te puedes caer  
cómprate un vestido  
de color café.  
Cortito por 'alante  
larguito por atrás  
con siete volantes  
y adiós mi capitán.  
¡Adiós!



Gestualidad en «Al pasar por el cuartel»  
Dibujo de Enrique Hernández Duffour  
dobre fotografía de M. Fornaro

- fila con puente:

«Pasimisí, pasimisá»

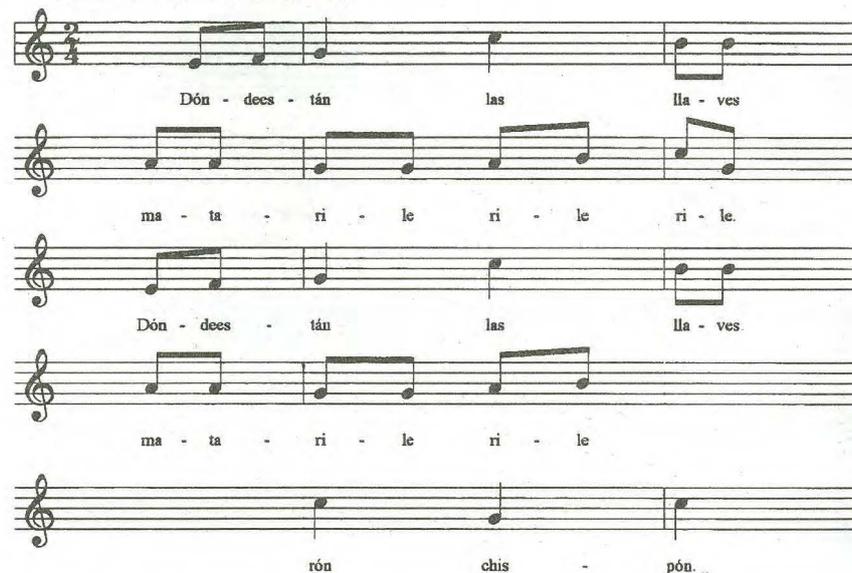


Pa - si - mi - si, pa - si - mi - sá,  
por la puer - tade Al - ca - lá

Los participantes, al quedar atrapados por los niños que forman el puente, deben escoger entre dos objetos según su preferencia, objetos que representan las dos filas. Al final termina con un desafío de fuerza entre las dos filas, lo que se denomina «una cinchada». (Ver «Martín Pescador» en los ejemplos para Uruguay)

- dos filas o semicírculos enfrentados:

«Dónde están las llaves»

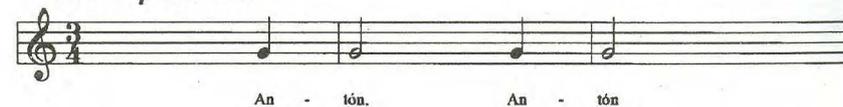


Dón - dees - tán las lla - ves  
ma - ta - ri - le ri - le ri - le.  
Dón - dees - tán las lla - ves  
ma - ta - ri - le ri - le  
rón chis - pón.

B.2) CON PREDOMINIO DE LA EXPRESION GESTUAL

- B.2.1.- Imitativos

«Antón pirulero»



An - tón. An - tón

An - tón pi - ru - le - ro,  
ca - da cual, ca - da cual  
quea - tien - daa su jue - go  
yel que no loa - tien - da  
pa - ga - rá u - na pren - da  
de mu - cho di - ne - ro...

B.2.2.- De palmas  
*«Maiseifo yuti»*

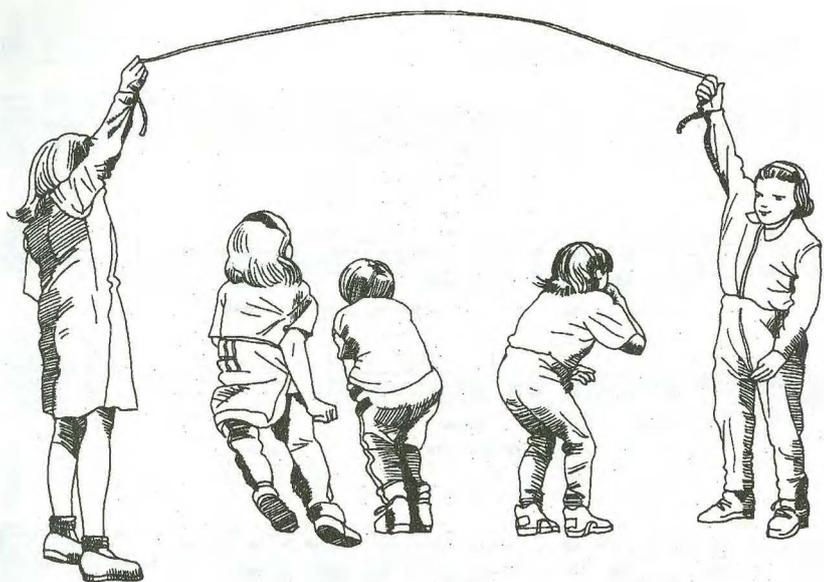
Mai - sei - fo yu - ti,  
tú e - res an - cla,  
por e - so yu - ti,  
tú e - res tu  
a tu a tu

B.2.3.- De sorteo  
*«Una, dole, tele, catole»*

U - na do - le, te - le ca - to - le,  
qui - le qui - le - tees - ta - ba la rei - naen su ga - bi - ne - te,  
vi - no Gil a - pa - góel can - dil  
can - dil can - di - lón, e - le jo - ta jus - ti - ciaz la - drón.

B.3) ACOMPAÑANTES DE OTRAS ACTIVIDADES LUDICAS  
• de salto a la cuerda  
*«Al cocherito leré»*

Al co - che ri - to - le - ré  
me di - joa no - che le - ré  
que si que - ri - a le - ré  
mon - tar en co - che le - ré.



Arriba: Manejo de la comba en «Al cocherito leré». Zamora, España.  
 Abajo: Presencia de la gestualidad tradicional en piezas nuevas:  
 «El Conejo de la Suerte» en versión de Zamora, España.  
 Dibujos de Enrique Hernández Duffour sobre fotografías de M. Fornaro

• acompañando otros juegos  
 «Un, dos, tres, zapatito inglés»



Se ha relevado como juego de escondite con una «madre» y el resto de los participantes. La «madre» se sitúa contra una pared tapándose los ojos con las manos; mientras canta, los otros participantes, colocados en fila, tienen que moverse hacia ella para alcanzarla; la protagonista, al decir el último verso, «sin mover los pies», se da vuelta para ver si alguno está moviéndose en ese momento; so así es, éste deberá volver al comienzo de su recorrido.

• acompañando juego de pelota:  
 «Mi pelota ya no bota»



## EJEMPLOS DEL REPERTORIO URUGUAYO

### A) Repertorio protagonizado solo o predominantemente por adultos, destinado a los niños

#### Versos de mimo

Además de las piezas mencionadas en el repertorio compartido, para Uruguay pueden citarse otros registros como el muy difundido recitado «Este puso un huevito», juego sobre los dedos de la mano del niño, con final jocoso; es interesante la presencia de «Arre caballito», evidentemente vinculado al repertorio del villancico - especie extinta en la música tradicional uruguaya. Incluimos una versión de «Pinto, pinto»:

Pin - to pin - to ja - ra - be cin - to  
 ven - dio sus va - cas en vein - ti - cin - co  
 en que lu - gar en por - tu - gal  
 man - da de - cir la vic - ja mo - ra - le - ja  
 que se ti - ren de las o - re - jas

## B) Protagonizado por niños

### B.1.- Con predominio de la distribución espacial

#### B.1.1.- Con ubicación espacial fija y desplazamiento sólo de los protagonistas

##### • rueda con un niño en el centro

«Ay qué vergüenza, la niña en penitencia»

Ay que ver - güen - za  
 la ni - ña en pe - ni - ten - cia  
 su ma - dre le ha pe - ga - do  
 por chim - bay sin ver - gën - za

da leun be - si - toa  
 quien te pa - rez - ca más

##### • Rueda fija con niña recorriéndola por dentro: «Déjenla sola».

De - jen - la so - la so - lay so - li - ta  
 que la quie - ro ver - bai - lar  
 sal - tar y ju - gar an - dar por los ai - res  
 sin mo - ver - se con mu - cho do - nai - re

*Busque compañía  
 Busque compañía  
 que la quiero ver bailar  
 saltar y brincar  
 andar por los aires...*

La presencia de esta pieza en el repertorio uruguayo es de especial interés, ya que es un fragmento del baile de «La Jerigonza», presente en la bibliografía sobre la región española investigada también como «*Fraila cornudo*». Es el caso de la versión publicada por Díaz Viana y Manzano, obtenida en Olmedo, Valladolid (1989: 148-149). En el trabajo de campo sólo ubicamos una versión en Bermillo de Sayago.

• rueda con un niño desplazándose por fuera:  
«Tengo una canasta»

Ten - gou - na ca - nas - ta  
lle - na de flo - res  
na - die me las qui - ta  
por - que son de mis a - mo - res  
vi - noel le - che - ro  
man - de - sea mu - dar  
vi - no mi no - vio  
pue - deus - ted pa - sar.

• rueda con niño/s que la recorren en zig-zag, pasando alternadamente por delante y por detrás de los integrantes del corro:  
«La farolera»

La fa - ro - le - ra tro - pe - zó  
yen la ca - lle se ca - yó

y al pa - sar por un cuar - tel  
sc ena - mo - ró de un co - ro - nel  
soy la fa - ro - le - ra  
de la puer - ta el sol -  
su - bo laes - ca - le - ra  
yen - cien - do el fá - rol.

• Pieza con importante dramatización del texto:  
«Estaba la pájara pinta» («Estaba la paloma blanca»)

Es - ta - ba la pá - ja - ra pin - ta  
sen - ta - di - ta en el ver - de li - món  
con el pi - co pi - ca - ba la ho - ja  
con la ho - ja pi - ca - ba la flor  
ay, ay, ay! cuán - do <sup>3</sup> ve - rea mia - mor,

3

ay. ay. ay! cuán - do lo ve - ré yo  
mea - rro - di - lloa los pies de mia - man - te,  
me le - van - to muy fiel y cons - tan - te,  
da - me u - na ma - no da - me la o - tra -  
da - me un be - si - to so - bre la bo - ca  
con un pa - si - toa - trás  
ha - re - mos la re - ve - ren - cia  
con un pa - si - toa - trás  
ha - re - mos la re - ve - ren - cia  
pe - ro no pe - ro no pe - ro no  
por - que me da ver - guen - za.

pe - ro si pe - ro si pe - ro sí.  
por - que te quie - roa ti.



Dramatización en «La pájara pinta»:  
 "...me arrodillo a los pies de mi amante..."  
 y en la página siguiente:  
 "...dame una mano, dame la otra..."  
 Santa Lucía, Canelones, Uruguay.  
 Dibujos de Enrique Hernández Duffour  
 sobre fotografías de Antonio Díaz



• **de filas con puente:**

«*Martín pescador*»

Recitado:

Primer niño de la fila a los que forman el puente:

-*Martín Pescador*  
¿me dejará pasar?

Responden:

-*Pasará, pasará*  
*pero el último quedará.*

El juego presenta la misma estructura que el «*Pasimisi*» español. Los participantes, luego de recitar el texto recorriendo un área cercana a los que hacen el puente, se acercan en fila a ellos; uno es atrapado, y debe elegir entre dos opciones de golosinas, juegos, colores, etc. La elección supone integrar una de las dos filas que se van formando a partir de quienes hacen el puente. El juego termina con una «cinchada».

• **uno o varios protagonistas frente a un grupo:**

«*Se me ha perdido una hija*»

Reproducimos la versión recogida en Colonia del Sacramento de Angela Pinasco, excelente informante que incluyó en su versión el desarrollo del juego:

«Para jugar «*Se me ha perdido una hija*» se forma un grupo y al frente, a una corta distancia, una niña sola. Y la niña que está sola se dirige caminando hacia ese grupo, y canta:

*Se me ha perdido una hija*  
*cataplín, cataplín, catapleiro,*  
*se me ha perdido una hija*  
*en los fondos del jardín.*

De ese grupo se separa otra niña, camina hacia ella y le dice:

*Yo la he encontrado, señora*  
*cataplín, cataplín, catapleiro*  
*yo la he encontrado, señora,*  
*en los fondos del jardín.*

Entonces, la que canta eso retrocede un poco, toma una niña de la mano, la niña viene haciéndose la renga, y le dice:

*Aquí le traigo su hija,*  
*cataplín, cataplín, catapleiro*  
*aquí le traigo su hija*  
*en los fondos del jardín.*

Y ella le contesta:

*Mi hija no era renga...*

La presunta que había encontrado la niña, se retira con la niña. Entonces ella se dirige al grupo otra vez:

*Se me ha perdido una hija...*

Pasa otra, y le contesta:

*Yo la he encontrado, señora...*

Se vuelve, toma otra, vamos a suponer que ésa se haga la que está manca, lleva un brazo levantado, entonces:

*Yo la he encontrado, señora*  
*cataplín, cataplín, catapleiro*  
*aquí le traigo su hija*  
*en los fondos del jardín.*

La otra le contesta:

*Mi hija no era manca...*

Y así sucesivamente, hasta que al final, viene una niña toda sonriente, y entonces ella dice:

*Esa era mi hija...*

Y allí se corta esa parte, y se vuelve a elegir para otro juego una madre que perdió su hija y la otra que la encontró. El juego dura mucho. Siempre se hace con defectos hasta que aparece una que no los tiene».

También se juega con esta disposición «*Andelito de oro*»

Sc me ha - per - di - dou - na hi - ja  
 ca ta plin ca ta plin ca ta plei ro  
 se me ha per - di - dou - na hi - ja  
 en el fon - do del jar - dín

B.1.2.- Con predominio de desplazamiento general de los participantes.

- rueda simple, girando con los niños tomados de la mano:  
«*A la rueda, rueda*»

A la rue - da rue - da  
 de pan y ca - ne - la  
 da - meun vin - ten  
 que me voy a laes - cue - la  
 vi - no la ma - es - tra  
 me dioun cos - co - rrón

que vi - va la pi - pa  
 del vi - no Car - lón

Culmina con los niños dejándose caer en la última sílaba del texto.

- dos ruedas que cantan en estilo antifonal:  
«*Yo tengo una buena torre*»

Yo ten - gou - na bue - na to - rre  
 la ta rin ba rin ba ron

- dos filas entrentadas, con movimientos de encuentro frontal de los dos grupos o de quienes llevan a cabo la dramatización:  
«*Andelito de oro*»

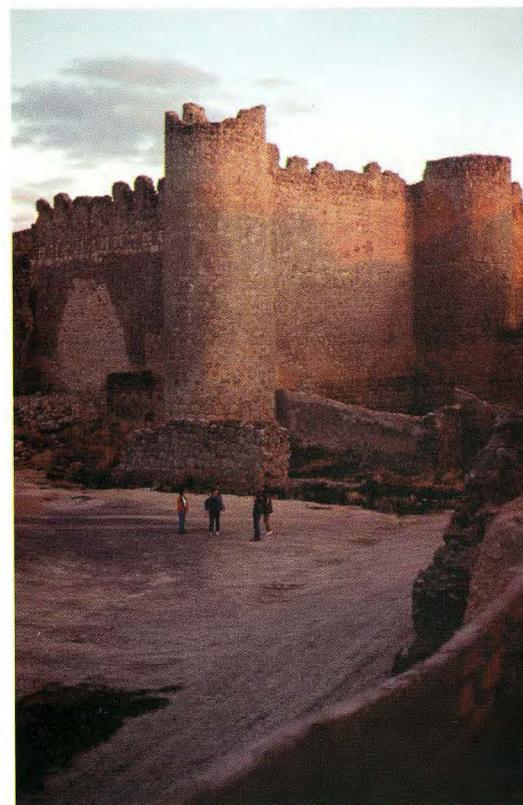
An - de - li - toan - de - li - to deo - ro  
 por a - qui yo pa - sa - ré  
 au - na ni - ña de - ja - ré  
 la dea - de - lan - te co - rre mu - cho  
 la dea - trás se que - da - rá

Pa - sa bi - llán, pa - sa bi - llán  
 por la puer - ta Li - ber - tad

**B.2) Con predominio de la expresion gestual**

**B.2.1.- Imitativos: «Antón Pirulero»**

An - tón An - tón  
 An - tón pi - ru - le - ro  
 ca - da cual ca - da cual  
 quea - tien - daa su juc - go  
 yel que no loa - tien - da  
 yel que no loa - tien - da  
 pa - ga - rá pa - ga - rá  
 u - na pren - da dea - mor.



Algunos contextos del repertorio estudiado:  
**Uruña, provincia de Valladolid, España**  
 Foto: M. Fornaro  
**Pasaje de la Sierra de Mahoma, departamento de San José, Uruguay**  
 Foto: Antonio Díaz





«Martín Pescador,  
¿me dejará pasar?»



«Pasará, pasará,  
pero el último quedará.»



Cinchada final

1-5 «Martín Pescador» Registrado en Colonia del Sacramento, Uruguay

Fotografías: Antonio Díaz

6-7 «Pasamisí, Pasamisá» Registrado en Zamora, España

Fotografías: M. Fornaro





Secuencia gestual de «Hueso duro». Colonia del Sacramento, Uruguay.  
Fotografías: Antonio Díaz

Nuevamente recurrimos a la explicación de Angela Pinasco, de Colonia del Sacramento:

«El que hacía de Antón pirulero estaba sentado frente a una mesa, rodeado por un grupo de niños y cada uno de esos niños tenía que estar realizando una actividad por ejemplo, había un niño que hacía que tocaba el piano, moviendo los dedos; otro niño hacía como que estaba corriendo, por ejemplo, se llevaba la mano a la boca, otro niño o niña hacía como que se estaba peinando, hacía gestos así. El que hacía de Antón Molinero golpeaba en la mesa y cantaba:

*Antón, Antón molinero  
cada cual atiende su juego  
porque el que no lo atiende  
perderá una prenda*

Y se hacía mientras cantaba, el movimiento que hacía el que estaba corriendo, se tenía que golpear, si no golpeaba perdía una prenda, por eso todos tenían que estar atentos. El que perdía 3 veces una prenda tenía que cumplir una penitencia, y esa penitencia era algo casi siempre risueño por ejemplo, hasta se mandaba en penitencia que besaran el piso... que se pusiera contra la pared y que diera diez saltos seguidos, en fin, las prendas eran jocosas, casi todas. Incluso ese juego era para adolescentes y adultos, que jugaban con los niños en las casas; se jugaba en las casas. Imagínese en aquel tiempo no existían los televisores; las mujeres hacían labores de mano, bordaban, tejían crochet, como esto que me tejía mi madre con el hilo que venía de Inglaterra...»

El gesto más frecuente registrado para quien hace de Antón Pirulero es el de tocarse rítmicamente la pera con el dedo pulgar de la mano derecha. También lo hemos registrado con gesto de «remo-lino» de ambos brazos. Hasta hace unas dos décadas este juego, tal como lo dice explícitamente la informante citada, era jugado también por jóvenes y ocasionalmente adultos.

B.2.2.- de palmas:  
«Hueso duro»

*Hueso duro  
a comer  
mermelada  
aceitada*

Anoche fui a un baile  
 un chico me besó  
 le dije que era tonto  
 y todo se acabó.  
 Mi hermana tuvo un hijo  
 de loca lo mató  
 lo hizo picadillo  
 y después se lo comió.

Abajo de un puente  
 había una serpiente  
 ¿verdad que toca bien?  
 tilín, tilín, tilín  
 ¿verdad que toca mal?  
 tolón, tolón, tolón.  
 Si te mueves del lugar  
 te daré un pellizcón  
 o un pisetón.

En Colonia del Sacramento registramos el agregado de estas estrofas, luego del episodio truculento:

Mujer Maravilla  
 vendió sus botas  
 para casarse con John Travolta  
 John Travolta le dijo que no  
 Mujer Maravilla se desmayó.  
 Vino Superman y la rescató  
 con un beso que le dio.

Hue - so du - ro (palmas)

a co - mer (palmas)

mer - me - la - da (palmas)

a - cei - ta - da (palmas)

A no - che fuia un bai - le

un chi - co me be - só

le di - je quee - ra ton - to

y to - do sea - ca - bó

De ba - jo de un puen - te

ha - bi - au - na ser - pien - te

ver - dad que to - ca bien

ti - lín ti - lín ti - lín

• de sorteo: «Ta, te, tí»

El registro más recurrente de este juego incluye los dos primeros versos; lo hemos registrado actualmente en escuelas de Montevideo con el siguiente texto:

Ta, te, ti  
suerte para ti  
y con este ta-te-tí  
te daré la suerte para tí.  
Chocolote come cuí.  
En la casa de Pinocho  
todos cuentan hasta ocho  
pin uno, pin dos, pin tres  
pin cuatro, pin cinco, pin seis  
pin siete, ¡Pinocho!

También se dice:

En la casa de Blancanieves  
todos cuentan hasta nueve.

«Zapatitos de charol»

Zapatitos de charol  
botellita de licor  
hay de menta, hay de rosa  
para mi querida esposa  
que se llama Doña Rosa  
y le dicen mariposa.

Esta estrofa ha sido registrado en diversos puntos del país. En Colonia del Sacramento agregan:

Saliste tú  
por la puerta del ombú  
a llevarle una cruz  
al Niñito Jesús  
y la quedarás tú.

Quien hace el sorteo va señalando los pies de los participantes, sentados en fila en el suelo. Cada vez que termina su recitado el niño retira un pie, y van saliendo del juego los que ya fueron señalados en sus dos pies. En Colonia el juego toma un aspecto distinto, una especie de dramatización entre el bien y el mal. Cada uno de los que van siendo sorteados por el recitado de «la madre» (generalmente es una niña que recita) van siendo designados como «primer ángel», «segundo ángel», etc. El último participante sorteado es «el diablo». Al terminar el sorteo, «la madre» se coloca frente al resto de los participantes, éstos en

orden de sorteo; «el diablo» permanece a un costado, con un objeto en sus manos y se desarrolla este juego:

-Ángel, ven aquí.

-No puedo porque está el diablo.

-Abre tus alas y ven volando.

Cada niño trata de correr hasta «la madre», mientras el diablo trata de pegarle con el objeto. Ganan «los buenos» o «el diablo» según el número de participantes que logren o no llegar hasta la representante de «el bien».

---

## Algunas Consideraciones generales sobre el análisis comparativo

---

Corresponde señalar, en primer lugar, el interés que tuvo para las autoras esta experiencia de trabajo comparativo sobre repertorios vigentes, con la posibilidad de aplicar los diferentes aspectos del análisis no sólo a la colecta de campo realizada por ambas como parte de proyectos separados, antes de llevarse a cabo la primera etapa de trabajo en conjunto, sino también la oportunidad de entrar luego en contacto directo con los materiales de las dos regiones consideradas. Al mismo tiempo, es necesario apuntar que de esta primera etapa han surgido tantos aspectos a profundizar como conclusiones. La amplitud del material compartido, la riqueza de las variantes recogidas, cuyo análisis comparativo se ha iniciado dentro de una segunda etapa, así como la profundización en el estudio de la notoria variedad de comportamientos proxémicos, de aspectos gestuales y de dramatización y coreografía, hacen necesarios otros niveles de análisis, algunos de los cuales requerirán de una perspectiva interdisciplinaria. Por otra parte, la posibilidad de ampliar el trabajo a otros países iberoamericanos ha comenzado a concretarse; ya se dispone de un primer relevamiento de materiales mexicanos registrados por Fornaro con los etnomusicólogos Gonzalo Camacho (Escuela Nacional de Música, Universidad Autónoma de México) y Marina Alonso Bolaños (Instituto Nacional de Antropología e Historia de México), como primer muestreo para un trabajo más amplio.

Al concluir este primer análisis comparativo, algunas consideraciones pueden resumirse:

- 1º) Puede observarse que el porcentaje de coincidencia de repertorios, tomando en cuenta aspectos poéticos y musicales, es relativamente alto. Una siguiente etapa contempla también el trabajo comparativo con otras regiones de España con presencia importante en la emigración hacia el Río de la Plata, para poder establecer otros tipos de referencias.
- 2º) En cuanto a los aspectos poéticos, llama la atención en este repertorio la conservación de la temática de origen hispánico, así como de rasgos de estilo y de léxico que hace que en Uruguay muchas piezas aparezcan con un carácter «arcaico». Así, tenemos las menciones a elementos suntuosos (referencias a oro, plata, seda, sábanas de Holanda...); el número de personajes, de días, de objetos, relacionados con los números potentes en la cosmivisión medieval que también dio origen a ciertos rasgos del cuento tradicional: tres protagonistas (tres hermanas, tres alpinos...), siete hijos, siete años de espera, encierro bajo siete llaves... También es destacable la conservación de la conjugación verbal del «vosotros» desaparecida en el país - «no seáis tan descortés...» («*Andelito de oro*»), el uso de términos y expresiones desaparecidos del lenguaje cotidiano, como «los campos están cubiertos», «donaire», etc.
- 3º) En cuanto a las melodías, debe anotarse la estabilidad melódica del repertorio exclusivamente infantil, con porcentajes altos de coincidencia o semejanza en cuanto a línea melódica. Aparece mayor diversidad en piezas que tiene estructura de romances, en los que, por ejemplo, es común encontrar, en los dos países, varias melodías para un mismo texto. Un aspecto importante a señalar es la transformación de piezas netamente modales hoy en día en Castilla y León, en canciones claramente tonales, o en piezas modales cuya terminación es tonal por medio de un salto interválico o por la transformación de la cuerda de recitado en nota final o tónica; es el caso de «*Tengo una canasta*» y «*A la rueda, rueda*». En Castilla y León se ha observado la conservación de numerosas melodías modales; en Uruguay, la mayoría es tonal. También es muy notoria la ampliación del ámbito melódico en el repertorio uruguayo. La mayoría de las piezas presentan un ámbito de 8ª, llegando también a la 9ª; son muy escasas las

canciones con ámbito de 4ª. Debe anotarse que éstas son las de las que presentan textos que han sido postulados como más arcaicos, y de las que aún tienen plena vigencia en todas las zonas investigadas en el país, como «*A la rueda, rueda*» y «*Caracol, col, col*».

- 4º) En los aspectos rítmicos y métricos se da la coincidencia más alta. En general las piezas uruguayas presentan la estructura rítmica relevada en Castilla-León.
- 5º) En cuanto a distribución espacial de los protagonistas, se da en ambas regiones el predominio del corro o rueda, predominio que es absoluto para Uruguay en la actualidad, ya que la formación en pasillo ha tendido a desaparecer. También puede anotarse el predominio de la ronda quieta, con uno o varios protagonistas que se desplazan, sobre la rueda que gira con los intérpretes tomados de la mano. La mayoría de las piezas interpretadas en corro o ronda que no se desplaza son acompañadas por el toque de palmas, muy frecuente en España y Uruguay. Tanto en Castilla y León como en el repertorio uruguayo es frecuente la aplicación de diferente distribución espacial y/o coreografía a una misma pieza. También se registró para algunas piezas más de una funcionalidad, por ejemplo, «*Aserrín, aserrán*» es verso de mimo y también juego infantil en Uruguay; «*Pinto, pinto*» es verso de mimo y «canción de rifar» en Castilla y León. Por último, muchas piezas fueron registradas sólo cantadas y también como juego. En las dos regiones se dio el caso de que piezas recordadas con coreografía por informantes adultos sólo son entonadas por los niños en la actualidad.
- 6º) Un aspecto que requiere mayor investigación es el de los contextos sociales de las manifestaciones estudiadas. En Castilla y León aparecen vigentes en el ámbito urbano y en niveles socioculturales altos; también en la población infantil de los pueblos, para los que sin embargo debe anotarse la fortísima disminución de la población perteneciente a la faja etaria protagonista de las manifestaciones estudiadas. Así, por ejemplo, las informantes adultas de Urueña recordaban más de doscientos niños acudiendo a la escuela cuando ellas lo hacían, mientras que ahora quedan menos de una decena, y otro tanto que acude a cursar sus estudios secundarios al pueblo más cercano. Varias niñas manifestaron que retomaban el repertorio los fines de semana y durante el verano, cuando muchas familias retornan a sus pueblos durante las vacaciones. En Uruguay la

situación presenta algunos caracteres diferentes. En Montevideo, la capital -que, debe tenerse en cuenta, nuclea a aproximadamente el 50% de la población del país- el repertorio está en franco retroceso en cuanto a su vida espontánea; aparece cada vez más en la educación formal. En áreas urbanas y suburbanas del interior se lo encuentra con vigencia plena, si bien el país sufre un proceso de abandono de las regiones agroganaderas semejante al de España. Como ya mencionábamos al caracterizar el repertorio estudiado, la edad de los cultores se extiende notoriamente en el interior, donde también se mantiene la participación masculina.

Para finalizar, resta anotar que este trabajo pretende ser un primer paso -muy modesto, por cierto- hacia un panorama de los elementos de origen hispánico presentes en la poesía y música tradicionales del sur del continente; ha sido especialmente satisfactorio comenzar por los repertorios infantiles, en los que una especial dinámica de conservación y actualización hace que músicas tonales y modales, reinas y azafatas, moros y juegos electrónicos convivan en un universo estético que lleva siglos de adaptaciones a las diversas culturas regionales americanas.

## Bibliografía

- APOLANT, J. A., 1966 - Génesis de la familia uruguaya. Montevideo.  
AYESTARAN, L., 1971 - El folklore musical uruguayo. Montevideo.  
——— 1982 - Cinco canciones folklóricas infantiles. Montevideo.  
ARETZ, I., 1980 - Síntesis de la etnomúsica de América latina. Caracas.  
BLACKING, J., 1977 - Towards an Anthropology of the Body. En: The Anthropology of the Body. A.S.A. Monograph 15. London.  
DIAZ VIANA, L. y M. MANZANO, 1989 - Cancionero Popular de Castilla y León. Romances, canciones y danzas de tradición oral. Salamanca.  
FORNARO, M., 1983 - Poesía y música del Romancero hispanouruguayo. Ms. Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, Montevideo.  
——— 1988 - El «Cancionero Europeo Antiguo» presente en el Uruguay. *Anales de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.  
——— 1993 - Dos troncos arcaicos en la música tradicional uruguaya: el Cancionero Europeo Antiguo y el Cancionero Norteño. Ms. Montevideo.  
FOSTER, G., 1962 - Cultura y conquista. La herencia española de América. Xalapa.  
GONZALEZ, E., 1992 - La llegada. En: Historia general de la emigración española a Iberoamérica, vol. 1. Madrid.  
HUSEBY, G., 1989 - Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los Cancioneros de Carlos Vega. *III Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires.  
MARQUEZ MACIAS, F., 1995 - La emigración española a América (1765-1824). Oviedo.  
MENENDEZ PIDAL, R., 1943 - Los romances de América y otros estudios. Buenos Aires.  
MOYA, I., 1941 - Romancero (2 vols.). Buenos Aires.  
NARANJO, C., 1992 - Análisis cuantitativo. En: Historia general de la emigración española a Iberoamérica, vol. 1. Madrid.  
SCHNEIDER, M., 1949 - Los cantos de lluvia en España. *Anuario Musical*, Vol. IV. Barcelona.  
URIBE OYARBIDE, J.M. y M. OLARTE MARTINEZ, 1997 - Canciones y baladas infantiles. ¿Transmisión oral de modelos culturales? En: Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural. Vol. I. Luis Díaz G. Viana, Coordinador. Madrid.  
VEGA, C., 1944 - Panorama de la música tradicional argentina. Buenos Aires.  
VIDART, D., y R. PI HUGARTE, 1969 - El legado de los inmigrantes (2 vols.). Montevideo.  
ZAFFARONI BECKER, Z., 1956 - Poesía folklórica infantil del Uruguay. Montevideo.  
ZUBILLAGA, C., 1993 - Hacer la América. Montevideo.

Se terminó de imprimir en el mes de enero de 1998  
en Prexil SRL - 908 13 06 - Montevideo - Uruguay  
Utilizándose en el interior papel Fanaset 80 grs.  
y en la tapa papel Creagloss 200 grs.  
Dep. Legal N° 309.921

