

Ana PELEGRIN SANDOVAL

Juegos y poesía popular
en la literatura infantil-juvenil
1750-1987

Director de tesis:

Profesor Dr. Andrés AMOROS GUARDIOLA
Catedrático de Literatura Española

Curso 1991-92

Departamento Filología Española II

Facultad de Filología

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

"Continúa la cita prodigiosa:
la luz y esa niñez."

(Jorge Guillén)

INTRODUCCION.

Así como los estudios sobre poesía oral tienen una extensa e importante bibliografía, esta queda drásticamente reducida en el caso de poesía popular y juegos infantiles. No existen suficientes estudios; los artículos monográficos son tan escasos como precarios los capítulos en la historia de la literatura infantil; este vacío hace necesaria una aproximación al juego como materia poética, verbal y gestual.

En la tesis doctoral *Lírica infantil de tradición oral*, (1986) de Pedro Cerillo, presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, el tema se analiza desde las categorías y procedimientos estilísticos: forma, tema, métrica y rima. Un anterior intento de desbrozar el camino es mi libro *Cada cual atiende su juego. De tradición y literatura*, (1984). Sin embargo, quedan a la vista problemas importantes sin abordar, lagunas, luces veladas.

Esta peculiar producción creativa de los juegos y sus rimas (acciones, movimientos, gestos significativos, palabra rítmica), estas breves obras teatrales de escenarios y personajes simbólicos que

II

han permanecido en la poesía oral, configuran un capítulo esencial de la literatura infantil, y constituyen el eje de mi investigación.

La hipótesis que ha guiado mi trabajo es considerar que el texto de la poesía oral infantil no consiste solo en su aspecto verbal, sino que se presenta como condensación de actos expresivos diversos (lenguaje verbal, gestual y sonoro en el espacio y el tiempo), y tiene las características del "texto dramático".

Para la comprensión del texto así definido que denomino "juego-rima", me propongo acopiar el material lúdico disperso en pliegos populares, en libritos y revistas de los niños, para determinar las fuentes, los períodos de la tradición infantil. En el material reunido en un corpus lúdico, estudio las pautas comunes que posibiliten su clasificación y catalogación. Asimismo destaco las referencias del contexto (diversiones, fiestas populares), necesarios, complementos para la interpretación de las versiones del "juego-rima". Señalo la retahíla como forma poética –una preforma– que suele aparecer con mayor frecuencia en los juegos-rimas. En este apartado me detengo para definir sus características y su pertenencia a la poesía oral infantil.

Períodos y tipo de fuentes:

Para efectuar cortes en el continuum tradicional y tener en cuenta diferentes períodos he conseguido localizar las fuentes que permiten reconstruir la tradición oral lúdica de la niñez en el siglo XVIII y principios del siglo XIX, reflejada en ediciones populares y juveniles (pliegos impresos, con

III

especial referencia a la iconografía) aún no estudiados en la historia de los juegos ni en la literatura infantil.

Elijo fundamentalmente el siglo XVIII, aproximadamente desde los años de 1750 a 1830, porque documento los primeros impresos en pliegos y manuales que recogen los juegos destinados a los jóvenes lectores, aunque creo pertinente extender las fechas hacia el inicio de 1700 y, en 1830 clausurar este período al observar los cambios en las condiciones editoriales de libros y revistas. En el referente histórico-literario se despierta en los autores costumbristas y románticos un nuevo interés por los entretenimientos infantiles.

Considero que, a partir de ese momento, se abre una nueva época en la recolección de juegos de tradición oral moderna, que abarca un período de poco más de centuria y media (1830-1990).

De la organización del material lúdico:

Resulta indispensable inventariar los "juegos-rimas" tradicionales a partir de las colecciones de juegos impresos del siglo XVIII, cotejando éstos con los de tradición moderna. Me propongo documentar un corpus general, catalogando a partir de unidades básicas aisladas para cada juego-rima que incluyan las citas y menciones literarias correspondientes. En el *Repertorio de los juegos-rimas tradicionales* intento comprobar juego a juego el grado de tradicionalidad comparando cada unidad lúdica con textos extraídos de fuentes antiguas y modernas. (Cap. VIII).

El extenso terreno del juego infantil tradicional, mutable y permanente, supone un obstáculo mayúsculo al abordar su catalogación y clasificación.

IV

Sin embargo el obstáculo que plantean los cambios enmascara una de las claves del juego: su multiplicidad y a la vez unidad, extremos aparentemente contradictorios pero que tensionan, dinamizan y caracterizan las versiones.

El texto es un poema unitario y, a la vez múltiple, en la recreación de variantes y contaminaciones, (como ejemplifica el análisis de la retahíla *Pez Pecigaña*). Esta es una de las características de la tradición oral que corre paralela al rasgo de herencia e innovación.

Solucionar la diversidad y el fragmentarismo de las innumerables piezas orales sin tener en cuenta este rasgo de la tradicionalidad, llevaría a una irreflexiva actitud normalizadora, reduciendo su multiformidad y las variadas facetas de la oralidad.

Teniendo en cuenta estos presupuestos intento dar coherencia a la unidad y variedad deteniéndome en aspectos diversos de los "juegos-rimas". Para abordar el estudio de estos aspectos creo oportuno recurrir a tres niveles de análisis a modo de calas:

- En relación a los textos en el análisis interpretativo de dos juegos-rimas seleccionados, *Pez pecigaña* y *La Miel*.
- En relación con el juego y el contexto sociocultural: comento los juegos de prendas de las reuniones y tertulias dieciochescas a partir de los manuales de juego de Pablo Minguet, y del libro *Lícito Recreo*. En el contexto cultural del siglo XVIII sigo la evocación de las fiestas descritas por el sevillano José María Blanco White.
- En relación con la difusión editorial, estudio los juegos en las lecturas infantiles de los pliegos de cordel, de las aleluyas, y algunos pliegos de enigmas.

VI

Este esquema tiene en cuenta al usuario, la tipología y la función. Utilizo con valor equivalente los términos de "juego-rima", juego tradicional, juego popular y poesía oral infantil. Los textos de la lírica y el romancero que acompañan al juego se distribuyen en:

Lírica: Retahílas. Canciones. Adivinanzas.

Romancero infantil: romances y canciones narrativas.

Los dos esquemas de clasificación citados se conectan y entrecruzan en el estudio de los juegos-rimas seleccionados.

Del sucinto diseño de clasificación escojo la *retahíla* por sus rasgos coincidentes con versiones de la lírica popular del XVI-XVIII y XIX, por su riqueza textual-gestual (que permite comparaciones con los procedimientos expresivos de la canción y el romancero infantil) y, por su equivalencia con las colecciones de tradiciones europeas no hispánicas.

Analizo en la *retahíla* los rasgos caracterizadores de lo tradicional, la periodización en tramos diferentes -tradición antigua, tradición del siglo XVIII, tradición oral moderna- deteniéndome en una retahíla escena "El gallo Soplín Soplón" para explicar la innovación, las variantes y los motivos de la tradición antigua y moderna.

Tengo en cuenta otros rasgos expresivos: el sentido de la teatralidad, de la elementaridad, de la brevedad, el de repetición y la enumeración, ejemplificando con citas del *Repertorio de juegos-rimas tradicionales*.

Parte Segunda: Estudio.

Capítulo II – Análisis y comentario del juego-rima *Pez pecigaña*.

Analizo en calas dos unidades diferentes de "juegos-rimas" –según la clasificación propuesta–, una retahíla de manos o sorteo, *Pez Pecigaña*, y otra de acción y movimiento, *La Miel*. (Cap.III).

La retahíla–escena *Pez Pecigaña* corresponde a las retahílas antiguas de larga duración en la tradición infantil.

Intento descifrar la extraordinaria vitalidad oral y los problemas singulares de comprensión textual que plantea *Pez Pecigaña*, su relación con el contexto cultural, las representaciones festivas del Carnaval y, el motivo de los contrarios (adulto/niño). Las versiones cotejadas proceden de la tradición oral moderna, y de mi *Colección oral (1976–1990)* inédita. El estudio de *Pez Pecigaña* sigue la metodología de cotejar diferentes versiones, de ahí diseñar su posible interpretación a partir de las secuencias de escenas, de los personajes, los motivos, las variantes; añado el análisis de la ritualización gestual. Este comentario textual se inspira y es deudor de las múltiples ideas del análisis del romancero que me proporcionaron los cursos y encuestas del Romancero oral, organizados por los investigadores del Instituto Menéndez Pidal, sin cuyas directrices difícilmente pudiera trazar este estudio.

El juego rima de *La Miel* –Cap.III– ha sido escogido para ejemplificar la tipología de acción–persecución, su lenguaje comunicativo no verbal en las diferentes versiones cotejadas de la retahíla, esbozando una interpretación.

VIII

Un primer obstáculo es el de identificación que plantea su denominación en los diferentes períodos en que *La Miel* aparece citada. Partiendo de una alusión en fuentes del siglo XVIII, establezco la conexión con la tradición antigua. En el análisis de fuentes iconográficas de viejas Aleluyas de los siglos XVII-XVIII logro reconstruir su prolongación en la memoria lúdica en los distintos períodos. En la tradición moderna observo su estructura dramática, los personajes, el espacio y la interpretación simbólica de los motivos verbales y no verbales.

Capítulo IV – Juegos de prendas en las tertulias y fiestas dieciochescas.

Este capítulo contempla dos unidades temáticas: los juegos de tertulias y las fiestas anuales compartidas con los adultos por el niño y el joven.

4.1. Tertulias y veladas

Acudo a las fuentes impresas del siglo XVIII y principios del siglo XIX, a libros de juegos (1730-1830) –posiblemente los primeros manuales de juegos destinados a la juventud– de diversos autores, Pablo Minguet e Irol, Vicente Naharro, Amar Durivier y otros anónimos.

Los juegos de prendas y adivinanzas en las tertulias, recogidas en el peculiar libro anónimo *Lícito recreo. Colección de cincuenta juegos. (1771)* y en otros pliegos de enigmas, constituyen una singular aportación a la historia de los juegos y la literatura infantil. Asistimos a través de sus páginas a los usos y entretenimientos de la época; varios de esos juegos provienen de épocas anteriores y otros tantos se recogen en la transmisión actual y en el eco de la escritura creativa de los poetas y escritores contemporáneos Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Julio Cortazar. Ya he mencionado que en el período del siglo XVIII se extiende una densa neblina que rodea a la cultura oral y que ahora nos deja entrever una interesante información de los textos orales y los juegos de veladas de sociedad.

IX

4.2. Fiestas sevillanas del Siglo XVIII

El panorama se complementa en las páginas del escritor José María Blanco White que en el recuerdo de su niñez y mocedad evoca las tertulias, los juegos, las diversiones en las fiestas anuales compartidas por adultos, niños y jóvenes en la Sevilla de fines de siglo, en carta fechada imaginativamente en 1806, y escrita en Londres hacia los años de 1821.

Capítulo V – Los juegos en las lecturas infantiles. Pliegos de cordel.

En el capítulo V analizo las referencias a las fuentes impresas de los pliegos de cordel en los siglos XVIII–XIX, especialmente las Aleluyas cuya temática gira en torno a los juegos.

En la lectura de estas páginas se encontrarán algunas características de las Aleluyas, cuyos grabados sirven de complementación visual de la expresividad corporal en los diversos juegos remitiendo a ciertos aspectos tratados en páginas precedentes.

La historia de la literatura infantil amplía su horizonte con estas nuevas referencias de las Aleluyas, de los impresores, y especialmente, con la información de las series de juegos publicados. La mas antigua edición de *Juegos de la infancia* corresponde al siglo XVII, en una aleluya que será varias veces reeditada, así como sucede con otras aleluyas impresas en el primer tercio del siglo XIX.

Las Aleluyas de juegos que atribuyo al dibujante costumbrista Francisco Ortego hacia 1860–1870, son analizados en este apartado.

Capítulo VI – Inventario de Juegos en un pliego valenciano del siglo XVIII.

En el capítulo VI se da la noticia de un pliego del valenciano Carlos Ros, el que por su singularidad temática –la de los juegos infantiles–, se convierte en fuente extremadamente inusual en la poesía popular de los pliegos de cordel del siglo XVIII, según los catálogos bibliográficos de pliegos de los siglos XVIII–XIX que he revisado. El centón de juegos populares de Carlos Ros sirve de fuente primera para respaldar la hipótesis de una tradición oral lúdica viva en el siglo XVIII, y hace viable la reconstrucción de un inventario de juegos, su difusión en Valencia y en área castellana, en tipos análogos o equivalentes, en una época de la cual tenemos escasísimas noticias. Señalo su importancia documental para la historia de los juegos y la literatura infantil.

En apretada síntesis, puntualizo que la Parte Segunda puede ser leída también según otro hilo conductor, que contempla el "juego–rima" desde:

- 1) la perspectiva de la articulación:
 - del texto (verbal, gestual) (I–II–III).
 - del contexto (cultura, social) (Cap. II–III–IV)
 que se complementa en la perspectiva espacio temporal de los "juegos–rimas" en:
 - la calle. (Cap. II–III).
 - el salón. (Cap. IV).
 - las fiestas anuales. (Cap. IV–4.2).

- 2) la referencia a las fuentes:
- orales, impresas. (Cap. II-III-IV).
 - juegos en lecturas infantiles. (Cap. III-IV-V-VI).
 - dibujos originales y grabados xilográficos de las Aleluyas. (Cap. V).

Parte tercera: Repertorio.

A partir del pliego de Carlos Ros y de la cita de juegos de algunos entremesistas del siglo XVIII, del *Diccionario de Autoridades*, del *Diccionario* y de Terrero y Pando y otras fuentes, me propongo cumplir con el tercer objetivo ya enumerado, la necesidad de inventariar los juegos tradicionales en el siglo XVIII, en un corpus que analice cada juego-rima en unidades básicas de investigación. Cada unidad comprende el texto (retahíla-gesto) y, el contexto literario, (menciones de obras teatrales, alusiones literarias y lecturas infantiles).

Para ello diseño la unidad básica de investigación del *Repertorio* en el Capítulo VII cuyos criterios elegidos han sido elaborados y siguen los objetivos de este trabajo.

En la organización del *Repertorio* -Capítulo VIII-, los "juegos-rimas" llevan la sucesión dada por Ros en el pliego, adjudicándole un número a cada juego (números de 1 al 177). El repertorio continúa con textos extraídos de otras fuentes (números 178-204).

La ardua identificación de cada juego que cita el centón dieciochesco escrito por Ros, sólo ha sido posible al cotejar con diversas fuentes orales modernas y antiguas, que se anotan en el *Repertorio*. Este trae versiones de juegos-rimas de distintos períodos de la tradicionalidad extraídos de

XII

algunos manuscritos, y de impresos del siglo XVIII aunque en su mayoría responden a la colección oral moderna.

Al reconstruir el repertorio de los juegos tradicionales del siglo dieciocho, me detengo en éste período en el cual inicialmente había fechado el comienzo de mi trabajo para abarcar la tradición oral dieciochesca (1750–1830) y su vigencia en la tradición moderna (1830–1990), llegando a los últimos "juegos–rimas" recogidos.

Los límites propuestos en la premisa inicial (1750–1987) se vieron desbordados al investigar el grado de tradicionalidad, ya que es un requisito fundamental su perduración (larga y corta duración), en la memoria colectiva. Se hizo perentorio entonces ampliar la referencia cronológica a los comienzos del siglo XVIII y recurrir a la tradición antigua (siglos XVI–XVII), al mismo tiempo que a la tradición moderna (segundo tercio del siglo XIX y siglo XX).

ICONOGRAFIA.

Una nueva aportación a la historia de los juegos y la literatura infantil está constituida por los dibujos y los grabados de los juegos infantiles, cuya importancia como fuente documental ha sido demostrada por el historiador Philippe Aires, quién los analiza en su valor de discurso iconográfico, equivalente a los datos textuales de los manuscritos y otras fuentes históricas–literarias.

XIII

Destaco la reproducción de más de un centenar de dibujos y grabados españoles de los siglos XVI–XVII–XVIII y XIX, entre los que figuran dibujantes y grabadores del siglo XVIII: Benet, Narciso Cobo, Fernando Miranda, F. Coronel. También incluyo sugestivos grabados del siglo XIX de Tomás Padró, José Noguera, Luis Cuevas, Francisco Ortego y, ocasionalmente, algunas firmas del siglo XX como la de José Moreno Villa (1944); las de Apa (1928); y la del pintor valenciano Manuel Boix (1983), escogidos estos últimos entre los libros de juegos publicados.

Bibliotecas

La pesquisa del material bibliográfico e iconográfico ha sido larga y laboriosa en bibliotecas. En Madrid: Biblioteca Nacional, Biblioteca Cervantes del C.S.I.C., Archivo de Academia de la Historia, Biblioteca de Pedagogía del MEC, del Instituto Nacional de Educación Física, del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Casa de Velázquez. Biblioteca de Estudios Madrileños de la Biblioteca Municipal, Biblioteca del Instituto Menéndez Pidal. Fundación March, Biblioteca de Palacio, Biblioteca del Escorial, Hemeroteca Municipal, Academia San Fernando.

En Barcelona: Biblioteca Central de Catalunya, Biblioteca Casa del Arcediano, Archivo Biblioteca Museo Marés, Biblioteca de la Universidad Central de Barcelona, Biblioteca Municipal de Sitges.

Roma: Biblioteca Iberoamericana de la OEA, en Roma.

México–Argentina: Biblioteca del Colegio de México. Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional. Córdoba. (Argentina).

XIV
AGRADECIMIENTOS.

Agradezco al profesor Dr. Andrés Amorós su admirable apoyo y confianza en el proceso de creación de este estudio, su supervisión y excelentes observaciones sobre varios fragmentos del texto y su conjunto.

Doy las gracias a los profesores de los Cursos de Doctorado con quienes mantuve contacto durante los años de 1986–1992 y que estuvieron siempre dispuestos a hacerme partícipe de sus opiniones y conocimientos, especialmente a los profesores Andrés Amorós, Carlos Bousoño, Diego Catalán, Sabina de la Cruz, Emilio Miró, Gloria Rokiski y Mercedes Fernández Valladares.

Mi agradecimiento al Instituto Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense dirigido por el profesor Diego Catalán y al equipo de investigadores, –Flor Salazar, Ana Valenciano, Anotnio Cid–, por sus enseñanzas en los cursos internacionales y encuestas del Romancero Oral y por la autorización a la consulta de los fondos del Archivo.

Expreso mi reconocimiento a los innumerables informantes, a los profesores y alumnos de las escuelas públicas Cristobal Varela (Albacete), León Felipe (Salamanca), Escuela Pública (Caldas de

Montbuy), Jaume I (Elche), Colegio Lourdes (Madrid), Colegio de la Guarda (Jaén), El Desván (Logroño), Tragaldabas (Córdoba), y tantos otros, así como a los maestros que colaboraron en la *Colección oral* (1976–1990), en las Jornadas de Formación del Profesorado de la UNED, de la Escuela de Expresión del Instituto Municipal de Educación de Barcelona, y del Seminario de Literatura Infantil de Acción Educativa de Madrid.

Testimonio mi gratitud por las valiosas informaciones bibliográficas que me proporcionaron los investigadores Francisco Aguilar Piñal del CSIC, y Jean Etienvre (Casa de Velázquez); Sánchez Mairana, Elena Santiago de la Biblioteca Nacional de Madrid; Amadeo Soberanas y Françec Fontanoba del Gabinet d'Estampes de la Biblioteca Central de Catalunya; Aurelio González en el Colegio de México y Mercedes Díaz Roig (in memoriam).

Por fin doy gracias a Luz Utrilla por su dedicación a la ardua tarea de mecanografiar y editar los capítulos, a Lucio Martínez, Silvia Rodríguez, y a todos los que me ayudaron a llevar a término este estudio.

TOMO I – PARTE PRIMERA – FUNDAMENTOS TEORICOS

SUMARIO

Introducción.	I
TOMO I – PARTE PRIMERA – FUNDAMENTOS TEORICOS.	1
Sumario.	1
Capítulo I – Juego y poesía oral infantil.	2
Notas.	68
PARTE SEGUNDA – ESTUDIO.	75
Capítulo II–Análisis y comentario del juego–rima Pez Pecigaña.	76
Notas.	135
Capítulo III–Análisis y Comentario del juego–rima La Miel.	142
Notas.	170
Capítulo IV–Juego de prendas, tertulias y fiestas dieciochescas.	174
4.1. Tertulias y veladas.	174
Notas.	229
4.2. Fiestas sevillanas del siglo XVIII en las memorias de Blanco White.	239
Notas.	266
Capítulo V – Juegos en las lecturas infantiles. Pliegos de cordel. Aleluyas.	272
Notas.	330
Capítulo VI–Inventario de juegos en un pliego valenciano del siglo XVIII. 339	
Notas.	409

TOMO II – PARTE TERCERA – REPERTORIO.	1
Sumario.	1
Capítulo VII–Aproximación a un Repertorio de juegos–rimas tradicionales.	2
Capítulo VIII–Repertorio de juegos–rimas tradicionales infantiles.	16
Otras fuentes	470
Conclusiones.	538
Indices.	544
TOMO III – ANEXO.	1
Sumario.	1
Bibliografía.	2
Indice de abreviaturas.	146
Indice descriptivo del material iconográfico.	147
Indice de láminas.	164
Indice general.	168

CAPITULO I - JUEGO Y POESIA ORAL INFANTIL

Juego y poesía oral infantil.

La extensión que se dedica a la palabra "juego" en los Diccionarios muestra a primera vista la pluralidad de significaciones del término.

De todos ellos copio el usual en lenguaje cotidiano, que cita la Real Academia:

"Acción y efecto de jugar. Ejercicio recreativo sometido a reglas en el cual se gana o pierde". (1)

En el Diccionario de María Moliner:

"Acción de jugar. Cualquier clase de ejercicio que sirva para divertirse". (2)

En el Diccionario de Julio Casares, jugar es:

"Ejercitar alguna actividad física o espiritual sin mas placer que de ella se derive". (3)

El movimiento corporal y la diversión son elementos comunes y fundamentales en el juego, en la definición de Casares, el placer "espiritual", aparece complementario al gozo del movimiento.

Esta actividad gozosa corporal –por lo tanto "espiritual"– se considera como una importante función en el desarrollo emocional y del aprendizaje del niño, quien a través del juego espontáneo y el codificado, explora diversas facetas de su personalidad en crecimiento.

Lejos de esta realidad, en los términos coloquiales que traen los diccionarios, subyace la idea generalizada de restar importancia a los "juegos de niños", que son:

"modo de proceder con informalidad.
Cosa muy fácil". (4)

Sobre el estudio del tema que crece en dificultad según disminuye su importancia había escrito en el Siglo de Oro, el humanista Rodrigo Caro, estas palabras que releo con alivio:

"¡Que tecla toca vuesa merced! ¡Tan fácil
en la apariencia y tan dificultosa en la obra! (5)

Porque las dificultades de la obra, cumplen tanto a la amplitud del tema, como a las varias resonancias y conexiones que "toca la tecla", las innumerables piezas de un rompecabezas que no acaba de encajar en un diseño móvil, que asemejan las imágenes sucesivas de un calidoscopio. Y aún más si alguien dispuesto a ofrecer:

"algún tratado con que ayudase y sirviese a
la república literaria saliese ahora con esas
niñerías...". (6)

Aquellas y estas "niñerías", que recogiese Rodrigo Caro en su obra, –un documento valiosísimo para los juegos de los niños–, eran del conocimiento del común de las gentes. Circulaban por calles y plazas, eran conocidas y practicadas por los muchachos, las niñas y mozuelas; lo jugaron

sus mayores en los barrios populares, por ejemplo en el Arenal de Sevilla y, cotidianamente se transmitieron en gesto y canto entre ellos en los lúdicos días que evoca el poeta sevillano.

Algunos juegos procedían de la antigüedad romana, otros fueron herencia del Al Andalus; unos recuerdan escenas medievales, los menos parecen de nueva invención de la época.

Los juegos de muchachos en la España del Siglo de Oro son populares en virtud de quién lo transmite; qué juegos por costumbre viven en la práctica cotidiana y festiva; en el modo cómo se aprenden; dónde se transmitían en el espacio común de la calle y plaza.

Así lo testimonia Rodrigo Caro por boca de sus personajes Melchor y Don Fernando, que en sus conversaciones desgranar la noticia de los juegos: "jugamos cuando muchachos", "juegan los más pequeños ahora", "ahora vemos jugar", "vemos cada día", "viéndole jugar en el Arenal", entre los varios registros de su obra, de la cual transcribo algunas citas:

"Ahora vemos jugar a los muchachos todos esos juegos, si no estoy olvidado, porque los que juegan a coscogita cuentan los saltos que dan[...]"

"(...) y es cosa de muchísima admiración la tenacidad de las costumbres españolas, que todas parecen heredadas [...]"

"Hay otros juegos que jugamos cuando muchachos y vemos cada día jugar a los de esta edad [...]"

"Ese juego se me hizo a mi muy nuevo viéndole jugar en la puerta del Arenal, en Sevilla, un día de estos, y túvele por invención moderna [...]" (7)

Todos esos juegos populares que enumera Rodrigo Caro, –saltar, correr, andar a la redonda, engastados, en corro, a pie cojita–, son los ejercicios y actividades corporales, las representaciones figuradas, guiadas rítmicamente por la palabra y sus ceremonias para solaz y diversión.

Estos juegos que se enseñaron unos a otros en el transcurrir de los días, llegan al repertorio de la niñez del siglo XX.

Así se sumaron –en acción– las voces transmitidas, los gestos precisos, las reglas que habían de respetar, el espacio, los ritmos, los ritos. Estos son los juegos y la poesía oral, también denominados juegos–rimas infantiles tradicionales de raíces antiguas.

Palabra, gesto y movimiento aprendidos colectivamente por reiteración, (a igual que las danzas del andar mano a mano), las canciones de corro se graban en la memoria auditiva, kinésica y táctil del grupo. La representación continúa de acuerdo a las normas recibidas; la fidelidad al código de la representación, la relación de los personajes del grupo, constituyen los elementos de enseñanza y aprendizaje lúdico, de la poesía popular, que en estos casos de oralidad primaria se denomina poesía oral infantil.

La relación entre ~~poesía~~ **poesía** popular y poesía oral es extremadamente delicada en la limitación de sus fronteras.

Jon Juaristi, director del Seminario de Literatura Tradicional "María de Goyri" de la Universidad del País Vasco, afirma que la literatura popular comprende el doble concepto de poesía tradicional y poesía no tradicional.

La poesía tradicional tiene como rasgo fundamental los procedimientos expresivos de la oralidad en cuanto poema abierto, y su perduración es por transmisión del autor–legión.

La poesía no tradicional procede de un autor, o de un improvisador, y es dirigida al pueblo, como por ejemplo la poesía de los pliegos de cordel, creada por autor con rasgos populares, especialmente en los pliegos de romances vulgares y, añado, en las aleluyas.

El juego y la poesía tradicional están unidos en una sola expresión, tanto si aparece en las rimas infantiles, en rimas de juegos, cuanto en juegos y rimas de fiestas colectivas. Son las limpias caras de una sola moneda.

La unicidad del texto oral lleva implícito una dinámica propia, que es su independencia en el tiempo, la difusión en el espacio.

En el archivo de la memoria es un texto potencial que se actualiza en el momento que los próximos transmisores lo interpreten y está sujeto a la variabilidad y la recreación.

No existe pues un texto fijo uniforme, un único texto como en la redacción final del escrito de un autor.

"No hay en lo oral –dice Sánchez Romeralo– un texto fijo al que referirse. Cada vez que se dice o se canta, [se representa], se produce un texto que, por definición es irrepetible". (8)

En la poesía oral infantil, la "representación" ("performance"), es el acto mismo del juego en el cual en un espacio-tiempo simultáneo los participantes-actores transmiten los múltiples elementos del mensaje poético, nuevo y antiguo, recibido y re-creado, uno y vario, sujeto a la ley de la herencia e innovación.

Estas observaciones me llevan a definir los juegos populares infantiles y tradicionales, como:

"aquellos cuyas acciones expresivas corporales-verbales sean representadas por el placer del movimiento y la palabra, reconocidas, aceptadas las reglas y los actores, aprendidos por transmisión oral-gestual a través de generaciones y practicada por niños".

Matizaría que en aquellos juegos de precisión corporal, habilidad y fuerza es en donde el lenguaje del cuerpo asume una relevancia mayor y la acción es protagonista; el gesto reemplaza a la palabra. El lenguaje no verbal expresa en algunos juegos, una poética corporal en el espacio, como es notorio en los juegos de acrobacia y, por facilitar otro ejemplo, en el célebre juego de la Rayuela [Infernáculo], cuyo diseño en el espacio, atraviesa la noción del laberinto, el curso y el discurso de las Edades de la Vida, la creencia del hombre como eje de la tierra y cielo, la significación fenomenológica de las líneas en la vertical y la horizontalidad.

Merced al rasgo que señalara el humanista Rodrigo Caro "de tenacidad de las costumbres españolas" se transmitieron los ritos, las retahílas, canciones y romances populares entre los participantes, actores y recreadores de la poesía oral y los juegos.

Los juegos en el Siglo de Oro, los juegos tradicionales infantiles y la poesía oral infantil de ahora, cantinelas y rimas, gestos y movimiento, tienen su raíz en una misma expresión y comunicación, que es el sentido de su teatralidad. Son pequeñas obras teatrales, con los elementos básicos de una estructura dramática, de un lenguaje teatral que impregna al texto oral, actualizado en su representación. (9)

El texto de la poesía oral contiene los actos expresivos y comunicativos del lenguaje verbal, gestual y rítmico que se aprende por transmisión personal en un diálogo del cuerpo y la voz.

En el juego-rima y en la poesía oral –términos que utilizaré indistintamente con idéntico valor– el diálogo es representado en una escena en la que intervienen real o simbólicamente, cuatro participantes prototípicos, de acuerdo al esquema estudiado por Sutton-Smith. ⁽¹⁰⁾

Ellos son:

1. El grupo o el individuo protagonista.
2. Los otros co-protagonistas y a veces, antagonistas.
3. Los espectadores, los receptores presentes en la escena.
4. El director del juego.

La representación permite a los participantes asumir los personajes presentes o simbólicos del texto, recreando el mensaje tradicional "aquí y ahora" en un presente comunicativo.

Al coincidir mis presupuestos con el estudio de Sutton-Smith sobre el juego como representación, señalaría que en el juego-rima tradicional el niño asume alternativa y/o simultáneamente en su propia escena, ser protagonista, antagonista, espectador y director en el esquema de la acción lúdica.

La madre que enseña las retahílas a su niño pequeño, en el diálogo corporal-verbal, es a la vez protagonista, director y público, y el niño su espectador y también co-actor del diálogo.

Esta idea del juego representación, es análoga a la noción anglosajona de "performance" que en los estudios de poesía oral, adquiere una importancia clave –dice Paul Zumthor– pues puede considerarse como un elemento de la poesía oral y su principal factor constitutivo. ⁽¹¹⁾

"Performance" es, en las palabras del investigador Zumthor:

"l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant". (12)

En la representación, en la "ejecución" (13), el poema oral infantil depende de la presencia física de la voz, del individuo y del grupo que, en la expresión, la convierten en un presente comunicativo.

Es en esa unicidad –dice Sánchez Romeralo– que

"el texto oral es lenguaje, y sólo existe cuando se está produciendo [representando]; cuando un texto oral no se está diciendo, todo lo que existe es su potencialidad, la potencialidad, en ciertos seres humanos de decirlo". (14)

Hacia una clasificación de los juegos-rimas

Las dificultades con las que tropieza el investigador de la tradición oral infantil se acrecientan (a la vista de su movilidad y multiplicidad) si intentar organizar los juegos, los textos orales. Para el juego de la comba por ejemplo, las diferencias de letras pueden llegar a ser abismales: desde entonar un romance como La doncella guerrera, a salmodiar una retahíla breve Pluma, tintero y papel, cantar una letra finesecular, El cocherito leré, decir una retahíla cuento A la una nació yo, etc.

Estas diferencias pueden ser de categorías literarias en los romances, canciones, retahílas; de estructura, de temas, de formas, de tradicionalidad.

Las clasificaciones de los juegos y del cancionero infantil propuesto por los folkloristas, multiplican los temas, los grupos, donde no pocas veces se hace notar la inexistencia de un criterio unificador.

Bonifacio Gil en la recopilación de 1964 del *Cancionero infantil* ⁽¹⁵⁾ agrupa los textos en una lista donde se entremezclan temas, edades de los usuarios, ciclos anuales, funciones, y géneros poéticos:

Cantos de cuna	Relatos rimados
Primeros cantos escolares	Canto de relaciones
Oraciones	Canciones animalísticas
Navidad	Canciones de corro y del Mambrú
Semana Santa	Canciones narrativas
Primavera	Históricas y gestas de Santos
Burlas y burletas	Romancillos, endechas y romances
Humorísticos y satíricos	Cuentos de nunca acabar
Esdrújulas	Cantos aglutinantes
De amoríos	Ciclo de las mil mentiras
Militares	Trabalenguas, adivinanzas
Musicales	

Carmen Bravo Villasante clasifica sus recopilaciones en:

Oraciones	Piñatas
Nanas	Posadas
Adivinanzas	Mentiras, patrañas y
Fórmulas y retahílas de juego	disparates
Canciones de corro y comba	Cuentos breves
Trabalenguas	Principios y finales de
Aguinaldos	cuento ⁽¹⁶⁾

Corresponde esta clasificación a usuarios y temas que se pueden resumir en: rimas del niño pequeño (oraciones, nanas); fórmulas y retahílas de juego (de corro, de comba, trabalenguas, cuentos, mentiras) y de fiestas anuales (aguinaldos, piñatas).

En las colecciones generales de tradición oral –Cancioneros, Romanceros–, los juegos y rimas infantiles son agrupados temáticamente y a veces por la edad de los usuarios; así lo ejemplifica Rodríguez Marín, quien en *Cantos Populares españoles* (17) clasifica las "Rimas infantiles" entre los varios temas de la colección, amorosos, religiosos, históricos, etc, pertenecientes éstos otros al repertorio adulto. Margit Frenk en su *Corpus de la lírica antigua*, (18) incluye entre las agrupaciones temáticas de su obra según los usuarios y la función:

- a) Rimas para niños chiquitos.
- b) Rimas infantiles.
- c) Para juegos.

Los romances de transmisión infantil, se agrupan temáticamente en la clasificación de romances del Seminario Menéndez en la denominación de "Romancero infantil".

La colección de Rodríguez Marín de "Rimas infantiles" de tradición oral moderna (siglo XIX), incluye juego y canciones, retahílas y romances de los niños, sin otra reagrupación que la inicial temática. Quisiera advertir que excluyendo los romances de tradición infantil, las canciones, las adivinanzas, queda una nutrida y multiforme materia textual recitada, cantada, representada, un decir poético acompañando al juego, con palabras sin sentido, burlas y disparates.

Siguiendo la denominación propuesta por Rodríguez Marín y por Margit Frenk, tomo en préstamo el término "rimas" y designo a los juegos de tradición oral infantil con el nombre genérico de "juego-rima", atendiendo al usuario, la función, y el tema.

Reitero que la letra oral del juego rima es inseparable a su expresividad gestual y al movimiento en el espacio, así como a la melopea, a la cantinela rítmica que se entona, a lo largo de su duración y recomienzo.

Escojo pues, el término de "juegos-rimas" para denominar el texto (gestual/verbal), y distinguir y agrupar el peculiar modo de composición, transmisión y representación de la poesía oral infantil.

En mi personal experiencia dejo constancia de la gran dificultad que supone esbozar una clasificación operativa a partir de la consideración del "juego-rima", -letra y movimiento- como "texto".

Desde los años setenta en que comencé la tarea de recopilar y analizar el material, he proyectado un largo número de clasificaciones poniéndolas a prueba en los textos recogidos en las encuestas. El resultado de su aplicación ha permitido su corrección posterior.

La guía de recolección, y la clasificación que propusiera en cursillos, artículos de revistas y algún capítulo impreso (19), ha sido revisada y corregida en esta última -y confío- definitiva propuesta, según el siguiente esquema:

A. Juegos-rimas de acción y movimiento.

Organizo los juegos-rimas, atendiendo y subrayando la tipología del juego tradicional de acción y movimiento, en los cuales la actividad corporal es preponderante y suelen acompañarse de retahílas, letras recitadas y/o cantadas.

B. Juegos-rimas de corro.

Incluyo en este bloque los juegos danzados de corro, en los cuales la letra cantada y/o recitada es acompañada de movimiento ya sea circular o de diversas figuras y mudanzas que proceden de bailes populares

C. Juegos-rimas en fiestas anuales.

Agrupo los juegos y actividades colectivas practicadas por los niños en las fiestas anuales de la comunidad tradicional, en los cuales participan activamente.

Tengo presente para la reagrupación las conclusiones del Seminario Europeo de Juegos Tradicionales, y la tipología de Juegos que en dicho Seminario acordaran. (20)

La clasificación que propongo es la siguiente:

A. JUEGOS-RIMAS DE MOVIMIENTO Y ACCION.

a) DEL NIÑO PEQUEÑO.

- Tacto y reconocimiento corporal. Manos. Rostro.
- Burlas. Cosquillas.
- A horcajadas y vaivén.
- Andar, levantar y caer.

b) DEL GRUPO.

Sorteo

- Palabra. Gesto. Con objetos.

Locomoción

- Andar. Correr. Saltar.
- Saltar a la comba. Girar.
- Esconder/se. Perseguir.
- Golpear. Tiento.
- Chascos corporales.

Lanzar

- Objetos, piedras, tabas.
- Canicas, bolos, bochas, pelotas.

Acrobacias

- Fuerza. Destreza.

Lucha

- Combate. Presionar.
- Tirar de otro.

Cazar

- Animales, pájaros, bichejos.

Objetos y juguetes artesanales.

B. JUEGOS-RIMAS DE CORRO

- Dar palmadas.
- Cantos sin movimiento.
- Figuras y mudanzas bailadas.
- Mimados- Escenificados.

C. Juegos-rimas EN FIESTAS ANUALES

- Navidad. Año nuevo.
- Carnaval. Cuaresma.
- Semana Santa.
- Mayo. Cruz de Mayo.
- San Juan.

En relación a la materia poética (verbal-gestual) de la lírica y el romancero de tradición infantil distingo:

- a) las retahílas, adivinanzas y canciones.
- b) los romances que acompañan los juegos y entretenimientos.

En los juegos-rimas infantiles el esquema de clasificación propuesto para la lírica y el Romancero es el siguiente:

A. Lírica:

Retahílas

escena
cuento

Adivinanzas

Canciones

nanas
de disparates y mentiras
narrativas
escenificadas
de corro
villancicos navideños

B. Romancero:

romances tradicionales, vulgares o de tradicionalización tardía, romances de pliego procedentes de letra impresa.

La clasificación de los romances, corresponde al catálogo del Instituto Seminario Menéndez Pidal.

Entre estas categorías literarias y los tipos, funciones y temas, se produce un continuo cruce de relaciones, evidente entre los juegos danzados de corro, las canciones y romances; por ejemplo:

Mariana Pineda, y el romance suyo La doncella guerrera se cantan en juegos de corro y comba. Otros cruces se establecen entre retahílas y juegos-rimas de saltar; ej: A la una anda la mula, Salta la Mula)

y, entre canciones, romances, villancicos, aguinaldos y fiestas navideñas; por ej. el romance La fe del ciego, cantado por Navidad, o el romance de El quintado que aparece entre rondas de "Mayor" en el repertorio juvenil.

Una retahíla como Pez pecigaña puede ejemplificar un juego de manos para el niño pequeño, o bien de sorteo para el grupo de niños mayores; así mismo puede ser analizado en la categoría de retahíla tradicional, en la lírica oral infantil.

Retahílas.

Existe un heterogéneo material de "dichos y cantarcillos de niños" recogidos en la tradición antigua y moderna; llamados igualmente retahílas, cantinelas o fórmulas de juego.

En la tradición literaria, el término "retahíla" es usado en las mojigangas y en los bailes del siglo de oro para designar un movimiento corporal: el de ir, uno tras otro "como en recua", andando en corro, asidos unos a otros o en fila.

En las colecciones actuales el término "Retahíla" aflora para denominar juegos y situaciones diversas: en las palabras del aprendizaje poético-corporal del niño pequeño, en las "suertes" o sorteo precedente al juego, en las palabras mágicas, en las letras "sin ton ni son", en lo que se dice al saltar a horcajadas sobre otro, al saltar la comba; retahílas para pellizcar manos, para las letras acumulativas y en otros diversos ejemplos.

Al igual que el decir poético de la tradición antigua, estas letras acompañadas de gestos, acciones y desplazamiento en el espacio, que conserva la tradición oral moderna, son las que en conjunto denomino "retahílas" y que, particularmente escojo para su estudio (21).

El término de retahíla no es nuevo en la tradición oral ni en la de autor –recuérdese que así titula Carmen Martín Gaité uno de sus libros– pero sí lo es la manera de enfocar sus significaciones, la visión personal que propongo sobre la retahíla.

En el intento de clasificar los juegos–rimas en el aspecto del texto (verbal–gestual), propongo bajo la denominación de *retahila* a los textos que, sin ser adivinanzas, canciones ni romances, enriquecen la múltiple y multiforme poesía oral infantil.

La constante manifestación de la antigua y nueva *retahila* en los juegos–rimas, incita al estudio de algunos de sus rasgos, de los temas y motivos que engloba, de los procedimientos expresivos y que, a su vez, pueden ser estudiados en otros géneros poéticos de la lírica y el romancero oral de la literatura infantil.

La retahíla hispánica y la tradición oral europea

La retahíla (palabra/gesto), de escasos o múltiples elementos a menudo irracionales, de difícil interpretación lógica se consideran como el decir poético de los niños, en cuanto la palabra acompaña

al juego convirtiéndose ella misma en juego, y es tratada como un juguete rítmico oral, dando paso a libres asociaciones fónicas.

A la retahíla hispánica, es frecuente compararla con las tradicionales rimas inglesas de las "nursery rhymes", por sus comunes peculiaridades:

"...en ellas, así como en todas las retahílas aparentemente absurdas de la infancia, reside el secreto de la literatura infantil. [...] La mayor parte de las palabras no tienen una significación lógica –señala Bravo Villasante– y constituyen un puro juego onomatopéyico. En este sentido son hermanas de las nursery rhymes". (22)

El carácter de juego de la palabra, del ritmo y el sonido inseparables– matizo– con el ritmo verbal y corporal donde adquiere el significado total, resuena como un "disparate", el "non sense", del decir poético infantil.

En este aspecto los estudios ingleses, en la proverbial atención que dispensan a la literatura infantil, han revalorizado desde el siglo XIX el repertorio tradicional de la "nursery rhymes" y el "non sense". Por ello pudiera creerse que

"quizas sea en Inglaterra en donde la abundancia de esta muestra sea mayor. Non sense, nursery rhymes, limericks en la tradición son frecuentes"

(23)

Puedo afirmar con certeza que la tradición oral hispánica (como en otro párrafo lo subraya López Tames, autor de la cita precedente) tiene una extensa producción

"un enorme acervo poco estudiado al menos en nuestro país". (24)

Quisiera recalcar que las retahílas hispánicas en cuanto formas de la poesía, son comparables con las muestras de tradición oral europea, de las inglesas *nursery rhymes*, las *formulettes* y *comptines* francesas, y las *filastrocche* italianas. (25)

Jean Baucomont y el poeta surrealista Philippe Soupalt reunieron las *comptines* de lengua francesa; Baucomont puntualiza que estas son parte en la tradición oral de las

"formulettes enfantines, terme générique employé depuis une cinquantaine d'années par les folkloristes pour désigner les petit poèmes oraux traditionnel, le plus souvent rimés ou assonancés, toujours rythmés ou mélodiques, utilisés communément par les enfants au cours de leur jeux. [...]" (26)

Los pequeños poemas orales de los niños tienen un tronco común en la tradición europea, en la amplia difusión del juego y, en las analogías y equivalencias verbales. Las "retahílas", "formulettes", "comptines", "nursery rhymes" y "filastrocches", todas ellas del acervo tradicional guardan la seducción de la magia de la palabra, el gesto, el ritmo, para la sensibilidad poética del niño.

¿Qué es una retahíla? Definición.

Las observaciones y consideraciones de las páginas antecedentes y siguientes proceden de la escucha, la recolección y una reflexión sobre las muestras orales de la retahíla, que reúno en el *Repertorio*, y en mi *Colección Oral 1976-1990*, inédita.

Como resultado de esta experiencia propongo para las retahílas las siguientes definiciones de acuerdo a la forma del decir poético:

1. En la lírica infantil de tradición oral, composición breve frecuentemente dialogada o/y enumerativa, que acompaña a los juegos-rimas de acción y movimiento infantiles.
2. Composición que nombra series de elementos, números, personajes en situación escénica, con o sin hilazón lógica, frecuentemente en versificación irregular.
3. Por extensión, composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la palabra sin sujeción lógica.
4. En la lírica tradicional infantil, texto oral (verbal y gestual) que suele ser rimado y frecuentemente festivo, de temática varia, de sorteo, mágicas, palabras sin sentido, jitanjáforas, disparates, burlas, trabalenguas, de prendas, cuentos rimados.

Suelen cumplir las retahílas distintas funciones, por ejemplo aquellas

-Cantinelas que representando se dicen a los niños pequeños para el aprendizaje corporal-verbal.

-Cantinelas que se dicen al elegir a los participantes del juego rima concertado.

Agrupación temática.

Al tener presente al usuario, a la función y a los temas en las retahílas, propongo los siguientes asuntos temáticos:

a) Retahíla. Escena.

1. De nombrar el cuerpo del niño pequeño.

Manos/ cuerpo. Andar. Cosquillas. Balanceos. A horcajadas.

2. De sorteo.

Numerales. Personajes históricos, novelados; animalillos. Asuntos diversos.

3. Personajes en situación escénica.

Diálogo, desafíos, persecuciones, etc.

4. Mágicas –de invocaciones –de conjuros

Dirigidos a interlocutores reales, inanimados, simbólicos.5. Burla.

Burlas: religiosas – de oficios y nombres.

6. Prendas y sentencias.

7. Disparate.

7.1. Trabalenguas, jitanjáforas.

Palabras en sonoridad, sin significación

b) Retahíla Cuento.

1. Mínimos.

2. De nunca acabar.

3. Acumulativos.

En su panorama crítico de la literatura infantil el profesor López Tames afirma que la poesía hispánica popular e infantil escasamente investigada en nuestro país deja en sombra su origen, ciertamente un importante aspecto a dilucidar.

"Queda en oscuridad –dice– su origen. Quizás fórmulas mágicas, oraciones, conjuros, que en otro tiempo tuvieron vigor y eficacia, relatos rimados [...]" (27)

Ante la ambigüedad de una investigación que pretenda remontarse a orígenes inciertos, los estudios abordan esta cuestión con cierta cautela y dirigen su atención a otros problemas específicos.

Entre otros tratan de establecer los tipos de rimas juegos difundidos en diversos momentos históricos, los modos de transmisión, de difusión, su relación con el contexto sociocultural en un determinado período, a través de documentos literarios, históricos e iconográficos. (28)

Al estudiar los juegos–rimas y las retahílas, es indispensable tener presentes estas pautas de la poesía oral e igualmente en otro punto específico de mira, contemplar el microcosmos del juego, de la dinámica del grupo y la interrelación personal.

En su profundo sentido de la teatralidad, los juegos son un escenario donde la sociedad infantil de cada época y lugar, al tiempo que reitera su fidelidad a las viejas palabras, gestos y ceremonias, crea una escena abierta para encauzar las relaciones entre los participantes, los impulsos dinámicos, los temores, la imaginación.

En la poesía oral, la retahíla añade otra singularidad, la de facilitar con su multiformidad y multiplicidad las posibilidades creativas infantiles. Por la apertura del texto deja libre la recreación en la representación, donde se manifiesta la inventiva verbal rítmica del niño.

Períodos en la tradición.

María Cruz García de Enterría, al estudiar la literatura popular e incluir la literatura lúdica y de ingenio, adivinanzas, o enigmas, juegos de palabras, poesía del "non sense", juegos y canciones infantiles, recomienda abordar su estudio teniendo en cuenta una división cronológica que

"permitirán comprobar que es posible esa división precisamente porque cada período es un tiempo en el que cierto sistema de funciones y procedimientos literarios se mantienen sin grandes cambios." (29)

Al delimitar tramos temporales para las versiones de los juegos-rimas y las retahílas de tradición oral, se facilita el estudio sincrónico y diacrónico de las mismas, y las relaciones con el contexto sociocultural de estos entretenimientos, estableciendo categorías de mayor-menor tradicionalidad, de larga-corta duración, en la memoria colectiva.

Un posible esquema de la periodización sería el siguiente:

- Retahílas en la tradición oral antigua. (siglos XV-XVII).

- Retahílas en la tradición oral del siglo XVIII y principios del siglo XIX).
- Retahílas en la tradición oral moderna. (segundo tercio del siglo XIX y siglo XX).

En el *Repertorio de Juegos-rimas* algunas de las retahílas que acopio pertenecen al Siglo de Oro, otras a la transmisión de los siglos XVIII-XIX y un número relevante están documentadas en la transmisión oral moderna.

Tradición antigua

Margit Frenk en el *Corpus de la lírica antigua* y en otros escritos, ha realizado continuas llamadas a los investigadores para el estudio de los juegos-rimas infantiles por la riqueza de la materia textual. Cabe señalar que M. Frenk delimita cronológicamente los textos en los siglos XV-XVII en su erudito volumen del *Corpus*.

Refiriéndose a la lírica popular –en la cual ahora inscribo las retahílas– dice que

"Lo único que tenemos entre manos son los productos de la moda popularizante que se inició a fines del siglo XV y esos productos conforman un conjunto heterogéneo de canciones y rimas: algunas, sin duda arcaicas; otras compuestas a la manera de aquellas; otras antiguas pero retocadas; otras de nuevo cuño. Esa es la lírica popular del Siglo de Oro." ⁽³⁰⁾

Tradición oral (siglo XVIII y comienzos del siglo XIX).

Las fuentes editadas y manuscritas del teatro popular, los juegos impresos en pliegos de cordel especialmente las Aleluyas, acrecientan los materiales para reconstruir los juegos y diversiones en la vida cotidiana de la infancia y juventud. ⁽³¹⁾

En la historia de la literatura infantil, y en la de la literatura oral se vuelven constantes, dos vertientes culturales:

- a) la de la lectura culta, lecturas instructivas, recreativas y moralizadoras que proporcionan los autores de la Ilustración española.
- b) la cultura lúdica oral, las diversiones y lectura popular de "rústicos y niños", varias veces objeto de censura.

A finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente, la influencia de los países europeos, institucionaliza los juegos en las prácticas escolares, que se hace perceptible en las lecturas y en los juegos escolares. A los viejos juegos hispánicos se incorporan rimas "a la moda de "cuyos ejemplos emblemáticos en la tradición oral, serían el Mambrú, la Torre del rey de Borbón, Ambó ató (j'ai un bon château) y otros juegos de corro.

Al analizar el material bibliográfico, los textos orales y retahílas fijados en las colecciones primeras de juegos, considero tradicionales de este período:

- Aquellos juegos-rimas y las retahílas documentados en el Siglo de Oro (en citas, alusiones, descripciones), e igualmente recogidos posteriormente en la tradición moderna, aunque no lograra reunir textos en las fuentes consultadas del siglo XVIII ni en las primeras décadas del siglo XIX. (32)
- Aquellos juegos-rimas y las retahílas antiguas conservadas oralmente, los juegos de prenda e ingenios verbales, enigmas y adivinanzas practicados en tertulias familiares, los espectáculo

populares de los volatines y las nuevas canciones y juegos a los dictados de una moda francesa.

Tradición oral moderna. (Primer tercio siglo XIX y siglo XX).

Adoptando la idea y calcando las palabras de Margit Frenk y, aplicándola a la poesía oral actual, podría afirmar que:

- tenemos entre manos un conjunto heterogéneo de juegos-rimas y de retahílas, algunas antiguas, otras del siglo XVIII con influencia de la tradición francesa; otras del siglo diecinueve recreadas y compuestas por autor al modo y moda popularizante; algunos otros de nueva invención en la transmisión del siglo XX. Esta es la lírica oral infantil, los juegos-rimas y las retahílas de tradición oral moderna.

En mi *Colección oral (1976-1990)*, las retahílas escenas corresponden a la transmisión del siglo XX, teniendo en cuenta que fueron recogidas a informantes cuyas edades comprenden desde cuatro a setenta y tantos años.

En las versiones catalogadas como de larga duración se observan indicios fragmentarios y/o textos análogos de muestras antiguas; en el análisis de las retahílas tradicionales surgen rasgos estilísticos, estructuras comunes, variantes e innovaciones, en extensas áreas de difusión en España y Latinoamérica. Un grupo de versiones tardías o de corta duración, se remonta posiblemente a la transmisión oral en la última centuria. Configuran, aquellas de vieja raigambre, las de transmisión

dieciochesca, las de transmisión en el siglo XIX, y algunas invenciones de la primera década de este siglo, el corpus de retahílas y/o rimas juegos de la poesía oral infantil.

Rasgos caracterizadores. La tradicionalidad.

Herencia e innovación

El mecanismo de conservación–innovación, rasgo distintivo de la poesía oral se refleja en las versiones tradicionales de larga duración, donde se producen las invariantes/variantes textuales, que ejemplifico en la retahíla de Pez pecigaña. Notoriamente se destaca la permeabilidad de la lírica infantil que al compartir la oralidad en el tiempo–espacio "adopta y adapta" especialmente las versiones de retahílas, canciones, coplas en los juegos–rimas de comba, palmadas y de corro.

En algunas retahílas en el proceso de herencia–creación, se funden y combinan fragmentos antiguos con nuevas invenciones.

El ejemplo siguiente, que utilizan los niños para "las suertes", o "retahílas de sorteo", mezcla versos fragmentarios antiguos y nuevas aportaciones.

Una y dos,
galería y mirador.
Teresa pon la mesa,
Isabel pon el mantel.
Margarita los cubiertos,
señores a comer.
Charlot no tiene ganas
Charlot se va a morir

porque le ha salido un grano
[en la nariz] por infeliz.

Colección Oral (1976–1990.)

Este sencillo texto presenta a los personajes cotidianos en una acción mínima, en un comedor-galería mirador; Teresa, Isabel, Margarita preparan la mesa para los comensales. La orden dada "Teresa pon la mesa", se repite desde varias centurias atrás. (33)

Más tarde se incorpora al ajeteo Margarita con los cubiertos. La irrupción del desganado Charlot, presentado por la voz narradora

-Charlot se va a morir

es a todas vista una invención de los niños de los años treinta, que burlonamente incorporan al listado de los personajes tradicionales al actor cinematográfico Charles Chaplin.

En las retahílas de sorteo es donde se evidencia más rápidamente la innovación, la permeabilidad adaptadora de la transmisión oral infantil.

Algunos ejemplos como el anterior de Charlot, mencionan los personajes del entretenimiento del siglo XX, el cine de la década de los años 30, por lo cual, no es difícil datar su reciente incorporación al inventario de las retahílas:

Popeye y la Betty Bó[op]
se fueron a pasear,
Popeye perdió el rosario
la Betty lo fue a buscar.

Popeye y la Betty Bó[op]
artistas famosos son
y el que me diga que no,

no va al cine como yo.

Estos ejemplos inventados y adoptados últimamente se unen al repertorio de la poesía oral infantil, de los juegos-rimas, en los distintos grados y niveles de la tradición oral moderna.

Una retahíla escena en la tradición antigua y moderna.

El Gallo soplín soplón

Entre los juegos rescatados del Siglo de Oro destaco una breve retahíla-escena dialogada:

- ¿Tu padre fue a moros?
- Si.
- ¿Matólos todos?
- Si.
- ¿Tuvo miedo?
- No.
- ¿En que lo veremos?
- En los ojos.

La letra se acompaña de una precisa gestualidad que describe Gonzálo Correas.

"se soplan los muchachos a la cara
y si cierra el otro los ojos,
es señal que tuvo miedo, y si no, no." (34)

La descripción de Correas, completa el texto verbal que en la misma época trae Alonso de Ledesma casi idéntica a la anterior:

- ¿Fué tu padre a Moros?

- Si.
- ¿Matólos todos?
- Si.
- ¿En qué lo veremos?
- En los ojos. (35)

En los ojos abiertos el hijo atestigua la verdad de su respuesta, la confirmación de que su progenitor libra batallas, mata moros, demuestra la valentía y el honor del linaje. La escena responde al tópico del arriesgado caballero cristiano que combate al infiel, dejando constancia de su limpieza de sangre que tanto preocupara a la sociedad de la época.

El desafío a los moros y la afrenta a los judíos es frecuente en la literatura hispánica de esos siglos y numerosos los oprobios y pullas al converso, llamándole traidor, perro, ladrón, burlándose de ellos y de su lengua. El reciente converso "el marrano", pareciera ser causa de burla empleada tanto para judíos como para moros.

Covarrubias recoge que

"Marrano es el recién convertido al christianismo y tenemos ruin concepto dél por averse convertido fingidamente. Cuando en Castilla se convirtieron los judíos que en ella quedaron una de las condiciones que pidieron fué por entonces no le forzasen a comer carne de puerco. [...] Los moros llaman al puerco de un año marrano y pudo ser que al nuevamente convertido, por esta razón y por no comer la carne del puerco, le llamasen marrano". (36)

La pulla de calificar de "marrano, ruin" a quienes no atestiguan ser cristianos viejos, es recurso usual en el teatro popular del Siglo de Oro, en continuas chanzas despectivas. En el entremés Los instrumentos de Calderón de la Barca, dos personajes emplean el tópico del linaje, en las continuas referencias antisemitas y de conversos que destila el diálogo:

Rechonchón Vos no estáis obligado a creer nada.

Oruga Yo, ¿pues por qué?. No entiendo este enredo.

Rechonchón v.45 Porque en vuestro linaje no hubo credo [...]

Oruga v.60 Sois un puerco ¡Y por Cristo!
que a bocado os como si me acerco. (37)

Otra pulla a los "conversos fingidos", alude a las barbas, un léxico común de afrenta a viejos judíos y moriscos. En la burla tienen barbas el pícaro ladrón y traidor, el bellaco marrano, el perro [moro – judío].

Así lo cantaban los niños sevillanos si algún mayor no les dejaba dinero –ni cornado, blanca o maravedí– cuando lo reclamaban. Recuerda Rodrigo Caro el oprobio de la letrilla infantil:

"Barbas de perro
que no tiene cornado" (38)

En el juego del "Pasa barbado", pasa un hombre posiblemente debajo del puente construido simbólicamente con los brazos unidos y en alto. Sospechoso por sus barbas se le tilda de "vellaco marrano".

Dice la retahíla:

- ¿Quién pasa?
- Pasa Luzbel.
- Pase el vellaco marrano.
- La barba no le valió. (39)

En otra escena teatral atribuida a Vicente Zamora, a comienzos del siglo XVIII en la *Mojiganga para las Noches de Navidad* figuran diversiones y bailes. Entre los juegos propuestos una vez finalizado el del "Abejón", juegan los personajes una acción similar al de "Pasa barbado"; uno de ellos

al protestar por la burla a su barba, hace memoria de otro juego de contienda, que denomina el del "Gallo". Airadamente dice un personaje:

Domingo Las barbas me has chamuscado! (...)

Antonio Este juego es de judío.
No lo pruebo yo en mi vida
si no aprueban el juego mío.

Domingo ¿Qué juego es?

Antonio El del Gallo. (40)

El juego del "Gallo" que se nombra en el texto, burlándose de las barbas del "quemado por judío", podría razonablemente suponer fuese una alusión que remite al tema del juego inicial de estos juegos, el del Gallo soplín soplón.

Rodrigo Caro, cita el refrán:

"Fulano es mi gallo", [es] cuando dos contienden
sobre una cosa por aquel que tenemos por más
valiente". (41)

Todos estos datos me llevan a la conjetura de que el "Gallo" es similar en acción, gesto y quizás texto verbal a la retahíla que comienza "¿Fue tu padre a moros?", y que he titulado el Gallo soplín soplón.

De los dos contrincantes enfrentados, uno de ellos, el que no pestañea ante el peligro, "Fulano mi gallo", atestigua por sí y por su linaje, el estar dispuesto al batallar simbólico contra moros y judíos "matándolos todos", sin temor alguno. La retahíla cobra su significación total en el contexto cultural de los siglos en que se documenta su recogida.

El texto en la tradición moderna.

En la tradición oral juega incansable el concepto de conservadurismo, fidelidad, y el de innovación-flexibilidad. Los niños en sus juegos guardan fidelidad al texto y, a su vez al ser un texto abierto es permeable a la innovación. Las modificaciones y variantes se observan en la multiplicidad y unicidad del texto oral y es prueba de su vida tradicional.

En el juego del Gallo soplín soplón, del que no localizo ninguna retahíla en el siglo XVIII, recojo una interesante versión en Segovia. En este texto y otros de la tradición oral moderna analizo el motivo "comprobación del linaje", que aparece transformado en varias versiones panhispánicas.

La retahíla se ritualiza en el gesto simbólico manteniéndose con similares características a través del tiempo en la tradición infantil actual, en la cual dos se desafían frente a frente. El que desafía sopla en el rostro del otro; si parpadea o si cierra los ojos, es tildado de miedica o cobarde.

Dicen en la retahíla:

- ¿Dónde está tu padre?
- A matar moros.
- ¿Cuántos mató?
- Todos.
- ¿Cuántos dejó?
- Uno.
- Ha dicho mi madre
que puede más mi gallo
que el tuyo.

(Segovia) (42)

La prueba de valentía del antecesor actualizada en el desafío al hijo encierra un mensaje ya olvidado en el tiempo, el motivo de la "comprobación del linaje". En el desafío debe atestiguar que el

progenitor, de buen linaje, vale decir cristiano viejo, combate a moros y judíos, "matándolos a todos", según el texto recogido en la tradición antigua y en los años de 1980.

Los versos de "Puede más mi gallo que el tuyo" confirma la conjetura de su identificación al compararla con otras versiones; una es de Extremadura de finales del diecinueve. Es la versión de

Pelear gallos:

- ¿A que viene tu gallito a mi corral?
- A echarlo a pelear.

dicen poniéndose frente a frente y soplándose en el rostro. (43) En Asturias, juegan a Ir por moras:

- ¿Fué tu padre a mores?
- Si.
- ¿Tréxote d'elles?
- Non.- ¿Vamos a elles?
- Si.
- ¿Dónde está la gallina?
- En la cocina.
- ¿Y el gallón?
- En pumarón.
- Vamos al soplín
o al soplón. (44)

Las palabras de la retahíla escena se renuevan y retocan. Pero el espacio, la actitud y el gesto de soplar, mirar-aguantar, muestran la estructura de conservadurismo del juego. De allí la denominación que propongo del Gallo soplín soplón, aludiendo a su representación en el gesto de soplar.

"Matar moros", castigar al infiel, agraviar a moriscos y judíos, pierde su referencia en el contexto social del novecientos. En la versión asturiana el niño traduce el "matar moros" a otra idea, la de "Ir por moras", sospecho que con el significado de moras del moral, moras del monte y así, parece más comprensible la pregunta:

¿Fué tu padre a [traer] moras?
 ¿Trájote de ellas?

Una reciente versión recogida en Asturias, reconoce la prueba del valor de ir al monte y enfrentarse con el peligro del oso. Dice la versión

-¿Fué tu padre al monte?
 -Si.
 -¿Mató el oso?
 -Si.
 -Andar al soplín soplar.

(Moreda de Aller. Asturias. Colección oral 1976-1990)

El soplar en el rostro del niño pequeño, transforma la acción "de peligro", en una contención de la risa, pues pierde si llega a reír.

Si el viejo motivo de batallar está olvidado, persiste la prueba de valor, las agallas del gallón o la descalificada gallina del diálogo, en el cual se alude a la valentía o cobardía, en la 2ª versión, el riesgo del enemigo se transforma en la prueba de ir a un espacio peligroso.

Las versiones hispanoamericanas

¿Tu padre fue al monte?, se preguntan los niños en el ejemplo asturiano y en las versiones hispanoamericanas. El adentrarse en el monte, es sin duda una decidida prueba de valor; el monte es

una presencia en la realidad de algunos niños americanos; la selva oscura y verde del poeta Nicolás

Guillen:

Verde negro y verde verde
la selva elástica y densa,
ondula sueña se pierde ...

El monte en la literatura tradicional es lugar de frontera y peligro; matar marranos es arriesgada tarea pues suelen ser cerdos montaraces y hay que ser guapo para beber su sangre, para que nadie se atreva a llamarlo cobarde o ruin.

- ¿Tu padre fué al monte?
- Si.
- ¿Mató barraco? [verraco]?
- Si.
- ¿Es guapo o ruin?
- Guapo. ⁽⁴⁵⁾

(Santo Domingo)

En la transmisión moderna la calificación de verraco, marrano, ha perdido su relación con la de "converso fingido", y se entiende en el sentido literal de cerdo, puerco. De allí que los niños escuchen en el interrogatorio las palabras de "matar verraco" con el significado de "matar puerco", y sus variaciones nominales "matar cochino" y "matar chancho".

La prueba de valor, la respuesta firme y concisa, sin pestañear ante la muerte y la sangre se erige como motivo esencial.

Dice la retahíla:

- ¿Mató chancho tu madre?
- Si.
- ¿Te dió miedo la sangre?
- No.

(Honduras) ⁽⁴⁶⁾

La prueba al héroe niño se hace más cercana y doméstica en otras versiones:

- ¿Mataron cochino en tu casa?
- Si.
- ¿Le jalaste la colita?
- Si.
- ¿Le tuviste miedo?
- No.

(Mexico) ⁽⁴⁷⁾

Valiente el niño, que en la casera matanza del cerdo, tira del rabo al cochino y no tiene miedo alguno por la sangre. El coraje crece en el desafío verbal al enfrentarse –en otras versiones– no ya con un animal casero sino con enemigos peligrosos y fieras salvajes, el tigre o león, para comprobar el valor del héroe, de él y el de todo su linaje:

- ¿Tu papá mató tigres?
- Si.
- ¿Le tuvo miedo?
- No.

(Argentina) ⁽⁴⁸⁾

- ¿Fuiste al cerro?
- Si.
- ¿Viste al león? [tigre]
- Si.
- ¿Le tuviste miedo?
- No.

(Chile) ⁽⁴⁹⁾

La identificación con el padre cazador de tigres, se transforma en el protagonismo del niño, quien al adentrarse en terreno peligroso [el monte/cerro], demuestra no tener miedo al toparse con la

fiera. El orgullo del linaje comienza ahora por un nuevo protagonista, el niño héroe, capaz de afrontar solo la prueba de valor del combate imaginario simbolizada en los lacónicos monosílabos del interrogatorio, en el gesto ritualizado de inmovilidad, el permanecer impávido ante el peligro.

En las versiones de la tradición oral hispanoamericana, se olvida el viejo motivo, la comprobación del linaje, el combate al infiel, la burla al marrano, porque perdido está el contexto histórico y social que lo sostenía.

El grupo de niños comprende e interpreta el motivo esencial "orgullo de linaje", despojándolo de la interpretación discriminatoria de conversos o cristianos viejos porque perdida la contextualización, acude a la reinterpretación del texto, palabra y gesto, en nuevas coordenadas, en la prueba de valor en otra realidad espacial-cotidiana. La presencia del monte, de los animales montaraces, de la costumbre de matar puercos, de la sangre, se hilvanan para recalcar el motivo impregnado de valentía del niño héroe.

Otras versiones

El motivo, la ritualización del gesto y el interrogatorio no verbal, permanecen en otros ejemplos de la transmisión infantil de hoy. Los niños de Albacete se enfrentan en dos juegos sin palabras: el de "Ojos de Lobo", y "El pestañeo".

Consisten uno y otro en mirarse fijamente a los ojos muy abiertos, el primero que pestañea, se ría o diga algo, es eliminado por débil y cobarde. Es el vencedor quien puede presumir de mirada

feroz, de ojos de lobo, de mantener los ojos bien abiertos, no cerrarlos ante el peligro, ser dueño de una mirada desafiante. (50)

Las dos ramas de actualización del juego del Gallo soplín soplón, reflejan la interpretación del clan infantil, su capacidad de recrear el motivo en las variantes, que son fuente de la tradición. Confírmase que en el continuum temporal de la tradición, el niño es consciente de sus formas expresivas, de las adopciones de la cultura adulta que transforma en las diversas situaciones históricas-espaciales, para comunicar sus necesidades psíquicas, la creatividad del niño que juega.

Motivos y variantes.

La adecuación del motivo de "comprobación del linaje", desplazado por la "prueba de valor del héroe niño"/"orgullo de linaje", en la escena del Gallo soplín soplón se produce a través de variantes verbales. El análisis precedente sirve de ejemplo a la pregunta ¿Qué es un motivo tradicional?, ¿Qué es una variante?

El motivo del linaje y prueba de valor que cito viaja en el tiempo y en el espacio. Desde la cita del siglo XVII, a una versión recogida en los años de mil novecientos ochenta; desde Segovia a Nicaragua, de allí al norte argentino en la última década; recreándose en las variantes de los versos de la retahíla, conservando el diálogo no verbal de la representación. Cúmplase un procedimiento similar al del romancero que en palabras de Menéndez Pidal "vive en las variantes".

En el estudio del romancero tradicional Ramón Menéndez Pidal expresaba que una variante posee

"su propia vida, más o menos independiente del conjunto del romance a que el verso o grupo de versos pertenece, evoluciona por sí en el espacio y en el tiempo". (51)

La mínima variante textual del motivo de "prueba de valor" significa una concentración extrema en la amenaza del miedo del héroe:

- 1) - ¿Tuvo miedo?
 - No.
- 2) - ¿Te dio miedo la sangre?
 - No.
- 3) - ¿Se bebió la sangre?
 - Si.

Esta concentración la interpreto como una intensificación del desafío, al cambiar la alusión del miedo paterno al interlocutor-niño, en un crescendo emocional que desplaza en la representación el motivo de "comprobación de linaje":

- ¿Tu padre mató [a todos los] moros?

por este reto:

- ¿Te dio miedo la sangre?

Desplazando al padre, el hijo se convierte en el interlocutor directo, en el protagonismo del héroe-niño.

Las variantes y motivos confirman el grado de apertura, los cauces abiertos a la interpretación y la expresividad individual o colectiva, la biografía poética de la retahíla.

Independientemente viajan motivos y variantes en el espacio y en el tiempo, atados a la necesidad expresiva de sus transmisores. Porque las retahílas de manera análoga a la vida de un romance, cumplen con la afirmación de Diego Catalán:

"la independiente propagación de los motivos y variaciones [...] es nota esencial en el mecanismo de la transmisión tradicional, la clave de como vive un romance". (52)

Los motivos

En las retahílas aunque en grado menor que en las canciones, en los romances y, en los cuentos infantiles, aparecen los motivos como unidades mínimas de narración.

Diego Catalán observa que los motivos en el romancero –que traslado al análisis en las retahílas–, son:

"las unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición, [...]"

[y] constituyen el "vocabulario" narrativo del romancero". (53)

En los cuentos tradicionales señala Thompson que

"el motivo es el elemento más pequeño de un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición. A fin de tener ese poder debe poseer algo poco usual y notable". (54)

Los motivos son células vivas, imágenes que se imprimen en la emoción, en la comprensión. A través de los motivos imágenes recordamos como si niños fuéramos, en los cuentos maravillosos, la bruja devoradora, la cabaña del bosque, la prueba de valor del héroe-niño. Los motivos y las imágenes encierran, y cito a Bachelard:

"invitaciones a imaginar de nuevo". (55)

El motivo analizado de "comprobación de linaje", y de "orgullo de linaje", y su recreación por el de "prueba de valor", (en la retahíla del Gallo soplín soplón) en mi atender, demuestra el poder notable de transformación a través del tiempo. Despojado de las anécdotas pertenecientes a un contexto determinado –discriminación religiosa–, persiste en la tradición actual porque sigue hablando a las necesidades expresivas del niño.

Cumple con la invitación individual en otro contexto histórico a imaginar la situación con nuevas coordenadas, la posibilidad de reactualizar el mensaje en la prueba de valor del pequeño héroe niño de cada día.

Releyendo la colección de retahílas puedo suponer razonablemente que los motivos operan como mínimos elementos dinamizadores de la situación dramática que el juego retahíla –palabra y gesto– propone.

En la ejemplificación de la retahíla Pez Pecigaña, que analizo en páginas siguientes, los motivos de andar al revés, de los animales ocupando el sitio de los humanos, los menores en función de adultos, la naturaleza trastocada, etc, en el tema del mundo al revés, hilvanan en su función de unidad relevante, para contar los desafueros del mundo trastocado, en una visión carnavalesca.

Retahíla–escena: El sentido de la teatralidad.

Las letras –aun leídas sin acotación– respaldan el supuesto de considerar el diálogo dramático de la retahíla (56) como elemento configurativo de la representación.

En efecto, la casi totalidad de las retahílas están encuadradas en una situación escénica que articula a los personajes, el conflicto, el espacio–tiempo y donde dinámicamente se relaciona el cuadrilátero de personajes prototípicos ya mencionados, protagonista, co–actor, director, espectador. Los actuantes –presentes o simbólicos– desarrollan el conflicto básico de la retahíla escena. El diálogo es breve, rítmico, construido en un movimiento binario A+B expresado en concisas preguntas y respuestas que se suceden al hilo:

- Don Juan de las Cadenetas
- ¿Cuántos panes hay en el horno?
- Veinticinco y un quemado.

Repertorio N° 30

- ¿Dónde estás?
- En Tabletas.

Repertorio N° 27

- ¿Hay candela?
- Por allá humea.

Repertorio N° 63

- ¿Cuánto vale la cebada?

Repertorio Nº 87

- ¿Cómo se llama éste?
- Pun puñete.

Repertorio Nº 90

- ¿A cuant va la Mel?
- A set y a deu.

Repertorio Nº 1

- Gallinita ciega
¿qué se te ha perdido?
- Una aguja y un dedal.

Repertorio Nº 14

- Madre vieja, dame pan.
- ¿Y el que te di?
- Me lo comí.

Repertorio Nº 196

- Martinejo, ¿dónde están las mulas?
- En el prado están...

Repertorio Nº 197

En otras versiones dice el parlamento un sólo personaje; pero es evidente la presencia del segundo actor, quien responde de palabra, o con el gesto expresivo.

- La voz pregunta, quedando en espera de una acertada respuesta:

- De codín, de codón
¿Cuántos dedos hay en medio?

Repertorio Nº 9

- Se dirige a la otra persona para pasar un papelillo encendido:

- Sopla vivo te lo doy.

Repertorio Nº 18

-Se dice y se acciona en el cuerpo del otro

- Amagar y no dar
Dar sin reír
Dar sin hablar ...

Repertorio Nº 6

- La retahíla en una sola voz, la de quien gobierna el

juego, protagonista, director, tiene el sentido coral de los actores y a su vez espectadores:

Pez pecigaña
mata la araña.

Repertorio Nº 40

El florón está en las manos...

Repertorio Nº 48

Tusa tusa cacaramusa.

Repertorio Nº 93

- La totalidad de los personajes co-actores intervienen en el coro de la acción que el director y el actor del juego ordena, en una sucesión de escenas preparatorias del climax anticipando la escena del encuentro con el personaje protagonista y/o dialogante:

Vamos a la huerta
del Toro torongil
a ver al Diablico ...

Repertorio N° 10

en la cual se enfrentan, protagonista-antagonista, co-actores y director, el Angel y el Diablo en su eterna disputa de las ánimas que capturan.

- El personaje colectivo del coro-corro representa diversos protagonistas, sirenas, caracolillos, moritos, escolares, instrumentos musicales:

Pasar, pasar sirenas mulillas de la mar.

Repertorio N° 204

Bailar caracolitos.

Repertorio N° 202

Bailar moritos, bailar.

Repertorio N° 186

ABC
la cartilla me sé.

Repertorio N° 95

Do, re, mi. fa

Repertorio N° 64

Antón Pirulero
cada cual atienda su juego.

Repertorio N° 180

- El coro protagonista se dirige a un personaje, co-actor,
burlándose descaradamente:

Al perro muerto
echarlo al huerto.

Repertorio N° 127

Barbas de perro.

Repertorio N° 94

Mona rabona.

Repertorio N° 77

Santo Mocarro
cara de barro.

Repertorio N° 200

A la vieja roñosa
tírale cosa.

Repertorio N° 39

Daca la maza

al borriquito que vá a la plaza.

Repertorio Nº 110

- El coro y el personaje intercalan sus voces en el verso y

el estribillo:

Muerto lo llevan en un serón.
El serón era de paja.

Repertorio Nº 35

- El coro infantil, protagonista, co-actor y director, suma su voz a las voces de la colectividad en algunas fiestas anuales:

El día de la Candelaria
el invierno bota fora ...

Repertorio Nº 97

La Cruz de Mayo
San Felipe y Santiago.

Repertorio Nº 99

- Todas las voces convergen en contar la historia de la vida del protagonista en la retahíla:

A la una nació yo
A las dos me bautizaron ...

Colección Oral

- Un solo personaje en escena o todas las voces del grupo de co-actores, recita su cantinela mágica:

- Perotet ¿quin hora es?

Repertorio Nº 38

- Pavolea chistolea ...

Repertorio Nº 38.2

- Mayino mayino
bocino de pane.

Repertorio Nº 7

- Un personaje en la escena donde es protagonista, espectador simbólico y director del juego, recita en soliloquio, rítmicamente:

A mis unas.
Las columnas columnares
vegetales.

Repertorio Nº 54

A mi una, mi aceituna.
A mis dos, mi reloj ...

Repertorio Nº 37

- Las voces de actores y espectadores, guiados por el director, se regocijan en la palabra juego, en la creación de la palabra sin sentido, en la jitanjáfora:

Meliquituna la malática.

Repertorio Nº 86

- En el escenario los personajes protagonistas de la Retahíla se presentan con carácter múltiple, burlescos o temibles:

La Pero Gil, Santo Mocarro, Pez pecigaña,
Martín Garabato, Mariquita ponte el manto,
Madre vieja, el Diablo, Milano,
la Cuca rabona.

Algunos con nombres y apellidos mantienen en la escena su prestigio de siglos:

Don Juan de las Cadenetas, Antón Pirulero,
Pedro Pérez Crespo, Mariquita García, Teresa
la Marquesa, Doña Berenguela, La Marisolda.

Entremezclados y en pareja salen protagonistas y antagonistas:

Moros y Cristianos, El Angel y el Diablo,
Rey y Verdugo, San Pedro y San Juan,
Ladrones y civiles.

Los animales se humanizan:

El Gato Maltés, la Gallina Ciega, Comadrita la rana,
el Lobito, el Gorrión, el Gato Miau,
los Corderitos, el Gallo soplín soplón.

En vivo presentan la inagotable máscara de los personajes

teatrales:

Maricuela, el Soldado, Perico,
Martinejo, Carmona, Madre vieja
Fraile del convento, el Amo, Señor Rey...

Como en el teatro popular de los siglos XVII–XVIII, pícaros y reyes, clérigos y soldados, amos y criados, conviven con santos, gatos, ladrones, moros y cristianos.

Las retahílas tienen como la antigua lírica, un sentido de la teatralidad que, Sanchez Romeralo al estudiar el villancico subrayara:

"La poesía popular parece que necesita de este encuadramiento dramático para expresarse". (57)

Otros rasgos caracterizadores.

Al observar las muestras orales de las retahílas anoto otros rasgos caracterizadores que se suman a los del texto oral, fijo y abierto, uno y múltiple, las variantes, los motivos, el sentido de la teatralidad:

- Expresión sencilla, elementaridad,
- Lenguaje formulario.
- Brevedad compositiva.
- Repetición, enumeración.
- Amplificación en series adicionales.

Elementaridad.

En la descripción del estilo poético popular del Siglo de Oro, la investigadora M. Frenk escribe que:

"el estilo de la canción popular [antigua]

nos parece elemental e ingenuo, dictado por la emoción, llena a menudo del misterio de lo irracional". (58)

En la escucha de las retahílas tradicionales reconocemos inmediatamente los rasgos señalados, lo elemental, ingenuo, emotivo, irracional, de los pequeños textos orales.

Es la conocida retahíla de sorteo:

1
Una doli teli catoli,
quina quineta,
estaba la reina en su gabinete,
vino Gil apagó el candil.
Candil, candilón,
cuéntalas bien que las veinte son.

en la que me detengo unas líneas, se evidencia la simplicidad del texto.

¿Algo más elemental e ingenuo que la escena mínima de la reina y el gabinete a oscuras, encuadrado en la serie numérica precedente? ¿Algo más sencillo que decir los números, nombrar el candil y la reina en su gabinete, contar y acabar?

Nada parece comunicar, salvo el ritmo del contar. La sugerencia de la mínima escena y la escasa información que hace de los personajes dejar a oscuras esbozada y trunca, la situación que se despliega en una ambientación sonora, creada por la aliteración y el ritmo numérico (una doli ...). El espacio-tiempo lleno de sonidos y de la ceremonia rítmica del sorteo, se reproducirá tantas veces como se repita la retahíla.

El ritmo acentual del uni doli subrayado por el gesto deíctico para cada jugador, cobra la fuerza magnética del ostinato en la reiteración oral-gestual. La cita de los versos de ecos romancísticos, resuenan como un contraste rítmico:

Estaba la reina en su gabinete,
Vino Gil y apagó el candil.

Por la reiteración oral de los versos y del ritmo numeral, se convierte el texto elemental e ingenuo en una sorprendente audición. ¿Es quizás por la energía liberadora del ritmo que no logro percibir otros indicios que el cómputo rítmico?. La esencialidad está en la fuerza encantatoria del ritmo.

Al oír los versos:

Estaba la reina en el gabinete
vino Gil apagó el candil.

me invita a la escucha de un cuento, ¿de un romance-cuento?, rápidamente escamoteado como si de una burla se tratase. Este mecanismo se encuentra en la literatura oral, en los cuentos mínimos, cuentos burlas que comienzan y concluyen abruptamente:

Un rey tenía tres hijas
y las metió en una botija.
La tapó con una pez
¿quieres que te lo cuente otra vez? (59)

En la retahíla Una doli, la tradición oral usa de una fórmula poética común del romancero y quizás, evoque la imitación de los romances viejos de "choca moca" que registrara Gonzalo Correas.⁽⁶⁰⁾

Lenguaje formulario.

Los versos:

Estaba la reina – en su gabinete.

Estaba la reina – en su sillita.

Estaba la blanca – niña en silla de oro.

indican el uso de un rasgo característico de la poesía oral: el lenguaje formulario. Entiendo según la definición de D. Catalán que:

"Las fórmulas son tropos, "dicen" algo distinto que las frases que la componen [...]. La fórmula coincide con la sinécdoque en designar mediante una representación restringida, concretizada, algo de más amplia o abstracta realidad". ⁽⁶¹⁾

El significado de la fórmula citada

Estaba la reina en su gabinete

es la espera de la doncella, espera amorosa, y abre la expectativa del desarrollo de la intriga, algo semejante a la apertura de las fórmulas narrativas:

Erase una vez...

Flor Salazar, investigadora de la poesía oral del romancero, asigna a este ejemplo de "Estaba la reina"..., la clasificación de fórmula común:

"Corresponden a aquellas totalmente lexicalizadas y generalizadas [que] constituyen el fondo expresivo común del estilo formulario". (62)

Esta fórmula común, [Estaba la reina; Un rey tenía tres hijas, en el ejemplo de la retahíla], se expresa como fórmula romancística conocida cuya función es, dar comienzo a la narración, a la visualización de la escena. Al presentarse el segundo personaje pareciera que se inicia el cuento:

"Vino Gil y apagó el candil".

La brusca supresión de lo acontecido con la burla "candil, candilón" y la "coda" de la retahíla:

Candil, candilón,
cuéntalas bien que las veinte son.

acentúa el tono de burla de la fórmula común de la retahíla.

La expresión sencilla, elemental, sin adjetivos ni metáforas, no debe confundirse con carencia o pobreza expresiva. La elementalidad compositiva es característica relevante de los procedimientos en la expresión oral: uso de fórmulas y condensación, que distinguen la escuela poética oral tradicional.

La elección de la brevedad frente a la complicación –afirma Sánchez Romeralo– distingue a los textos de la poesía oral. (63)

Brevedad.

Si excluimos las series enumerativas y adicionales de las retahílas, la mayoría de las composiciones se desarrollan en un texto condensado y breve.

Entretejida a esa concisión late un caudal emocional y afectivo, nítidamente reconocible en las retahílas que llevan adheridas la función de nombrar el cuerpo del niño pequeño. Dictados de la emoción son las breves retahílas–escena para rodear al niño de la afectividad cálida de la palabra y el tacto, del reconocimiento corporal y las enseñanzas cotidianas, palpar su cuerpecillo, las manos, comer, reír.

2

- Misino gatino,
¿Qué comiste?.
- Sopita y vino.
- Misino, misino.

3

Ponte, ponte
un cuartito
un ochavo
un maravedí.

4

Date, date, date,
la mocita,
date, en la cabecita.

5

El galapaguito, la galapaguera
no puede andar

de la tripa que lleva.

6

Ball manetes
 toca galtetes
 tocales tú
 que las tens mès boniquetes.
 La ball, ball, ball.

7

Cinco lobitos tiene la loba
 blancos y negros detrás de la cola.
 Cinco tenía y cinco crió
 y al pequeñín sopitas le dio.

8

Tortitas, tortitas
 higos y castañitas
 nueces y turrón,
 para mi niño son.

En estos textos la ternura se condensa en la escena fusional del diálogo madre-niño expresadas en breves líneas y en el uso de los diminutivos. El "gatino", "misino", "lobito", "mocita", "pequeñín", "galapaguito", son nombres en los cuales se identifica al niño, se le dona en la palabra nutricia, oral, los alimentos que se le ofrece, "sopitas", "castañitas", "tortitas".

Los brevísimos textos de los números 2-8 sugieren una descarga emocional en la palabra y en la gestualidad, se trata de enseñar el movimiento de las manos, "ball manetes la ball, ball, ball"; de picar y poner imaginarios dinerillos en la palma; en el giro de la muñeca, "cinco lobitos"; en el palmoteo rítmico de las "tortitas".

La comunicación afectiva de los términos en diminutivo, vive en los textos para decir al niño pequeño, porque es una intensificación emotiva utilizando los medios expresivos de la reiteración, rítmica y tonal. En estos breves textos se percibe una escena en la que dialogan dos personajes: la madre y el niño, a su vez director y espectador, ambos co-actores, allí la voz que dice y guía el movimiento que amplía el significado:

- Ponte, ponte
- Date, date, date

- Ball manetas
- tocalas tú ...

y en otras el movimiento de las manos que la imagen verbal traduce en:

- (7) Cinco lobitos tiene la loba.
- (8) Tortitas, tortitas.
- (5) El galapaguito, la galapaguera.

La madre dialogando se dirige a su niño que responde con su cuerpo; la voz del texto juega expresivamente en el acto de comunicación con los actores- madre,niño-, quienes son a su vez simultáneamente, participantes y público.

La relación madre-niño tiene en la retahíla el marco escénico, la cobertura de un texto dramático para volcar su afectividad, el escenario imborrable del juego heredado de la madre.

Procedimientos expresivos: repetición, enumeración.

A. La repetición.

Menéndez Pidal en el estudio sobre el romancero aborda "El estilo tradicional" en el capítulo II; de sus observaciones extraigo algunos de los elementos estilísticos que guían el estudio de la poesía popular infantil y sirven de marco en el análisis de las retahílas tradicionales:

- "esencialidad, intensidad".
- "naturalidad", sin "afectado antifaz".
- uso del diálogo.
- elementos arbitrarios o ilógicos.
- repetición. (64)

El procedimiento de la repetición, es anotado por Menéndez Pidal como "la principal figura retórica usada en el estilo tradicional". (65)

Zumthor, Finnegan, J. Vansina, Sánchez Romeralo, Alin, Díaz Roig, (66) subrayan en sus obras la importancia fundamental de la recurrencia en la poesía oral.

E. Asensio recalca que la reiteración

"caracteriza la poética popular y guarda un rastro de fórmula mágica ligada al canto y al encanto". (67)

Para Sánchez Romeralo constituye

"uno de los rasgos más viejos de la comunicación poética [...]. Puede consistir en repetición de palabras, epítetos, fórmulas, versos enteros, con función a veces de refrán o estribillo, hasta llegar a las modalidades más desarrolladas de las técnicas paralelísticas". (68)

Enumero a continuación algunos modos de la reiteración con breves ejemplos extraídos de mi *Colección oral*.

Repetición de palabras

Pico pico melorico
¿quién te dio tamaño pico?

Pasa una, pasan dos
pasa la Madre de Dios.

Tengo, tengo, tengo,
tu no tienes nada.

Del codín, del codán,
de la vera, vera van.

Caracol, caracol
saca los cuernos al sol.

Al paso, al paso, al paso,
al trote, al trote, al trote;
al galope, galope, galope.

Tú por tú
que salgas tú,
turu tú, tú, tú.

Mira un pajarito sin cola
Mamola, mamola, mamola.

La anáfora es la repetición múltiple de una o varias palabras al inicio del verso, aunque es infrecuente su localización en las retahílas.

Este se compró un huevito
Este lo puso asar
Este le echó la sal ...

Dar sin duelo
que se murió mi abuelo.
Dar sin reír
que se murió mi tío Luis.
Dar sin hablar
que se me murió mi tío Blas.

Repetición con función de estribillo

Dorota chondita, chirilí,
se corta el pelo, chiriví,
con las tijeras, chirilí,
del peluquero, chiriví.
Tijera, tapón, adentro y afuera.

Teresa la Marquesa
chiriví, chirivesa,
 tenía un monaguillo,
chiriví, chirivillo,
 vestido de azulillo,
chiriví, chirivillo,
 tenía un sacristan,
chiriví, chiriván.

El estribillo es el elemento constitutivo del texto juego; en él se reiteran términos para prolongar la duración rítmica:

Que pase la correa
del, del, voletín de mi amor
del, del, voletín.

La correa está pasando
del, del, voletín de mi amor
del, del, voletín.

Verso y estribillo alterno construyen el movimiento binario de los textos orales y suponen las voces colectivas, la intensificación sensorial y afectiva :

Mirón, Mirón, Mirón,
 - ¿De dónde viene tanta gente?
 Mirón, mirón, mirón,
 - de San Pedro y San Vicente.

Cucú cantaba la rana
 cucú, debajo del agua.
 Cucú, pasó un caballero
 cucú de capa y sombrero.

Primo, primo, ¿Cuándo has venido?
 Primo, primo. Ayer mañana.
 Primo, primo, ¿Qué me has traído?.

Esta era una vieja
viregia viregia
 de pico pico teja
 de pomporerá.

Tenía tres hijos
virijos virijos
 de pico pico tijos
 de pomporción.

Encadenamiento:

En la repetición, se incluye el encadenamiento, en las que se repite sistemáticamente el último verso en el primer término del verso siguiente, y aparecen frecuentemente en las retahílas cuento. Los versos encadenados ⁽⁶⁹⁾ constituyen una antigua figura retórica; Juan de la Encina denomina al encadenamiento como "gala del trovar", y apela a un ejemplo de la poesía cortesana:

"Hay una gala de trovar que se llama
 encadenado, que en el consonante que
 acaba el un pie, en aquel comienza el
 otro, así como una copla que dice

Soy contento su cautivo
 cautivo en vuestro poder".

El repertorio infantil tradicional acoge a siglos de distancia e intención, las figuras del trovar para sus juegos-rimas. En el siguiente ejemplo anoto que el término reiterado tiene la función de estribillo y combina con la repetición encadenada: "muerto lo llevan ...":

Muerto lo llevan en un serón
 el serón era de paja.

Muerto lo llevan en una caja,
 la caja era de pino.
 Muerto lo llevan ...

Series adicionales

En algunas retahílas acumulativas, (70) la repetición de los versos iniciales de la enumeración, logra la unidad al dar referencia de comienzo y fin de la composición.

La niña se fue a lavar
 la una no es nada.
 A la vera del río,
caracol
 a la vera del agua
caracol.

La niña se fue a lavar
 las dos, la una no es nada.
 A la vera del río,
caracol,
 a la vera del agua, caracol.

La niña se fue a lavar
 las tres, las dos,
 la una no es nada.
 A la vera del río,
caracol,
 a la vera del agua.

Repetición paralelística

Con escasa frecuencia he anotado este procedimiento en las retahílas que consiste en "la repetición conceptual y léxica con una variación hecha mediante sinonimia o inversión". (71)

Andaba y andaba
 el galapaguito debajo del agua.
 Andaba y anduvo
 el galapaguito debajo del cubo.

El texto corresponde al procedimiento paralelístico en la repetición de verbo y sustantivo y la "variación correlativa" del agua por el cubo [de agua].

En la versión de *La niña se fue a lavar*, la repetición de los versos iniciales esconde el paralelismo de la repetición mediante sinonimia:

A la vera del río
 a la vera del agua.

B. Enumeración.

La multiplicidad de elementos, para describir, inventariar, caracterizar, totalizar, se articulan mediante el procedimiento de la enumeración.

La pluralidad de elementos se amalgaman como los fragmentos dispersos en la ordenación enumerativa. (72)

Esta pluralidad puede ser mínima –a partir de tres– a cantidades mayores que, en varios ejemplos puede remitirse al número mágico tradicional 7, 9 ó 12 –como en las versiones de las Doce Palabras retorneadas.

Los ejemplos de enumeración son variados. Por ejemplo en la serie de enseñanza corporal del niño pequeño aparece este procedimiento:

Este se compró un huevito.
 Este lo quiso asar.
 Este le echó la sal.
 Este lo removió.

Los dos procedimientos –enunciación y repetición– del texto Este se compró un huevito, se hacen aún más audibles por la reiteración de la rima óxitona:

De codín de codón
 de la cabra cabritón.
 Si me dice lo que son:
 tijeretas o punzón
 escudilla, barrenón,
 cazuelica o cazuelón.

En el aprendizaje oral de los números mágicos reaparece el procedimiento enumerativo:

Una hora duerme el gallo.
 Dos, el caballo.
 Tres, el santo.
 Cuatro, el que no es tanto.
 Cinco, el capuchino (...). (73)

El procedimiento de la enumeración en las series numerales progresivas compone el texto oral en movimiento rítmico binario:

A la una sale la luna.
 A las dos, el reloj.

A las tres, salta Andrés.
A las cuatro, doy un salto. (74)

La totalidad aludida en la retahíla Yo tenía 10 perritos, por la decena, se desmenuza en serie enumerativa decreciente:

Yo tenía diez perritos
uno se murió en la nieve,
no me queda más que nueve.

Yo tenía nueve perritos
uno se compró un bizcocho,
no me queda más que ocho. (75)

El armar y desarmar la totalidad numérica, sumar y restar, crecer y decrecer, suscita una recepción oral equivalente al movimiento del niño en el armado de un rompecabezas, pieza a pieza, un dinamismo cercano a la construcción de castillos de naipes, y el placer de hacerlo desaparecer de un bufido o de una estratégica eliminación.

El relato concentrado de una vida se apoya en la enumeración y en la síntesis del verso. Los números suenan como campanadas que intensifican el dramatismo de este breve relato:

A la una nací yo.
A las dos me bautizaron.
A las tres me puse novia.
A las cuatro me casaron.
A las cinco tuve un hijo.
A las seis se me murió.
A las siete lo enterramos.
A las ocho morí yo. (76)

Un núcleo narrativo mínimo se despliega en la retahíla-cuento a través de la enumeración. Es el motivo burlesco del tiempo contenido en una semana.

En la semana:

Lunes, Martes, Miércoles,
 Jueves, tres.
 Jueves, Viernes, Sábados,
 seis.

la retahíla enumera los días, sin anécdota tluguna.

En otras semanas se orienta un reducido argumento burlesco. en la versión fragmentaria de mi Colección oral, la enumeración de los días que transcurren se intercala por la interpolación del estribillo:

Lo dilluns per sos difunts
 la vella no fila.

Lo dimans per sos [...]
 la vella no fila.

Lo dimecres per sos [...]
 la vella no fila.

Lo dijons perque trange ous
 la vella no fila.

Lo divendres
la vella no fila. (77)

Enumeración acumulativa.

Otro procedimiento para inventariar la multiplicidad lo constituyen las series adicionales, de las retahílas-cuento como los titulados: La Vieja tiraba del nabo, Esta es la botella que buen vino porta, El Castillo de Churumbel, La Llave de Roma, y en las canciones seriadas Estaba la mora en el moral, Yo tenía un Real y Medio, en cuya resonancia se advierte su estructura tradicional.

La breve cita de Cervantes indica la popularidad de estas composiciones:

"y así como suele decirse:
– el gato al rato, el rato a la cuerda
la cuerda al palo – daba el arriero a Sancho,
Sancho a la moza, la moza a él". (78)

Las antiguas retahílas cuento, de series adicionales, escasamente documentadas en el Siglo de Oro, (79) constituyen un núcleo importante de la lírica oral infantil moderna.

La enumeración suele desplegarse distributivamente en grupos de tres o más elementos:

Tengo, tengo, tengo,
tu no tienes nada.

Tengo tres ovejas
en la majada.
Una me da leche,
otra me da lana,
otra mantequilla
para la semana. (80)

La enumeración distributiva en los casos de combinación con estribillo, acentúa e intensifica el mecanismo (81), como en el siguiente ejemplo:

Tenía tres hijos,
virijos virijos,
de pico pico tijos,
de pomporerá.

Uno iba al colegio
viregio viregio,
de pico pico tejo,
de pomporerá.

Otro iba a la escuela
viruela, viruela,
de pico pico tuela,
de pomporerá...

La enumeración en las retahílas adicionales, por ejemplo:

¿Quién dirá que no es una
la rueda de la Fortuna?

¿Quién dirá que no son dos
las agujas del reloj?

asigna a cada número un elemento cotidiano, una imagen poética por la sugerencia inicial:

¿Quién dirá que no son tres
la almendra y el almirez?.

y construye tramo a tramo con la vertebración de la repetición y la sucesión, una narración múltiple cuyo inexistente argumento narra la pluralidad de la realidad. (82)

La fascinación del niño por la enumeración, la ruta que propone el enunciado numérico, como un cábala rítmica, es a mi entender un camino para nombrar la totalidad desde la acumulación minuciosa de elementos visualizando paso a paso, regresando y avanzando en las imágenes hasta progresivamente llegar a poseer todos los juguetes nombrados, y en la posesión, deshacer la torre de

naipes o cubos, la frágil torre de palabras, eliminando uno a uno, dos a dos, hasta llegar a no tener nada como los diez perritos que

de diez que tenía
ya no me queda ninguno.

Este nombrar lo múltiple y plural, el peregrinaje mental de enumerar las partes de la totalidad, tiene su correspondencia con las series de las Doce Palabras, a lo divino. En este caso el número se impregna del significado procedente de la liturgia; la Virgen pura y una, sustituye a la rueda de la Fortuna; sucesivamente aparecen junto a los números los símbolos del santoral: la Trinidad, los cuatro evangelistas, las siete palabras, los diez mandamientos, las once vírgenes, los doce apóstoles, todos girando en esa única, que es una, una la rueda de la Fortuna.

NOTAS:

- (1) *Diccionario de la Real Academia*. Madrid. Gredos. 1970. Voz juego.
- (2) Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid. Gredos. 1975.
- (3) Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona. Gustavo Gili. 1959. voz. jugar.
- Vid. Trapero, M. *El campo semántico "deporte"*. Tenerife. Universidad de la Laguna. 1979.
- (4) Casares, Julio. *Ob.cit.* Moliner. *Ob.cit.*
- (5) Rodrigo Caro. *Días geniales o lúdicos*. ed. Etienvre. Madrid. Espasa Calpe. 1978. t.I. pág.151.
- (6) Rodrigo Caro. *Ob. cit.* ed. E. t.II. pág. 254.
- (7) Rodrigo Caro. *Ob. cit.* ed. E. t.I. pág. 151; 87; 172; 92.
- (8) La poesía oral infantil es tema tangencialmente tratado en los estudios de poesía oral:
 Zumthor, Paul. ["Formes et genres".[Tradition poétique enfantine] en, *Introduction à la poésie orale*. París. Ser. il. 1983. págs. 91-93.
 Finnegan, Ruth. "Memorisation or recreation? [nursery rhymes] en *Oral poetry*. London. Cambridge. University Press. 1979 ²ed. págs. 149-150.
 Ong, Walter. "Homeostatic". [Rhymes and games] en *Orality and Literacy*. London. Methuan. 1982. pág. 47.
- El tema de la oralidad poética, en las últimas investigaciones y estudios, es el detallado panorama de la ponencia presentada en el *Congreso Romancero-Cancionero* (1984), por el profesor Antonio Sánchez Romeralo.
 "El villancico como texto oral", en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, UCLA (1938). t.I. Madrid. José Porrúa. 1990. págs. 59-80.
- (9) Sutton-Smith, "Il gioco come rappresentazione" en *Il Bufone i el re*. Milan, Nova Escola, 1990, págs. 259 y ss.
- (10) Zumthor, P. *Ob. cit.* págs. 147-157.
- (11) Zumthor, P. *Ob.cit.* pág. 32.
- (12) Sánchez Romeralo, A. escribe que: "performance", en español puede traducirse por ejecución.
 Sánchez Romeralo, A. *Ob. cit.* pág. 66

- (13) Sánchez Romeralo, A. *Ob. cit.* pág. 78
- (14) Sánchez Romeralo, A. *Ob. cit.* pág. 78

Hacia una clasificación de los juegos-rimas.

- (15) Gil, Bonifacio. *Cancionero infantil*. Madrid. Taurus. 1964.
- (16) Bravo Villasante, Carmen. *Una dola tela catola. El libro del folklore infantil*. Miñon, Valladolid. 1976.
- (17) Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. Madrid. Alvarez. 1882. t.I.
- (18) Frenk, Margit. *Corpus de la Antigua lírica hispánica. (Siglos XV-XVII)*. Madrid. Castalia. 1987.
- (19) Frenk, Margit. *Corpus... Ob. cit.* págs. 989;994;1017 respectivamente.
- (20) Creo recordar las clasificaciones fechadas en 1976, publicadas en la revista *Pedagógicas*. Medellín. Colombia. 1976; en "Monográfico Literatura infantil", revista *Acción Educativa*. Nº 2. Madrid 1979; en *La aventura de Oír*. Cincel. 1982; en "Poesía oral". *Papeles de Acción Educativa*. 1983; *Cada cual atiende su juego*. 1984.
 Varias clasificaciones fueron hechas en hojas fotocopiadas [1983, 1985, 1987, 1989] utilizadas en Curso de formación de Magisterio.
 En las dos últimas que cito a continuación "Romancero infantil", Universidad de Cuenca. 1990; "Literatura y juego", Lyceo-Instituto Cervantes. Roma. 1991, me acerco a la guía que ahora propongo; creo haber delimitado con sencillez y manejabilidad los diferentes juegos infantiles y las rimas que le acompañan.
- (21) Tengo presente la clasificación del Seminario Europeo de Juegos Tradicionales en ocho categorías con las recomendaciones adicionales de Sutton-Smith. Vid. Renson, R; Manson, M; De Vroe de E, "Typology for the clasification of traditional games in Europe"; Sutton-Smith, "Tradition from the perspective of children traditional games" en *Proceedings of the II European Seminar of Traditional Games*. Lovain. 12-16 Sept. 1990. Leuven. VVC. 1991. págs. 89 y 15-27.

Retahílas.

- (22) Centro mi atención en las Retahílas y en sus rasgos peculiares, excluyendo del análisis las canciones y romances de la niñez que han recibido la atención en otros estudios.

Cerillo, Pedro. *Lírica infantil*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma. 1986; Díaz Roig. *Naranja dulce, limón partido*. México. Colegio de México. 1970.

He dedicado alguna de mis observaciones al estudio del Romancero en los juegos; Pelegrín, "Romancero infantil" en *Actas del IV Congreso Internacional del Romancero*. Sevilla. 1987. Universidad de Sevilla. Fundación Manuel Machado. 1989.

"Poética y temas de la tradición oral. El romancero infantil", en *Poesía infantil*. ed. García Padrino; Pedro Cerrillo. Murcia. Universidad Castilla-La Mancha. 1990.

La retahílas hispánicas y la tradición oral europea.

- (23) Bravo Villasante, Carmen. *Historia de la literatura infantil*. Madrid. Doncel. 1972. págs. 136 y 143.
- (24) López Tames. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia. Universidad de Murcia. 1990. pág. 188.
- (25) López Tames. *Ob. cit.* pág. 156.
- (26) Opie, Peter et Iona. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. London. Oxford University Press. 1985, 12 ed.
Baucomont, Jean; Soupalt, P; Pinard, R. et al. *Les comptines de langue française*. París. Seghers. 1961.
Rodari, Gianni. *Filastrocche in cielo e in terra*. Torino. Enne Edizioni, 1990.
- (27) Baucomont, Jean. *Ob. cit.* pág. 7.

De su estudio.

- (28) López Tames. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia. Universidad de Murcia. 1990. págs. 156-157.

- (29) Sutton-Smith, "Il ghioco comme rappresentazione", en *Ob. cit.*; Bettelheim, Bruno, "Game in education", en *Schools Review*. Nº 81. 1972. pág. 1-13.

Dorson, Richard, "Teorías folklóricas actuales" en *Introducción al folklore*. Buenos Aires. Centro editor América Latina. 1978. págs. 91-138.

Periodos en la tradición.

- (30) García de Enterría, M^a.Cruz. *Literaturas marginadas*. Madrid. Playor. 1983. págs. 23 y 28.
- (31) Frenk, M. *Ob. cit.* 1987. pág. 7.
- (32) Vid. *Repertorio*: "Hurta la ropa". Nº 185; "Madre vieja, dame pan". Nº 196; "Martinejo, ¿dónde están las mulas?". Nº 197; "Una hora duerme el gallo". Nº 201.

Rasgos caracterizadores: herencia e innovación.

- (33) "Teresa pon la mesa", en Correas, Gonzalo. *Vocabulario (...)*. ed. C. 1897. pág. 496a

Rasgos caracterizadores: tradición

- (34) Correas, Gonzalo. *Vocabulario*. ed. C. 1967. pág. 508a.
- (35) Ledesma, Alonso de. *Juegos de Nochebuena (...)*. 1605, en *Romancero y Cancionero sagrado*. BAE. XXXV. Madrid. Atlas. 1950. pág. 157a.
- (36) Covarrubias. *Tesoro ...* ed. Martín de Riquer. Barcelona. Alta Fulla. 1987. pág. 791.
- (37) Calderon de la Barca. "Los instrumentos" en *Entremeses, jácaras, mojigangas*, ed. E. Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid. Castalia. 1982. págs. 230-231.
- (38) "Barbas de perro". Rodrigo Caro. ed. E. 1978. t.II. pág. 180.
- (39) "Pasa barbado" en Frenk, M. *Corpus ... Ob. cit.* 1987. pág. 1048.
- (40) Zamora, Vicente. *Mojiganga famosa de la Noche de Navidad*. BNM. Ms. 17060. fol. 7. El juego del Gallo es también citado por Vélez de Guevara en *El diablo Cojuelo*.

- (41) Rodrigo Caro. *Días geniales*. t.I. pág. 111.
- (42) En *Colección Oral* (1976–1990).
- (43) Hernández de Soto. *Juegos infantiles de Extremadura*. [1882]. Badajoz. 1988, 2ª ed. pág.91.
- (44) Vigón. "Juegos y rimas infantiles" [1985] en *Obras*. ed. Caja de Oviedo. 1980. 2ªed. pág.50.
- (45) Versión de Garrido de Boogs, Edna. *Folklore infantil de Santo Domingo*. Madrid. Cultura Hispánica. 1955. págs. 342, 343, apostilla que barraco, verraco o berraco son términos de ortografía vacilante."
- (46) Infor: Lector Leiva, Honduras, en *Colección Oral* (1976–1990). El escritor nicaraguense Sergio Ramirez titula su novela, *Te dió miedo la sangre*, invocando un verso de retahíla.
- (47) "El cochino", versión México. Reuter; Sheffler. 1977. pág. 35.
- (48) Versión de Aramburu, Julio. *Folklore de los niños*. Buenos Aires. Ateneo. 1940.
- (49) Versión en Plath, Orestes. *Folklore chileno. Aspectos populares infantiles*. Santiago de Chile. Imp. Universidad de Chile. 1949. pág. 41.
- (50) Recogido en el Colegio Cristobal Valera. Albacete. 1983, en *Colección Oral* (1976–1990).

Motivos y variantes.

- (51) Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires. Austral. 1972.
- (52) Catalán, Diego. "El motivo y la variación en la transmisión del romancero", en *Bulletin Hispanique*. Bordeaux. 1959. pág. 167.
- (53) Catalán, D. et al. *Catálogo General del Romancero*. t.I. Madrid. Seminario Mnéndez Pidal. pág. 128.
- (54) Thompson Smith. *El cuento folklórico*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 1972. pág. 599.

- (55) Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México. Fondo C. Económica. 1965. Recojo la cita de Bachelard en un libro sobre cuentos tradicionales infantiles. *La aventura de oír*. Madrid. Cincel. 1984.

Retahíla-escena. El sentido de la teatralidad.

- (56) Incluyo el sentido de la teatralidad, en la improvisación verbal de los juegos llamados de prenda que trataré en páginas posteriores.
- (57) Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico*. Madrid. Gredos. 1969. pág. 264.

Otros rasgos caracterizadores.

- (58) Frenk, M. *Corpus de la Lírica antigua de tradición popular*. Madrid. Castalia. 1978. pág.24.

- (59) Recogido en Pelegrín, Ana. *Cada cual atiende su juego*. Madrid. Cincel. 1984.

- (60) Correas:

"Retraída está la infanta
detrás de la manta.
Bien así como solía
sin basquiña".

Correas, Gonzalo. *Vocabulario* (...). ed. C. 1967. pág. 572a

- (61) Catalán, Diego. *Catálogo general del Romancero*. Madrid. Cátedra Seminario Menéndez Pidal. pág. 171.
- (62) Salazar, Flor. "Contaminación o fórmula. Un falso problema en el romancero tradicional", en *De Balada y Lírica. III Coloquio Internacional del Romancero*. Universidad Autónoma de Madrid. 1982. Colegio de México. Seminario Menéndez Pidal. Madrid. Universidad Complutense. 1991. [en prensa]. pág. 336.
- (63) Sánchez Romeralo, Antonio. "Caracteres del estilo", en *El Villancico. Estudio sobre la lírica popular en los siglos XV-XVI*. Madrid. Gredos. 1969. págs. 255-260. Zumthor, P. *Ob.cit.* pág. 133.

Procedimientos expresivos: repetición, enumeración.

- (64) Menéndez Pidal, Ramón. "El estilo tradicional", en *Romancero Hispánico*. t.I. Madrid. Espasa Calpe. 1953. págs. 58-80.
Estudios del estilo tradicional del Romancero en:
- Catalán, Diego. *Siete siglos del Romancero*. Madrid. Gredos. 1969. Por campos del Romancero. Madrid. Gredos. 1970. "El romance tradicional. Un sistema abierto", en *El romancero en la tradición oral moderna*. I Coloquio Internacional. Madrid. S. Menéndez Pidal. 1972.
- "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero" en *El Romancero hoy: Poética*. II Coloquio Internacional del Romancero. Madrid. Cátedra Seminario Menéndez Pidal- UCLA. 1979. págs. 231-249.
- Frenk, M. *Estudios de Lirica Hispánica*. Madrid. Castalia. 1974. *Entre folklore y Literatura (Lirica hispánica antigua)*. México. Universidad autónoma. 1971.
- Mendoza, Francisco. "Hacia una poética del Romancero oral" en *Romancero de Albacete*. Diputación Pcial. de albacete. 1989. pág. 185-209.
- Sánchez Romeralo, A. *El villancico*. Madrid. Gredos. 1969.
- (65) Menéndez Pidal, R. *Ob. cit.* I. pág. 78.
- (66) Zumthor, P. *Ob.cit.* pág. 144; Finnegan, R. *Ob. cit.* págs. 130-133; Vansina. *La tradición oral*. Barcelona. Labor. pág. 71; Díaz Roig. *Ob.cit.* págs. 23-90.
- (67) Asensio, Eduardo. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid. Gredos. 1970. pág. 256.
- (68) Sánchez Romeralo, A. "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica, apuntes para un estudio comparativo", en *Romancero. Tradición oral moderna*. I Coloquio. ed. Diego Catalán; Armistead; Sánchez Romeralo. Madrid. Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 1972. pág. 230.
- (69) Díaz Roig, Mercedes. *Ob. cit.* págs. 79-80; Zumthor. *Ob.cit.* pág. 135.
- (70) Apunta Zumthor:
"De cette espèce ["numerative", "enchainée"]
ne se rencontrent plus guère aujourd'hui que
dans nos chansons enfantines".
Zumthor, P. *Ob. cit.* pág. 135.
- Finnegan, Ruth. *Oral Poetry: An Anthology*. Londres. Penguin Book. 1978. pág. 289.

- (71) Díaz Roig, Mercedes. *Ob.cit.* pág. 41 y ss. El paralelismo ha sido estudiado entre otros por ej. Asensio en "La poética del paralelismo", en *Ob.cit* pág. 69-120.
- "El paralelismo" en Sánchez Romeralo, A. *Ob.cit.* págs. 339-342.
- Romeu Figueras, "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con Galicia y Portugal y el de Castilla", *An.M.* Barcelona, 1954, págs. 3-55.
- (72) Díaz Roig, Mercedes. *Ob.cit.* págs. 125 y ss.
- (73) *Repertorio*: "Una hora duerme el gallo". Nº 201.
- (74) En *Repertorio*: "Salto de mula". Nº 2.
- (75) Nótese la combinación con el elemento repetitivo.
- (76) Niños del Colegio Público Campillos de Arenas. Jaen. En mi *Colección Oral* (1976-1990).
- (77) [Barcelona]. Pelegrin, Ana. *Colección Oral* (1976-1990). Una versión análoga en Maspons-Llabrés. *Jochs de la infancia*. Barcelona. Martí. 1874. pág. 74.
- (78) Cervantes. *El Quijote I.* ed. Murillo. pág. 205. apud. Frenk. *Ob.cit.* 1987.
- (79) Vid. Frenk, M. *Ob.cit.* 1987.
- (80) Frenk, Margit analiza este texto desde el punto de vista de un villancico simple con glosa, "Tengo, tengo, tengo, tu no tienes nada": o villancico glosado. Frenk, M. *Ob.cit.* 1974. pág.3.
- (81) Díaz Roig, Mercedes denomina "enumeración con variación serial" a estos casos. Vid. Díaz Roig, M. *Ob. cit.* pág. 149-151.
- (82) Las sugerencias de la acumulación e irracionalidad primitiva las extraigo del estudio de Carlos Bousoño. *El irracionalismo poético*. Madrid. Gredos. 1977. págs. 265 y ss.

PARTE SEGUNDA - ESTUDIO.

CAPITULO II - ANALISIS Y COMENTARIO DEL JUEGO-RIMA PEZ PECIGAÑA.

Pez-pecigaña: de su procedencia.

Bajo la denominación en la tradición oral moderna de Pipirigaña identifico un juego antiguo, Pez pecigaña, registrado en la carta centón, intitulada *Memorial de un pleito* del siglo XVI, y en la mención de juegos pastoriles de Gaspar Reyes, en el siglo XVII.⁽¹⁾

Del *Diccionario de Autoridades*, tomo el aviso que Pizpirigaña es:

"Juego con que se divierten los muchachos
a quien se le dió este nombre
porque lo hacen diciendo ciertas palabras
y dándose pellizcos en las manos."

El valenciano Carlos Ros, escribiría en el siglo XVIII, un coloquio romance con el tema central de los juegos de los muchachos; en el romance impreso en pliego de cordel dice que

..... "pesinganya
este es antich com els nabs". (2)

El mismo autor registra en su *Diccionario Valenciano Castellano*, 1764, otras voces

Pecigaña: pizperigaña

Juego con que se divierten los muchachos
diciendo ciertas palabras y dándos
unos pellizcos en las manos". (3)

Pecigaña, similar a la pizperigaña es léxico

sacado de los diccionarios –dice–
de la lengua castellana".

por lo tanto del Diccionario de Autoridades, editado entre 1726–1739 por la Real Academia Española.

La definición del juego en el *Diccionario de Autoridades*, pone en equilibrio los medios expresivos: las palabras y el gesto de las manos. La gestualidad asimismo es mencionada por

Quevedo:

"si se jugaba algún juego –dice irónicamente
en el *Buscón*– era siempre el de pizpirigaña
por ser cosa de mostrar las manos". (4)

De las palabras que acompañaban la acción, no he localizado texto alguno en los documentos de los siglos XVII y XVIII.

La tradición oral moderna, sin embargo, lo incorpora en diferentes versiones de España y Latinoamérica con variantes y adiciones, en las cuales se reflejan las palabras y la acción ritualizada de dar en las manos. Acción de pellizcar, tocar, o dar ligeros golpes en las manos o pies acompañándose de aquellas "ciertas palabras" que es la retahíla que acompaña el juego, de las que reúno unas cuantas versiones de los siglos XIX y XX.⁽⁵⁾

Pez Pecigaña en la Tradición Oral Moderna.

En la muestra recogida, pequeña pero representativa, la denominación del juego es reconocible aun en su variación. Del apelativo de Pizpirigaña, Pez pecigaña, de los siglos XVII y XVIII, en la tradición oral moderna aparece con diferentes combinaciones fónicas:

<u>1</u>	<u>2</u>
Pipirigaña	Perigallo
Pisa y gaña	Pisingallo
Pisi y caña	Pizlagaña
Pipis y cañas	Pizaraña
Pisi ganya	

Las muestras orales corresponden a la Península, área castellana/catalana, y latinoamericana.

El juego de Pez pecigaña.

Las muestras orales reunidas permiten la clasificación tipológica de Pez pecigaña: es retahíla de sorteo y /o retahíla de movimiento de manos/pies.

El desarrollo básico de la retahíla- escena para las dos modalidades es el siguiente:

Comienzo:

En un corro los jugadores se sitúan sentados mostrando las manos y dejando visibles los pies.

Primer secuencia temporal:

El que manda, recitando la fórmula pellizca, toca las manos/pies. Al ser pellizcado en la sílaba del verso último, el jugador tocado esconde las manos/pies. La retahíla es reiterada hasta que todos los jugadores hayan escondido las manos/pies.

Segunda secuencia temporal:

El juego en su versión breve concluye, o bien continúa.

Tercera secuencia temporal:

A la retahíla le sucede frecuentemente el juego del escondite. Comienza a esconderse quien ha guardado las manos/pies. Al terminar con la rueda de participantes. El que manda comenzará su búsqueda.

En algunas versiones el juego se amplía en

Continúa:

Cuarta secuencia temporal:

- Prosigue rescatando las manos/pies escondidos.

- Se añaden acciones con las palmas de manos en diferentes momentos y posturas guiados por el que manda.
- Concluye con chascos, burlas y cosquillas.

El número de integrantes del grupo es variable aunque predomina el pequeño grupo de edad entre los 4 y 10 años.

En las versiones del repertorio familiar contiene una complicada gestualidad de manos y es diversión para niños pequeños.

El ciclo de Pez pecigaña.

Agrupo las versiones en un ciclo que contiene dos subgrupos:

- 1) Pez pecigaña /Pido para el obispo
- 2) Pez pecigaña/ Mano cortada

En la muestra reunida, después de varias audiciones/lecturas, llego a distinguir en Pez pecigaña subgrupos de versiones, a los que reúno según los elementos caracterizadores del texto, en:

1. Pez pecigaña/pido para el Obispo
2. Pez pecigaña/la mano cortada

2.1.1. Pez pecigaña/que te pica el gallo

2.1.2. Pez pecigaña/¿Quién te puso la mano así?

2.2.1 Pez pecigaña/Mano cortada + ¿Dónde está?

En el grupo 1) "Pez pecigaña/pido para el obispo" predomina en la retahíla el procedimiento expresivo de encadenado.

En el segundo grupo 2) "Pez pecigaña/la mano cortada", la retahíla desarrolla un diálogo entre dos personajes, y en algunas versiones del grupo (2.2) con encadenamiento.

Estructura binaria.

En la retahíla y en los diálogos encadenados, las versiones orales de Pipirigaña, ciñen su organización rítmica a un movimiento binario, entendiendo por este último la fluctuación ente los elementos compositivos A + B.

En el estudio de la lírica popular del siglo XVI, Antonio Sánchez Romeralo analiza el villancico(aplico sus ideas en la lírica popular infantil) desde su característica formal y define:

"Llamamos estructura básica binaria a un cierto movimiento, a la vez conceptual y rítmico: un movimiento de dos A + B. Con independencia de números de versos

y sílabas [el villancico]) aparece
 "predominantemente" estructurado en un
 esquema básico binario, digo A, y añadido B". (6)

En las versiones reunidas de 1) Pecigaña/Pido para el Obispo la retahíla aparece claramente, en la sucesión del esquema: digo A y añadido B. He aquí un ejemplo:

(A) Pipirigaña
 (B) vino la araña
 (A) Por su sabanita
 (B) vino la arañita
 (A) Vino la paloma
 (B) de su palomar (...). (7)

En las versiones dialogadas de 2) Pecigaña/mano cortada, el esquema básico del movimiento binario que observo es notorio. Este texto fue recogido por Juan Menéndez Pidal en 1885:

(A) Pichi pichigaña
 (B) los moros en campaña.
 (A) Dijo Marigüela:
 ¿Quieres fregarme esta cazuela?
 (B) No tengo pies ni manos.
 (A) ¿quién te lo ha cortado? (...). (8)

En los textos agrupados en 2.2) Pecigaña/Mano cortada + ¿Dónde está?, se suma el procedimiento denominado "encadenamiento" al movimiento binario.

El procedimiento literario del "encadenado" en la lírica y la narrativa tradicional consiste en que:

Enumerando un elemento, este reiterado enlaza
 con otro, que a su vez repite el mecanismo,
 formando series de elementos enlazados.
 A + B / B + C / C + D / ...

La versión que fragmentariamente transcribo pertenece a la lírica popular infantil; el procedimiento señalado aparece asimismo en los cuentos de fórmulas. La brevedad y el diálogo dinamizan el texto, acentuado por el "toma y deja", "entrada y mutis" de los personajes:

- (A) Pisigallo
 Con la mano cortada.
 (B) ¿quién se la cortó?
 (A) La perra vieja.
 (B) ¿qué se hizo la vieja?
 (A) Se fue a traer agua
 (B) ¿qué se hizo el agua?. (9)

El encadenamiento –el antiguo leixapren de la literatura medieval– aparece muy claramente en las versiones del ciclo primero de Pez pecigaña que he subtitulado "Pido para el obispo".

La estructura binaria con encadenamiento es un viejo procedimiento de técnica literaria que mantiene por reiteración y sorpresa los elementos de la construcción. Esta produce un reconocido placer fónico e intelectual en el oído/lector del niño, ya sea por la impresión de seguridad en el elemento que se reitera, ya por la renovación en el elemento sorpresivo. (10)

La receptividad y el placer de seguridad y al mismo tiempo de novedad, se intensifican en estas versiones en el movimiento binario encadenado:

Pez pecigaña (...)
 Vino por la sal
Sal menuda
 para la cuba
cuba de barro.
 Tapa caballo
caballo morisco
 Tapa Tobisco. (11)

La reiteración cala en la receptividad del niño, por la seguridad que ofrece el reconocimiento de la palabra. Cada vocablo nombrado en la serie existe y puede apropiárselo; al reconocerlo en la repetición, lo hará suyo incorporándolo en memoria rítmica.

El término nuevo y viejo repetidos encadenan el movimiento binario, facilitan la memorización de las voces engarzadas en la estructura rítmica, la entonación, la medida, la duración del verso.

Al retenerla, hacerla propia, el niño se lanza subyugado al misterio de la palabra, acechando y provocando su repetición para capturarla por su sonido y sensibilizarse en la comprensión de lo poético, la estructura, el ritmo y el sonido.

Del sentido y sinsentido de Pez pecigaña.

Que los niños repiten y deforman los vocablos, por su escasa comprensión, que se divierten con su resonancia rítmica y fónica, transformando a veces su sentido en sinsentido, es argumento reiterado; que en el repertorio popular utilizado para entretenimiento se encuentran muestras desconcertantes de una diferente percepción poética, son ideas que se manejan continuamente en los estudios de literatura infantil.

El texto de Pecigaña es un buen ejemplo. Ya Juan Menéndez Pidal advertía que en los cantares infantiles había restos de época remota y, al anotar la retahíla de Pipirigaña dice:

"Véase como en estas fórmulas (de eliminación) sin sentido ni trabazón, brillan entre la escoria de caprichosas frases, chispas de oro de viejos romances olvidados por el pueblo". (12)

Juan Menéndez Pidal se desconcierta porque "escucha" que "en la escoria de caprichosas frases" de la retahíla, la resonancia le llega de antiguo, y por lo tanto merecen consideración, por si se ocultaran "chispas de oro de viejos romances" entre estas muestras

"sin sentido ni trabazón".

Prima la categoría valorada de romances viejos "de épocas remotas" y por si se hallaran huellas de estos, son recogidos otros textos de la poesía popular lúdica.

La no trabazón, el capricho de la frase, el sinsentido, reconocidos hoy como procedimientos literarios a los que frecuentemente aluden los autores de la literatura juvenil, a partir de la influencia persistente del mundo del nonsense de la literatura inglesa, configura actualmente una corriente de éxito constatado en las publicaciones juveniles.

La retahíla –Pez pecigaña– se inscribe dentro de la temática del sin sentido o absurdo.

En un excelente trabajo sobre talleres literarios juveniles, merecidamente distinguido con el premio de investigación Giner de los Ríos 1984, Esperanza Ortega transcribe de fuente oral el texto de Pipirigaña.

El sin sentido, la escoria de las caprichosas frases, observadas por J.Menéndez Pidal, son captados con otra mirada por E.Ortega, proveniente del estudio de la literatura juvenil.

"En esta fórmula –dice a propósito de Pipirigaña– entramos en el misterio del absurdo de estas muestras populares, que utilizan el valor festivo del lenguaje en los que el mensaje transmitido no es racional. Son puentes de comunicación hechos de palabras". (13)

El absurdo, el sin sentido, se convierten no ya en "escoria de caprichosas frases" sino en el fundamento comunicativo del lenguaje infantil.

A la otra visión del sin sentido, la escritora añade datos para señalar la "trabazón" de la retahíla por

"el encadenamiento de los sustantivos
obispo, coneja, sal, cuba, caballo
(que) obedece a la necesidad de lo
imprevisto". (14)

De Pez pecigaña sabemos que en su larga tradición oral infantil contiene una estructura básica binaria, sumando el encadenamiento, construcción que es codificada y descodificada con placer literario por los lectores –oidores– escritores niños.

Tiene, pues, sentido literario, y el texto en su "sin sentido" cobra valor incluso como procedimiento caracterizador de la literatura infantil.

¿Quién es Pez pecigaña?

"Juguemos con maña
al Pez pecigaña". (15)

(Gaspar de los Reyes)

El significado de su denominación permanece oculto. Tal vez como el de tantas retahílas y juegos, provenga de combinaciones fónicas del lenguaje festivo de los niños. Una improbable intuición volvería la mirada a aquel Pez pecigaña de los siglos XVI-XVII. ¿Existiría cierta relación de este Pez pecigaña con otro pez, al que aluden las burlas, dichos cantados por los niños?

Pato ganso ansarón
tres cosas suenan
una son.
Cochino puerco y lechón
otras tres en una son.
Bota vino y pez
son otras tres. (16)

El pez se añade a otra figuras carnavalescas, a los objetos "tipos" como la ristra de chorizos, bota, tonel... Los peces -en la iconografía de las *Aleluyas de Carnaval* (17) penden de colgaduras y pendones.

"Butifarra, pez, porrón
¿dónde irá a parar este glotón?"

dice la Aleluya del Morisco disfraz que reproduce el pliego de *Antiguas escenas de Carnaval*. (18)

En el entierro del Carnaval un pez, la sardina, se convierte curiosamente en el símbolo del espíritu carnavalesco; Goya ha inmortalizado en *El entierro de la sardina* la bulliciosa procesión dieciochesca del Miércoles de Ceniza.

El viejo cantarcillo incorpora el término pez, con equivalente acepción de vino y bota pues

el cantar lo interpretamos en un marco de eclosión de fiesta colectiva canturreando la melodía ausente.

"tres cosas suenan, una son".

Pez comienza a impregnarse al oído de resonancia festiva. Trae a la memoria por ese tono a un nuevo pescado, un pez literario y teatral. Me refiero al entremés *El Abejadillo* (19) colmado de costumbres y acciones carnavalescas.

Resulta notorio que Pez pecigaña reitera el significado de pez carnavalesco por la sinonimia triplicada de su nombre:

Pez --
 Peci -- piscis -- pez
 Gaña -- "agalla del pez". (20)

tres cosas suenan una son.

A partir de estas pistas me pregunto si este Pez pecigaña como el Abejadillo, ¿alude a un personaje cómico y farandulero como su doble Pípirigallo recreado por Alberti? ¿Alguna de sus derivaciones de Pípirigaña se emparenta con Pípirijaina, la mínima compañía de los cómicos de la lengua?.

Si la conjetura fuese atinada estaría en el camino de visualizar el carácter del personaje que guía el texto.

Pareciera que decir pez equivale a remarcar un aire festivo, como el enunciar bota, vino. Al igual que actualmente entendería el contexto lúdico de los "Sanfermines" en la letra de:

.....
 Siete de Julio San Fermín.
 A Pamplona hemos de ir
 con una bota y un calcetín.



10 Buitarra, gata, guinea,
adónde ira ez e gielon?

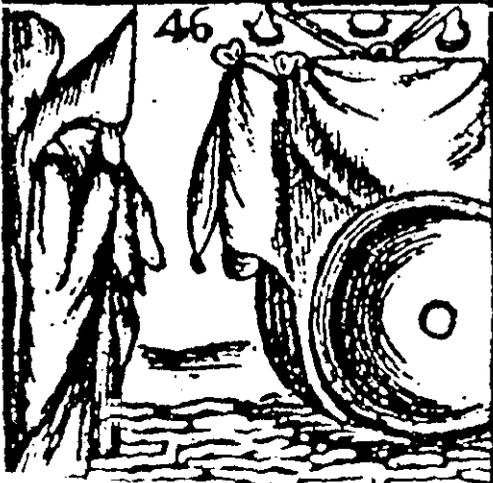


Lámina I.1 - Aleluya del Carnaval. (Viñeta)
Lámina I.2 - Aleluya del Carnaval.

De otros peces. Juegos de palabra e ingenio.

Anoto en un paréntesis que si en el habla coloquial del siglo XVII pareciera que el vocablo "pez" es equivalente a "vino", en el refranero actual se entiende "pez"

"quedarse mudo o callado como un pez.
No hablar ni responder palabra". (21)

Los estudiantes usan coloquialmente el término de "estar pez", para revelar un total desconocimiento, por lo que no queda otra operación que permanecer ignorante, mudo como pescado.

Pez grita.

Una clara inversión de esta realidad lo propone el juego de la grito de peces llamado "La ballena grita" (22), un juego de prendas donde cada participante gobernado por la ballena se levanta y grita el nombre del pez que tiene adjudicado.

Pez agua.

"Al agua del pez
que tiene sed".

Dicen los niños en el manteo del "pez" elegido. En filas paralelas por parejas construyen una red/cama con los brazos extendidos; el pez manteado recorre el trayecto, impulsado en el aire y pasado a los brazos de la próxima pareja; la caída final no está exenta de brusquedad. (23)

En la pesca.

Un juego de prendas consiste en citar/inventar nombres de peces: el "pez pellizco" figura en este inventario: (24)

Un pez vecino.

La tradición francesa acuña el término de "poisson d'avril" para referirse a festejos equivalentes al día de los Inocentes, con su acostumbrada provisión de burlas, en los festejos populares. Leo Claretie a fines de la pasada centuria anotaba que:

"... farces du poisson d'avril sont encore aujourd'hui parmi le plus vivaces des traditions populaires: fausses demarches, nouvelles erroneos, billets anonymes ou faux, envois burlesques ou deplaisants, mystification de tout genere, rien est espargué. Il y a toute une literature populaire de 1^{er} d'avril signée de noms grotesques, poisson mort, permis de pêche extravagants"... (25)

El pez pecigaña.

El personaje llamado Pez pecigaña se impregna del gesto carnavalesco, juegos al revés, con sus pellizcos burlones, manteos, palabras regocijantes, su disloque significativo. La descodificación de Pez pecigaña, que supone actualmente laboriosas búsquedas, apelando a la imaginación, a los datos bibliográficos para un acercamiento interpretativo, resultaría fácil y cotidiana, para la sociedad juvenil de los siglos XVII-XVIII.

La sardina, el Abejadillo carnavalesco teatral, acompañan a Pez pecigaña en su eufórica y enigmática presencia, ponen el tono de la chanza y regocijo al personaje de la retahíla.

¿Qué dice lo que no dice Pez pecigaña?

"¿Y qué quiere decir toda esa trápala
con que me habéis dejado medio loco?"

(Quiñones de Benavente)

Una y otra vez he regresado a estos poemas orales de alegre dinamicidad, a sus palabras que, una vez engarzadas en su trabazón, se dispersan fugaces, resuenan en su sin sentido, quedan apresadas en una invisible impresión poética.

¿Qué dice –me digo– el sin sentido?. ¿Qué dice lo que no dice Pez Pecigaña?. ¿Cuáles los motivos, la fuente que lo nutre?. ¿Qué dice esta escucha de la resonancia tradicional?.

Escucha poética centenaria que no alcanzo a describir aunque el personaje Pezpecigaña – Pinpirigallo– me anticipa una regocijante demanda que difícilmente entreveo.

De las repetidas lecturas he anotado un texto guía para el núcleo 1)Pecigaña/ Pido para el obispo, una propuesta a la manera de versión facticia en castellano, del texto oral Pez pecigaña, co-tejado con las versiones equivalentes catalanas, que proveen de imágenes nuevas a las versiones castellanicas.

1. Pez pecigaña/ Pido para el Obispo:

Escojo el verso v.13, "Pido para el Obispo", para agrupar una muestra de versiones de Pez pecigaña.

Transcribo el texto guía, el texto facticio que establezco y al que aludiré en las páginas siguientes, en la necesidad de poder tener una referencia globalizada mas accesible en el estudio de la literatura oral infantil. (26)

Para la comprensión y análisis de Pez pecigaña, me inspiro en las múltiples ideas sobre la tradición oral aprendidas en los cursos Internacionales del Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.

Se trata de reunir las versiones disponibles del texto analizado cotejando las diversas versiones, como si de diferentes copias de un texto anónimo se tratara. En la aplicación de la metodología para la tradición oral lúdica infantil, introduzco diferencias al proponer para el estudio un texto guía. Sin embargo dejo constancia que éste no se propone como un modelo oral que uniformiza las versiones. Se trata de una guía posible para indagar en los elementos constitutivos de la muestra.

Cada una y a su vez todas las versiones reunidas alimentan personajes, imágenes, sonidos, indicios que aparecen o no aparecen en el texto facticio que transcribo del ciclo 1.)Pez =pecigaña/Pido para el Obispo.

1.) Pez pecigaña / Pido para el Obispo (texto guía).

Pez pecigaña

2 Jugaremos a la cabaña.

Los perros en el monte

4 las cabras en la corte,

Corte Real

6 para ir por sal,

sal menuda

8 para la cuba.

Cuba de barro

10 Tapa caballo,

Caballo morisco

12 Tapa tobisco,

Pido para el Obispo

14 Obispo de Roma

Tapa corona,

16 que no te la robe

la pícara ladrona.

El siguiente esquema resume las acciones que interpreto de las escenas del texto:

1. Pez pecigaña/ Pido para el Obispo

- 1) Pez pecigaña propone el "jugaremos a cabaña".
juego.
- 2) Narra un desfile de figuras "cubas, caballos,
festivas. gallinas, cabras."
- 3) Las figuras del desfile "Pido para el Obispo"
acompañan y piden para
el obispillo.
- 4) Pez pecigaña burlescamente "cuida no te roben"
advierte al obispillo de "no te coma"
un cercano daño.

Diversas figuras de desfile carnavalesco.

En la audición es claramente perceptible el procedimiento literario del encadenamiento antes mencionado, que se utiliza para presentar el desfile de personajes: perros, cabras, sal, cuba, caballo, Obispo. Conjeturo que el texto guarda en su absurda trabazón algún "sentido", más allá del valor poético del "sin sentido". Un indicio es la presencia de la fiesta colectiva a que el personaje Pez pecigaña alude en el cantarillo, el tiempo de carnaval, el de la bota, vino, pez, tres y uno es.

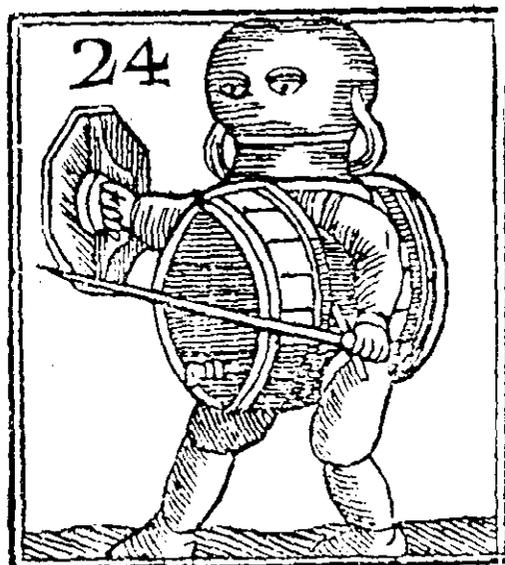




Lámina III - Cavallets. Baile de los caballitos.

La cuba.

Leyendo/escuchando la rima anoto que el regocijador vino no está en "bota" sino en toneles o cubas pues doblemente se nombra: "cubas/cubas de barro".

Dos imágenes plásticas complementan la resonancia de la retahíla.

En un grabado de una aleluya/auca valenciana observo un grotesco personaje, botijo por cabeza y tonel por cuerpo, que se apresta con escudo y lanza a un torneo con un presumible contrincante armado de cucharón y embudo. Son tópicos carnalescos que recogen los viejos grabados reeditados por Idelfonso Mompié en el siglo XIX en el auca *Los estravagantes*.

Otra imagen increíblemente sugerente del combate entre el Carnaval y la Cuaresma de Brueghel, donde el fornido personaje del Carnaval jinetea un gran tonel, ayudan a visualizar los versos 8–11.

(pide)
 v.8 para la cuba.
 Cuba de barro
 v.10 tapa caballo,
 caballo morisco (...)

Imagen repetida de los festejos de las chanzas de torneos y juegos caballarescos es particularmente la cuba–corcel, parodia de caballeros y alusión burlesca a fiestas y embriaguez.

El teatro popular del siglo XVII vuelve a esclarecer estos versos de la retahíla a través de la acotación de una escena de la *Mojiganga de las figuras*:

"Salen dos figuras con dos cubas, y se ponen en las dos puntas del tablado a caballo en las cubas y un pellejo al lado, y rotulado las cubas que digan al bon vin (...)
 Salen (otras) dos todas metidas en unos calzones (...)" (27)

Caballo-cuba.

Los jinetes en cuba-caballo, en grotesco y regocijante torneo de tonel ⁽²⁸⁾, tienen una imagen paralela en las danzas de los caballitos de cañas, a los que tanto gustara incorporar mojigangas y entremeses del siglo XVII. En algunas de las apariciones de "los caballitos" en las representaciones incorporan los cantarcillos populares de:

"A la trápala tapa tan
a correr los gallos
los niños van".

"correría yo mi caballo
la trápala tapa".

A la trápala, tapa, tapa.

Margit Frenk en el capítulo dedicado a las rimas de juego de niños en su monumental estudio de lírica popular documenta varios ejemplos del estribillo para correr con los caballitos cantando:

"la trápala tapa
tápala tapa tapa". ⁽²⁹⁾

Especialmente resalta la presencia de los niños que van a correr gallos, en sus caballos de juguete, disfrazado uno de ellos de cardenalito repitiendo bendiciones en el *Baile de los Gallos*. ⁽³⁰⁾

De suerte que al leer/oír

"cuba de barro
tapa caballo"

en la escucha tradicional se oye y se visualiza la escena de jinete en buenos toneles de vino, de carreras de caballitos y se oye

"el ruido de voces y movimientos
descompuestos de la revuelta que anda".

que no es sino el bullicio de la "trápala, tapa", que anotara Rodrigo Caro. ⁽³¹⁾

Si *Pez pecigaña* recibiera un tratamiento de texto susceptible de teatralización, sería menester escuchar en la repetición del término "tapa" (v.10) "tapa caballo"; v.12 "tapa tobisco"; v.15 "tapa corona", el bullicioso estribillo coral de los niños, que:

"A la trápala, tapa, tan
a correr los gallos
los niños van".

Los versos (v.10–15) de *Pez pecigaña* visualizados y oídos en los días de fiesta de los menores, en las cuestaciones para San Nicolás, fiesta del obispillo, para el rey de los gallos, cobra ahora una nueva dimensión, una sonoridad colectiva.

En este contexto los v. 6–7

"para ir por sal
sal menuda",

se comprenden desde un sentido coral. La tradición oral infantil mediterránea ha conservado una antigua costumbre la salpassa, la bendición de la sal, unida a la petición de sal–huevos por los niños de la parroquia. Exigía el uso un pregón de los monaguillos –escolares recorriendo las casas, acompañando en ocasiones al fraile que bendecía la sal y los hogares. Dos retahílas de esa fiesta menor transcribo para su lectura:

Pica sal de la canal
de la canella

dannos pá i escudella,
llum llum. (32)

y esta otra versión alicantina:

Ous ací, ous allá
bones bastones al sacristá,
ous a la pallissa, ous al ponedor
ous a la cestella del senyor retor.
Ous, ous bones festes
bon dijous –la gallina ponedor.
Ous, ous, al señor retor.
Les dones perque son bones
per trencar cassoles noves,
els homnes perque son bons
per trencar perols nous, ous, ous. (33)

En la segunda retahíla de sal–ous, los elementos del tiempo carnavalesco "bon festes, bon dijous" están claramente anunciando bromas y chascos al mayor: "bastons al sacristán", la cuestación y demanda usuales de alimentos "para la cestella del senyor retor", y los juegos carnaval de quebrar la olla

"les dones per trencar cassoles noves"

La escenificación colectiva, el diminuto juego teatral callejero de Pez Pecigaña se perfila entre la maraña de la primera audición.

Reconstruyo la versión con acotaciones de esta visualización de los personajes y la situación; accedo a una mínima dramaturgia para ampliar a escena el contexto lúdico del Pez pecigaña.

[Pido] sal menuda [Pido] para la cuba	<i>(Piden entonadamente los niños vino para las casas y calles.)</i>
Cuba de barro	<i>(personaje tonel en parodia de torneo)</i>
[Tapa trápala tapa] Tapa caballo Caballo morisco	<i>(jinetes en caballitos, a horcadas en tonel que es usado como instrumento de percusión acentuando el cantarcillo tapa tapa)</i>
[Trápala, trápala tapa] Tapa Tobisco	<i>(se adelanta el Obispillo echando la bendición)</i>
Pido para el Obispo Trápala trápala tan	<i>(Los niños pasan de la salmodia a voz en cuello)</i>

De la letrilla interpreto la gestualidad y el movimiento escénico de esta mínima escena de representación tradicional.

Del Obispo = Tapa Tobisco.

¿Y la voz tobisco?. "Bisco" dice Rodríguez Marín

"es exigencia de consonante". (34)

Tobisco no sólo es consonancia de la rima, sino también, en mi opinión, correspondencia temática. Tobisco resuena como una parodia de oraciones o latines, conjunta con la parodia religiosa

del Cardenalito echando bendiciones. Las parodias y burlas de oraciones a menudo figuran en el lenguaje tradicional infantil.

En Aragón los niños dicen burlándose unos de otros:

Domingo bobisco
el culo te he visto. (35)

En el Romance de la Bella en Misa, recogido recientemente por Pedro Piñero y Virtudes Atero, en Andalucía, la tradición oral juguetea con el "dominus ubisco":

(...) el que apagara las velas
los bigotes se quemó
y el que diera la misa
por decir "Dominus ubisco"
¡Malhaya sea el amor!. (36)

Estas dos muestras orales, aluden claramente a la parodia del "Dominus vobiscum" que antecede a la bendición final del oficio religioso de la Misa. De tal manera, que el "tobisco" de la retahíla Pez pecigaña se suma como chanza al clima de placer y buen vino, de movimiento descompuesto, de la bulliciosa serie de voces que al son de la trápala, burla los oficios religiosos.

Del Obispo.

¿Y quién es ese Obispo al que aluden los vv. 13-16 del texto guía propuesto?

(...) Pide para el Obispo
 v.11 Obispo de Roma
 [Trápala tapa tapa]
 v.16 tapa corona.

Conjeturo líneas arriba que podría referirse al Obispillo y el patrón de los escolares menores San Nicolás, recordado en los primeros días de los festejos invernales, y que ha constituido desde antiguo una fiesta de los niños, fiesta de estudiantes de clerecía menor. Conmemoración de gran arraigo popular hasta las primeras décadas del siglo XX en Cataluña, País Vasco y Andalucía.(37)

El Diccionario de la Lengua transcribe las anotaciones de Covarrubias para el Obispillo:

"- Nombre que dan en algunas partes a un muchacho que la víspera de San Nicolás de Bari se viste de Obispo y le llevan con gran fiesta a la Iglesia donde el tiempo de las vísperas está sentado en el coro, y baja después a cantar la oración en el Altar Mayor. Aún se conserva en La Coruña y otras ciudades, como también en algunas universidades y colegios.
 - Burla que hacen los estudiantes con alguna mitra de papel u otra insignia ridícula y dándole algunos abrazos y diciéndole palabras de chanza". (38)

Fiesta de raigambre medieval, está difundida en centro Europa; recientemente Heers, en su libro *Carnavales y fiestas de locos* (39) dedica un documentado, sugerente capítulo.

El pequeño cantarillo recogido por Maspons de la tradición oral infantil catalana

Violet San Pere
 Violet San Pau
 que en veniu de Roma
 i en porta corona
 de San Nicolau. (40)

Complementa la comprensión de los versos 14–15 "Obispo de Roma/tapa corona", en la equivalencia del San Nicolás: "en porta corona/de San Nicolás".

En las cuestaciones infantiles –pidiendo higos, avellanas, chorizos, vino, huevos, sal– de la fiesta del Obispillo y otras cuestaciones invernales, cobra especial importancia el atuendo del Obispillo⁽⁴¹⁾: la mitra, la episcopal corona, el capotillo, realzados con papeles pintados de brillante dorado.

He aquí que el texto "absurdo sin sentido" al insertarlo en un contexto–festivo cobra nuevo significado. Exaltación del absurdo, del sin sentido, en esta retahíla escena engastada en la mentalidad de la fiesta popular.

Los niños Obispos.

La retahíla conecta con el tema literario del mundo invertido. En el orden invertido, en el mundo trastocado, los escolares, débiles, inocentes, poseen el poder y la palabra del mayor. El Obispillo hace uso burlesco de las vestiduras, los emblemas, la palabra y la gestualidad del Obispo. Es pues el tiempo del menor en la antinomia de los términos: niño–anciano.

En la versión facticia propuesta aparece al final una advertencia, una burlona amenaza como contrarréplica a la burla del menor. El Obispillo–niño debe cuidar su frágil y efímero poder pues puede perder su corona. Allí está una pícara vieja para robársela.

La pícaro ladrona, la cuca rabona.

El término "tapa la corona", del ruidoso estribillo la trápala, tapa tan, se desplaza a otro significado guarda, oculta, esconde.

¿Qué dice la advertencia?

[guarda] la corona
no te la robe
la pícaro ladrona.

La amenaza proviene de una "pícaro ladrona", pero el susto puede provenir de otros enemigos:

"que no te la vea la rata rabona".
"que no te la coma la gata cucona".
"la gata romana".
"la cuca rabona".

Una ladrona dispuesta a robar el poder del obispillo/niño, su corona.

A Pez pecigaña le llega el fin de la fiesta de bota y vino, de andar bulliciosamente repartiendo burlescas bendiciones, cantando el tapa, tapa, tan y pidiendo para el Obispo.

En todas las versiones reunidas, la amenaza proviene de una enteleguía femenina:

¿quien es esta vieja/pícaro ladrona
que aguarda en un rincón?
¿quien es esa rata/gata, que roba,
muerde y come las manos?
¿quien es esta cuca rabona?

Sin duda pertenece al orden de los fantasmas y cocos para asustar a los niños, un espantajo

Para espantar los fantasmas la niñez juega escenas "para darse miedo". En comarcas mediterráneas "la cuca ronyosa" pertenecía a esta clase de entretenimientos. Con el rostro cubierto la cuca sentada, espera mientras los jugadores gritan a quien hace de madre que deje ver su rostro:

- ¿No os espantaréis?
- ¡Nooo!

Destapase la cuca, haciendo toda clase de grotescas muecas se lanza a la persecución. En el juego el niño conjura y exorciza sus terrores, se atreve con el rostro maléfico copiando su mueca, intenta escapar huyendo de sus garras.

En los festejos públicos salen imágenes de figuras fantásticas especialmente en la Fiesta del Corpus: la Cuca fera o Coca, el Drac, la Mulasasa, la Tarasca desfilan con artilugios de fuego y restallidos al cerrar y abrir sus fauces.

Fantasmas del imaginario popular esas ...

"malas figuras con grandes bocas y
dientes iban dando dentelladas,
como acá la Tarasca",

escribía Rodrigo Caro. (43)

Las procesiones de la Tarasca –Coca o Cuca– ahuyentando niños no impide que sean estos en el siglo XVII, o a fines del siglo XIX, quienes mayor atracción sintieran por la Cuca.

Recuerda en una lectura para jóvenes Ortega y Munilla:

"va detrás la Coca, esto es la Tarasca
monstruo de cartón, enorme, de cuerpo
de tortuga, de alas de murciélago,

cuyas fauces se abren y se cierran con fuerza merced a ingenioso mecanismo que mueve un chico aposentado en las huecas entrañas del endriago". (44)

Estas Cocas con las grandes fauces devoradoras corporeizan la imagen que aparece en las letrillas infantiles, que tienen el feroz poder de apresar, morder, tragar a los pequeños. En los cuentos y consejos, el Coco, el Tragaldabas pueblan de oscuras amenazas engullidoras la fantasía del niño; la cuca rabona esconde su rabo de filiación demoníaca. La vieja sombra se multiplica en máscaras diferentes de la devoración ritual de Saturno a sus hijos. Lo viejo acecha lo nuevo. La vieja hila y aguarda en un rincón.

Las manos quebradas.

Constato que la velada amenaza corporal de ser mordido, robado, comido, intensifica la escucha del texto pues convoca los miedos persistentes y sitúa al niño en la fantasía y el temor de ser agredido por alguna de estas sombras o espantajos. La brevedad y la rapidez rítmica del texto alivia la fantasía, la burla incluye la participación del cuerpo, fragmento de manos y pies; los pellizcos intensifican y diluyen la ansiedad.

La amenaza burlona a sus manos-cuerpo se desplaza a otros significados: el peligro de las manos impregna el texto; manos, pies, corona están acechadas, el breve reinado se esfuma.

La corona robada es equivalente a niño-robado, para su infantil mentalidad; la mano mordida, adquiere significación de cuerpo-comido, cuerpo-devorado.

Sus manos equivalen a su cuerpo total, pues en el pensamiento infantil las partes equivalen a la totalidad corporal agredida.

El motivo de las "manos comidas" [también picadas--pinzadas], es paralelo a las de las "manos quebradas, manos muertas, manos rotas" que aparece persistentemente en la narración y lírica infantil oral.

El motivo se incorpora en otro grupo de versiones de Pez Pecigaña que he denominado precisamente "la mano cortada". (45)

Estos son algunos de los textos escogidos:

a) Quebradita
tengo yo mi mano
que no tiene
un dedito sano.
Quebradita
y muy quebradita
tengo yo
mi mano malita.

b) Mano muerta
mano muerta,
cuatro frailes
a mi puerta.

c) Manita tuerta
llega a tu puerta
si no me lo das
al infierno te vas.

El temor del despedazamiento se desplaza al miembro enfermo malo-muerto, que cobra la imagen de fantasma, de espantajo.

Mano tuerta, mano cortada, mano muerta adquiere significación equivalente a las temidas figuraciones del Cancón, la Mano negra, entes de la mitología familiar para asustar a los niños.

Las letrillas **b** y **c**, se emplean como conjunto dirigido a obtener algo, invocando e infundiendo temor. Rodríguez Marín anota que "mientras recitan vuelven la mano hacia el codo, torciéndola de modo especial". (46)

¿Qué significación tiene este gesto ritual?. ¿Esconder?. ¿Visualizar en la torsión un segmento cortado, devorado?. ¿Tal vez exorcizan el temor?. La tradición infantil guarda sus secretos.

Detengo la lectura en la amenaza de ser robado, devorado y propongo una vuelta al comienzo, rompiendo el orden del sin sentido, retornando versos arriba da capo, llevada por Pez pecigaña a la voz de "Pido para el Obispo".

Volver con la cohorte de menores pidiendo por las calles huevos, vino, sal, cantando al son de "trápala tapa" y retornando en circular repetición como se juega en la niñez, al comienzo del texto:

Pipirigaña
Jugaremos a cabaña
Los perros en el monte.
v.4 Las gallinas a la corte.
Corte real
v.6 para ir por sal.

Casi sin sorpresa comprobamos que nada permanece en su sitio.

Los perros no son guardianes de la casa; a la Casa real, a la Corte llegan las cabras y gallinas y allí se dirigen para pedir la sal. Las cabras no tiran para el monte según aconseja el refrán, las gallinas ausentes del corral se instalan en otro corral mayor, el de la Corte.

El satírico motivo de los animales ocupando el sitio de los hombres, el tópico de la inversión, del Mundo al revés, da un nuevo giro a esta retahíla sin sentido.

Las gallinas en la corte/los burros en el terrado.

En las retahílas especialmente en las versiones catalanas de Pessiganya, un elemento de extrema sugestión es la aparición de procesión de figuras que revelan su pertenencia al tema del mundo al revés.

El burro dando vueltas por los techos, los gatos desollados, las gallinas, una perezosa y la otra derrochadora, se vuelven con las cabras, damas de la Corte. Es el viejo motivo del mundo animalístico que invade, gesticula, afirma el trueque con los humanos.

Asistimos al comienzo de un disparatado desfile de figuras festivas y carnales susceptibles de ser ampliada por la elementalidad del movimiento binario, procedimiento en el cual se apoya expresamente.

Este es el desfile, del regocijado revés, de la retahíla catalana:

Pessic pessiganya
oli de la ganya.
Passa un burro [que fa] figures,
4 que volta per les bigues
que volta per terrat.
[Passa] una gallina negra
8 que tot ho arreplega.
[Passa] una gallina blanca
10 que tot ho scampa. (47)

La traducción plástica del "desfile de figuras" de la retahíla *Pez pecigaña*, tiene su correspondencia en otra modalidad de la literatura popular infantil: las figuras de los grabados (mudas o con pie rimado) de las Aleluyas/aucas carnavalescas, particularmente las del gallo, burro, gato, peces, de las series de los siglos XVIII–XIX. Asimismo amplían las Aleluyas las imágenes del desfile carnavalesco del *Mundo al revés*. (48)

A estas múltiples relaciones de *Pez pecigaña* con la cultura lúdica infantil, se suman otros grupos del ciclo enunciado.

2. *Pez pecigaña /la mano cortada*

Un segundo grupo de versiones de *Pez pecigaña* se ha reunido bajo la denominación de 2.) *Pez pecigaña/ Mano cortada* y en los subgrupos siguientes:

2.1.1. *pez pecigaña/que te pica el gallo!*

2.1.2. *pez pecigaña/la mano cortada + ¿quién te puso la mano ahí?*

2.2.1 *pez pecigaña/la mano cortada + ¿donde está?*

Aunque en ciertas versiones no se cita explícitamente el motivo de la mano cortada, se alude en elementos de agresión el cochinillo muerto (50), "pelado", que adelanta la amenaza de las manos comidas o de ser "picadas" por el gallo.

2.1.1: Pez pecigaña/¡que te pica el gallo!

Elijo la breve versión de Andalucía recogida por Rodríguez Marín:

– Pípirigaña

mata la gaña

un cochinito bien peladito.

– ¿Quién lo peló?

la pícara vieja

que está en el rincón.

¡Alza la mano

que te pica el gallo!

con un moño azul

y otro canario. (s)

Escenas.

Propongo el siguiente esquema de las escenas secuenciales del texto de 2.1.1. Pecipecigaña/que te pica el gallo:

- | | | |
|----|--|---|
| 1) | Pez Pecigaña propone un enigmático juego, informa de la agresión o daño | [mata la gaña]
[un cochinito bien peladito] |
| 2) | Informa e identifica al agresor
nombra personaje
sitúa
describe algún daño o fechoría | [Pícara vieja]
[en el rincón]
[lo peló con un cuchillito] |
| 3) | Burla y advierte de próximo castigo o daño | [alza la mano
no te la pique el gallo] |

En las versiones 2.1.2) Pez pecigaña/mano cortada + ¿quien te puso la mano ahí? se amplía el texto en las siguientes secuencias:

- 4) Orden de guardar/ocultar las manos y pies. Advertencia del daño.
- 5) Identificación del agresor.
Las manos son rescatadas por el bienhechor.

En una primera lectura se advierte que en 2.1.) "Pecigaña/que te pica el gallo", se trata de un mensaje diferenciado del 1) "Pecigaña/ pido para el Obispo" que hemos analizado anteriormente. La escena se traslada a un espacio mínimo doméstico, la enumeración se trastoca en diálogo. Sin embargo la prevención final ¡Alza la mano!, y la presencia de la "pícaro vieja", la amenaza de la agresión nos remite a una escena ya vista: la del niño amenazado en la versión "Pido para el Obispo".

El texto trae la advertencia, la amenaza de los entes y cocos infantiles personificados en estas versiones en el gallo, la vieja, el ratón, la cuca rabona.

El esquema primero se ha vuelto al revés. El "Pido para el Obispo" –burla de menores a los mayores–, se convierte en "la Mano cortada" –burla/castigo del mayor al menor.

En el núcleo "Pez pecigaña/ Pido para el Obispo", se une al cortejo de la fiesta carnavalesca del escolar–obispillo, del rey de los gallos. En la reducción al espacio doméstico de 2.1."Pez pecigaña que te pica el gallo", el personaje parece situarse entre los dos personajes antagónicos: la burla del más gallo – el menor burlado.

La advertencia de alzar, guardar, esconder las manos se hace ostensible amenaza al presentar nítidamente el motivo de la mano cortada:

Texto. Pez pecigaña la mano cortada.

Pipis y gaña

- ¿a qué jugaremos?

- La mano cortada.

¿Quién la cortó?

- El rey y la reina.

¡Quita la mano

que te pica el gallo! (51)

Escenas secuenciales:

Propongo de las escenas del texto 2.1 el siguiente esquema:

- | | |
|--|--|
| 1) Pez pecigaña propone el juego | ["¿a que jugaremos?"] |
| 2) El menor informa de la agresión sufrida | "[tengo] la mano cortada". |
| 3) El agresor es identificado | "[¿quién cortó la mano? el rey-la reina vieja-gallo.]" |
| 4) Pez pecigaña busca información para localizar al agresor. | "[¿dónde están ...?]" |

5) El agresor burla–amenaza "[Alza la mano.]"
nuevamente.

A la pregunta ¿quien cortó la mano? la tradición oral recurre a respuestas similares: "el rey y la reina", "el rey de Aragón/Francia", "el hijo del rey", pero también a: "la perra vieja", "la negra" (versión latinoamericana), "lo gall escuat" (en versión catalana).

La contradicción de nombrar rey–perra vieja, es aparente, ya que se muestran como personajes intercambiables en las distintas versiones refiriéndose a los "mayores", (positiva o despectivamente). En el breve texto "los mayores" retoman el poder que, en las versiones de "Pido para el Obispo" había sido objeto de menoscabo por el menor. Aquí los mayores [el rey], o los que infunden temor [la vieja], responden drásticamente a la chanza, devolviendo la burla en castigo.

Asimismo el gallo–rato, gato, agreden y castigan: roban las prendas, amenazan, pican, cortan, comen las manos infantiles.

Tanto hombres como animales tienen el mismo comportamiento. Los animales refuerzan el castigo del mayor.

Identificados todos los agresores –el rey, la reina, el hijo del rey, el gallo, la vieja, la negra– comienza la búsqueda y localización, a partir de las interrogaciones: ¿dónde fueron? ¿qué se hicieron?.

En algunas de las versiones, una breve respuesta informa de su paradero: "están en España", "en Maranchón", "en el rincón", "detrás del molino", "en la tienda".

El texto retoma la amenazadora y burlona advertencia de una misma agresión:

"¡Alza la mano
que te pica el gallo!

al concluir la retahíla.

2.1.2 ¿Quién te puso la mano ahí?

Algunas versiones intensifican la información sobre el rey y la reina, que toman actitudes diferentes ante el castigo corporal cifrado en las manos, que se ajusta a una ritualización gestual [en la frente, en el pecho, palmas arriba]. Son las versiones de la 2.1.2 Pez pecigaña/Mano cortada + ¿quién te puso la mano ahí?, de las que escojo dos versiones: a) recogida por Sergio Hernandez (1884) y b) por Larrea (1955)

a) [1884]

- ¿Quién te ha puesto la mano ahí?
- El rey.
- Quítatela.
- ¿Y si me mata?
- No te matará.
- ¿Y si me echa al pozo?
- No te echará.
- ¿Y si me pega?
- No te pegará. (52)

b) [1995]

- ¿Quién te puso la mano ahí?
- La reina.
- ¿Qué tenía la reina?
- Un canastito.
- ¿Qué tenía el canastito?
- Un ochavito.
- ¿En qué lo gastó?
- En agua limón.
- ¿Te dio?
- No. (53)

Esta amplificación al interpolarse otros dialoguillos surge, en mi opinión, llevada por el gesto ritual de esconder, poner las manos en la espalda o en la cabeza.

Estos dos textos a los que los separa casi una centuria amplifican el motivo del castigo del mayor.

En el texto a) [Sergio Hernandez,1884] el diálogo revela el temor del niño perseguido y de los castigos (cortar las manos, simulacro de muerte ritual como el ser arrojados a un pozo "¿Y si me mata?" "¿Si me echa al pozo?"...) y posteriormente rescatados por Pez Pecigaña. En el juego de las manos cuerpo, en la tonalidad de la voz la escucha del niño expresa su temor escudándose en el ritual del gesto.

La ambivalencia es notoria: de la obediencia a la resolución de librarse de la tutela amenazadora del rey-reina, con la ayuda del auxiliar mágico, como los personajes de los cuentos maravillosos. En el desarrollo del diálogo que mantiene, el personaje afirma positivamente su personalidad.

El texto b) [Larrea, 1955] amplía una nueva posibilidad del castigo, trasladado al ámbito de los deseos frustrados; es la reina que tiene caprichos y consigue regalos (cestillas, dineros –limoncillos, agua limón) pero que no los comparte, dejando al niño apetente o insatisfecho. Aunque bien mirado el texto abierto tradicional deja a los dialogantes la posibilidad de invertir la respuesta negativa y hacerse del tesoro de la reina.

En el Museo del Prado desde el óleo, una niña de cinco años vestida como una princesa sonríe con el tesoro poseído: un amarillo-verde limón en sus manos. ⁽⁵⁴⁾

2.2.1 Pez pecigaña/la mano cortada ± "¿Dónde está?"

En este nuevo grupo del ciclo de Pez Pecigaña que me detengo a analizar, la amplificación de la secuencia, que distingo como "localización de los agresores", es una posible contaminación con la retahíla cuentecillo ¿Dónde está? en las versiones de "¿Dónde va la vieja?", "¿De dónde viene el ganso?" ⁽⁵⁵⁾ de la tradición oral infantil.

La retahíla cuento –Formel märchen– se distingue por la reducida acción que desarrolla y la estructura repetitiva ⁽⁵⁶⁾ encadenada, a partir de una fórmula inicial que despliega una serie de elementos ligados entre sí; si están versificados el último término del verso enlaza con el siguiente.

En mi Colección oral, figura esta versión de Albacete:

- ¿De donde viene el ganso?
- De tierras del garbanzo.
- ¿Que trae en el pico?
- Tocino mal cocido.
- ¿Quién lo ha cocido?
- La vieja mereja.
- ¿Dónde está la vieja?
- Arando tierras.
- ¿Dónde están las tierras?
- Las gallinas la escarbaron.
- ¿Dónde están las gallinas?
- Poniendo huevos.
- ¿Dónde están los huevos?
- Los frailes se los comieron.
- ¿Dónde están los frailes?
- Diciendo misa.
- ¿Dónde está la misa?
- Debajo de la camisa.

Retahíla cuento ¿Dónde esta?, con variantes en el incipit, (como por ejemplo las versiones "¿Dónde vas vieja?", "¿De dónde viene el ganso?") un personaje – Vieja/Tía María/ganso/hardacho, desata el interrogatorio para obtener información por su intermedio. (57)

Mantienen las versiones una relativa uniformidad del desfile de figuras, que se enlazan-
encadenan y dispersan.

sal - agua - bueyes - trigo
gallina - huevos - frailes - Misa

Este es el esquema de las escenas secuencias del texto 2.2. 1.

1	Pez pecigaña se presenta, propone el juego.	["jugaremos a..."]
2	El menor informa de la agresión sufrida.	["tengo la mano cortada" "piés y manos cortadas"]
3	Interrogatorio -Información. El agresor es identificado.	[¿Quién te cortó la mano? [-El rey -la reina] [-La vieja] [-El gallo]
4	El agresor es buscado y localizado	[¿Dónde están...? ¿Qué se hizo?]
5	Búsqueda del agresor que se oculta y transforma en el desfile de figuras.	[agua-bueyes-tierra] [gallina-huevos-frailes]
6	Pez pecigaña se burla finalmente.	[? /tapa camisa] [. ; -cucurucú-]

Escojo una versión argentina donde Pez pecigaña toma nombre de otro de los personajes, el

Pisingallo: (58)

El pisingallo

montó a caballo

con la mano cortada.

- ¿Quién la cortó?

- La perra vieja.

-¿Qué se hizo la vieja?

- Se fue a traer agua.

- ¿Que se hizo el agua?

- Se la bebieron los bueyes.

- ¿Que se hicieron los bueyes?

- Se fueron a arar.

- ¿Qué se hizo la aradura?

- La escarbaron las gallinas.

- ¿Qué se hicieron las gallinas?

- Se fueron a poner huevos.

- ¿Qué se hicieron los huevos?

- Se los comieron los frailes.

- ¿Qué se hicieron los frailes?

- Se fueron a misa.

- ¿Qué se hizo la misa?

- Se fue [para] el cielo.

Cucurucú!

En la mayoría de las versiones las escenas secuencias se organizan en:

- 1) Pez pecigaña se presenta y propone el juego.
- 2) El menor informa de la agresión sufrida.
- 3) Interrogatorio – Información donde el agresor es identificado.
- 4) El agresor es buscado y rápidamente localizado.
- 5) El agresor se transforma en varias figuras en desfile, ocultándose de la búsqueda.

La retahíla cuento "¿Dónde estas?, "¿Dónde vas vieja...?" contaminado con "Pez pecigaña", se ajusta a este esquema último.

Pez-pecigaña: figuras, elementos motivos.

El movimiento binario del diálogo recalca el encadenamiento de su estructura procedimiento que, a su vez, subraya el desarrollo causa–efecto de la retahíla.

El ocultamiento y la transformación (semejante a los cuentos de encantamiento en la metamorfosis del personaje –Mago–) de las distintas figuras y personajes se hace por un sistema de acciones y devoraciones de

sal – agua – bueyes – tierra arada – gallinas – huevos,

hasta el final formulístico:

frailes comiendo huevos, diciendo su misa.

Curiosamente los elementos que enumera (– sal – agua – gallinas – huevos –) en esta y otras versiones, corresponden a los elementos que los niños piden por las calles y casas, y recogen en las cuestaciones en sus fiestas señaladas tales como la de San Nicolás y los Inocentes.

En una de sus escenas secuencia, el texto reincorpora el ámbito de burla y parodia de frailes.

Nótese el alegre escamoteo celestial y el sonido burlesco del cucurucú:

- ¿qué se hicieron los frailes?
- se fueron a decir misa.
- ¿Qué se hizo la misa?
- ¡se fue para el cielo!
- ¡cucurucú!

Los versos finales enlazan en su burla, con el tono de las versiones de Pez pecigaña = Pido para el Obispo de chanza de oficios y latines de los frailes menores.

El cucurucú resuena en el repertorio tradicional en otras letrillas de chanzas (59):

Cucurucú
cantaba la rana.
.....
Cucurucú
– que vayas a misa.
Cucurucú
– no tengo camisa.
.....
Cucurucú
llevómela el cura
[cucurucú.]. (60)

El oficio de la misa entra en el microuniverso de risas infantiles. Los frailes diciendo volátiles misas; los reyes escuchándolas se distraen con la palabra y la acción de un desenfadado interlocutor:

- ¿dónde está el hijo del rey?
- oyendo misa.
- ¡Tapa camisa!

Es inmediato el pensar que "camisa – misa" "es caso de consonancia", como el citado "Tapa tobisco", aunque la escucha del lenguaje tradicional amplía el sonido y significado de esa "tapa camisa"....

[trápala tapa tapa]
[tapa la camisa]. (61)

El motivo "guardar la camisa", aparece en algunas versiones de Pez pecigaña, aquellas cuya estructura se contamina con ciclo de comadres y vecinas. (62)

Torner recogía en los años de 1930 la versión de Pez pecigaña contaminada de Comadrita la rana:

(.....)

- Comadrita - ¿dónde vas?
- A lavar.
- ¿Me quieres lavar la camisa?
- No, que llevo poco jabón.
- ¿Que quieres de cosquillita o cosquillón?. (63)

Los viejos temas tradicionales resplandecen en su última estancia, ya pequeñísima fórmula oral infantil. (64) Me refiero al motivo de guardar la camisa, lavar la camisa, que es "descompuestamente" aludida en "tapa la camisa", pues Comadrita la rana declara no tener ni una para una misa.

Cucurucú,
llevómela el cura.

El motivo procede de los temas de la antigua poesía popular, en la festiva deformación del significado primero. (65)

Alegre y desenfadada la versión infantil de risas y cosquillas "cosquillas y cosquillón", se chancea en el estribillo del cucurucú, en el bullicioso "saltarello" en cuclillas del quiquiricón, o "sopita y pon" con que concluye la serie de Pecigaña unido a Comadrita la rana.

El baile del quiquiricón pareciera tener un matiz festivo y desenfadado; no sería ajena la posición en cuclillas de las niñas y mujeres para bailar, y acaso el doble sentido del eufórico "quiquiriquí", semejante al baile del gorgojo.

El gorgojo va entre peñas
y me está haciendo señas
que me vaya allí un poquito
y allí voy con mi gorgojito.

En la mojiganga *Pésame la viuda* de Calderón con el inesperado trueque del duelo desconsolado por el placer del baile, se refuerza el significado del quiquiricón:

Quiquiriquí quinquipuz
que más vale toca que no capuz. (66)

Una letrilla recientemente recopilada amplía el sentido festivo-erótico que la tradición asigna al quiquiricón.

El gallo quiquirigallo
parece un rayo y es pillín,
y como te pique el gallo
quiquiriquí quiquiriquí. (67)

En la tradición oral infantil argentina el quiquiricón es baile incluido en el juego *El Angel y el Demonio* (68). El diálogo entre el Angel y/o el Demonio que buscan su prenda es sugerente.

(Personajes: el Diablo y el Angel, los niños. Alternadamente dicen el diálogo, el Diablo-niño y el Angel-niño)

- Tun-tun.
- ¿Quién anda?
- El angel.
- ¿Qué busca?
- Una cinta.
- ¿De qué color?
- Verde limón.
- ¿Para qué?
- Para bailar
el quiquiricón.

(al final del diálogo, el niño prenda se queda: con el Diablo o con el Angel y al intervenir todos se finaliza con una ronda.)

Baila limón
unas vez unas,
otra vez otras,
que todas son
del quiquiricón. (69)

La cinta promesa de amor de los enamorados es buscada con igual diligencia por el Angel o el Demonio que andan de puerta en puerta.

- Tun-tun
- ¿Quién es?
- El Angel.

por ver si consigue un niño-prenda para llevarse. Mejor si es verde limón (70), motivo que pareciera condensar el símbolo del placer amoroso ...

- ¿Que busca?
- Una cinta.
- ¿De qué color?
- Verde limón.

A partir de la entrega de la prenda verde limón estalla la alegría

una vez unas,
otra vez otras,
que todas son...

del Baile [del]limón, del regocijo del quiquiricón.

Pez pecigaña personaje de la fiesta popular infantil condensa y realza las figuras, los motivos, los elementos que la pueblan.

El menor parodia los ritos religiosos de los mayores; y/o la chanza se invierte, el menor recibe pellizcos, mordiscos, amenazas de cocos y cucas de los mayores.

El tópic del mundo al revés y su dinámica expresiva se desliza en la pareja de opuestos del texto:

menor – mayor
débil – poderoso

Los animales ocupan el lugar y los modos de los hombres y se unen con los "objetos tópicos" al desfile de juegos carnavalescos.

Las parodias frailerías: latines, misas, agua bendita, óleo, una pizca de sal y desenfado amoroso, se mezclan con movimientos y sones descompuestos en el estribillo-baile de la trápala, el quiquiricón, las pullas del Cucurucú.

En la técnica del diálogo interrogatorio de 2.) Pez pecigaña= mano cortada, percibimos débilmente el lejano eco del tema literario del "ubi sunt", traducido burlescamente en ¿Dónde están las manitas?, ¿de dónde vienes ganso? ¿dónde fue la vieja...?

Un mural-aural en el que el "sin sentido" se convierte en la luz que recorre las estancias alumbrando el tiempo de fiesta invernal y las huellas de la cultura infantil en cantos, fiestas, bailes-procesiones.

La retahíla incorporada al repertorio infantil hace más de cinco siglos y que aún continúa percibiéndose en su tono esencial; el del disparate que desde el profundo y olvidado almacén de la transgresión y la burla acompaña el contar/cortar, regocijándose en la festiva figura de un lejano Pez.

Este Pez pecigaña transformado como el mismo cuerpo-mano de su palabra acción, ya en pez o pellizco, ya petic, ya pecigaña, ya gallo, ya Pisingallo.

Del gesto expresivo en Pez pecigaña.

"Si se jugaba algún juego era el
de Pez pecigaña, por ser cosa
de mostrar las manos".
(Quevedo).

"Pipirigaña ... diciendo ciertas pala-
bras y dándose pellizcos en las manos".
(Dicc. Aut.)

El gesto expresivo.

Luciano García Lorenzo, sirviéndose directamente de la clasificación de gestos expresivos hecha por Pierre Larthomas (71) puntualiza la categoría de los gestos expresivos dramáticos:

- a) Gestos de acompañamiento.
- b) Gestos de prolongación.
- c) Gestos reemplazo.

- a) El gesto anterior o simultáneo con lo verbal, corrobora el significado.
- b) Completan después de la participación verbal, los sentimientos o actitudes.
- c) En lugar de la palabra, ofreciéndonos una información más o menos completa muestra los símbolos, los intermensajes textuales.

En el texto verbal de Pez pecigaña se subraya, prolonga y reemplaza por el lenguaje no verbal, corporal de la acción.

Tomando como guía el esquema propuesto del gesto teatral, esquematizo su aplicación en la acción de Pez pecigaña.

El gesto:

a) Subraya la significación del texto.

La advertencia final de algunas versiones ordena la acción de esconder, guardar las manos.

¡ Alza la mano
no te la pique el gallo!

La reiteración de la advertencia – tantas veces como número de participantes escondan sus manos/pies – intensifica la recepción auditiva contribuyendo a crear la sensación de expectación creciente, al ser el niño el destinatario del toque/corte de la mano.

En algunas de las versiones la palabra anticipa la acción; en los textos del ciclo la mano cortada, iniciados con la información de

Pipirigaña
La mano cortada
–¿quién te la cortó?

el movimiento de la mano/pie sustrayéndola de la vista, guardándola, es simultáneo a la orden, – "esconde esa mano"– y a su vez refuerza posteriormente el significado de la mano cortada.

Es interesante anotar que la acción sucesiva enlaza el movimiento de esconder la mano con el circular recomienzo del texto pipirigaña – la mano cortada, toda vez que el texto se reitera prolongando su duración y creando un obstinato rítmico oral gestual.

b) Prolonga el texto.

El motivo de "figuras en desfile" es subrayado y a su vez se prolonga por el gesto de pinzamientos sucesivos, estableciendo la equivalencia entre la sucesión verbal de las figuras y la sucesión táctil–auditiva de figuras y golpes o pinzamientos.

El desfile en su ordenación sucesiva enlaza los elementos en la duración espacio temporal, en el campo auditivo–visual y es amplificada por la fórmula gestual "sucesión de pellizco/toque corporal", a cada uno de los actores–jugadores. Acentúa la gestualidad y percute, pellizca, en la sílaba final de la salmodia recitativa.

La información gestual prolonga la palabra por modificaciones que se introducen en la dinámica del tacto corporal–auditivo; la recepción sensorial es múltiple: visual en la trayectoria en el espacio de El que pellizca, auditiva y táctil en el receptor, percutiva en el texto verbal y no verbal.

El ritmo del contar la retahíla salmodiada se desarrolla simultáneamente al ritmo del movimiento corporal binario: en el desplazamiento del que pellizca, en el diseño en el espacio de la mano–pie cambiando la dirección adelante.atrás. (mostrar–ocultar).

Los elementos básicos del ritmo corporal y sonoro –duración, velocidad, intensidad, pausa–, se combinan de acuerdo a la recreación rítmica corporal de los jugadores en una secuencia esquemática repetitiva.

Contar el texto, pellizcar–cortar las manos/pies se inscribe en una combinatoria del lenguaje oral y corporal/sonoro, en la que el esquema base se inscribe en una preforma de obstinato rítmico, cuya

inmediata impresión es la de crear una prolongación, una amplificación intensiva, organizando la ambientación sonora-gestual que conduce al predominio del ritmo como fuerza encantatoria.

c) Reemplazo del significado del texto = simbología del movimiento.

El mensaje del lenguaje no verbal de contar-cortar, golpear, pellizcar, enlaza con la simbología del movimiento de las técnicas corporales tradicionales transmitido ritualmente. Son mensajes codificados ritualizados del lenguaje no verbal, cuyo significado simbólico se ha borrado para la comprensión del jugador actual.

Aunque olvidados los mensajes simbólicos corporales se renuevan, comprendamos o no su significado primordial, en reemplazo, en amplificación y/o subrayando el gesto ritual del juego infantil.

Al contar la retahíla de Pez pecigaña (y reitero la propuesta de párrafos arriba) se corta-quebra-pellizca-come-, las manos/pies y en los miembros fragmentados, el cuerpo total.

¿Qué otro significado tiene este cortar-contar en las tradiciones populares infantiles?

Contar-cortar.

Intentando dar una respuesta trazo equivalencias con otros textos-juegos del entramado de la cultura popular infantil. Escojo para la ejemplificación una vieja retahíla para enseñar a contar los dedos de la mano a los niños pequeños:

El domingo de Lázaro
pillé un pájaro.
El de Ramos lo pelamos
el de Pascua lo eché al ascua,
y el de domingo de Quasimodo
me lo comí todo. (72)

¿Qué significa este pájaro cazado, pelado, asado, comido?

En la retahíla infantil su función es el enseñar-aprender a contar en sus manos, a enunciar ordenando sucesivamente la palabra y acción corporal.

Como en *Pez pecigaña*, en la retahíla se indica la acción de cortar y comer el cuerpo entero del pájaro.

En el siglo XVII, la retahíla cumple su uso mnemotécnico de contar el comienzo y el fin de la Cuaresma. Gonzalo Correas comenta el viejo mecanismo en los usos de la sociedad del siglo XVII que acostumbra marcar, contar el tiempo:

"Contando las semanas de Cuaresma por los Evangelios del día, o cercanos como el de Lázaro, que cae en viernes antes, por lo notable del milagro de resucitar a Lázaro". (73)

Este contar se realiza en la palabra de la retahíla El domingo de Lázaro tocando, pellizcando las manos y, en *Pez pecigaña* pellizcando, golpeando manos-pies que se esconden-cortan.

Las siete semanas cuaresmales que recuerdan "El domingo de Lázaro/me comí un pájaro", se cuentan cortando sucesivamente cada semana uno de los Siete pies de la Vieja Cuaresma de las estampas populares. Estas costumbres han pervivido hasta las décadas iniciales del siglo XX. (74)

Guardar, cortar, contar, desmembrar figuras, comer manos, aves, tiene el sentido de matar el cuerpo-tiempo para reforzar la revitalización del renacimiento de la totalidad corporal.

El simbolismo del movimiento cortar/contar el tiempo viejo, se desplaza a la acción de Pez pecigaña y arroja una nueva luz a la combinación del gesto lúdico de pellizcar-esconder.

Sólo ha quedado en el juego el débil indicio textual de la mano cortada, robada por la vieja ladrona-cuca rabona, y el incierto mensaje de la acción ritualizada.

El gesto acoge la carga simbólica (de cortar el cuerpo-tiempo) que la mentalidad tradicional une al quebrantamiento muerte del viejo tiempo, acción ritual necesaria para poder anunciar la aparición del tiempo renovado, rescatado.

Las manos/pies cortados, el cuerpo tiempo que se quebranta se salvará, vueltos a la luz, correspondiéndose con el cuerpo tiempo que se rescata.

Esta concepción temporal tradicional sigue en la transmisión oral infantil en un breve y concentrado dialoguillo que clausura algunas versiones de Pez pecigaña:

- ¿Dónde está la manita?
- Se la comió la ratita
- ¿y el manón?
- El ratón.
- Sácala un poquito al sol.

Las manos muertas, devoradas, el cuerpo-tiempo acabado emerge de su ocultamiento y en el

gesto de las palmas vuelven renacidas a mostrarse
"un poquito al sol"

Los niños reciben con singular complacencia el recuperar sus manos escondidas mostrándolas en gesto de afirmación, para volver cíclicamente a esperar a Pez pecigaña.

NOTAS:Pez pecigaña.

- (1) *Memorial de un pleito*. siglo XVI, Ed. Rodríguez Marín. Varios juegos infantiles del siglo XVI, Madrid. Tipografía de Archivos. 1932.
Gaspar Reyes. "Juegos pastoriles" en *Tesoro de concetos* (...), Sevilla. Clemente Hidalgo. 1613.
- (2) Ros, Carlos. *Romance Nou...*, [s.l, s.i, s.a] [1752], 2 h.
- (3) Ros, Carlos. *Diccionario valenciano-castellano*. Valencia. Benito Monfort. 1764. pág.179.
- (4) Quevedo. *Historia de la vida del Buscón llamado Pablos*, ed.BAE (1946), t.XXIII, pág.516a.
- (5) Las primeras ediciones se publican en la *Biblioteca de Tradiciones Populares*. Sevilla, Alvarez. 1882-1884, dirigida por Machado y Alvarez.
- (6) Sánchez Romeralo,A. *El villancico*, Madrid. Gredos. 1969. pág.45.
- (7) Versión de Atienza (Prov. Guadalajara), en Medina,Antonio. *Pinto maraña. Juegos populares*. Madrid. Miñón. 1987. t.I, pág.25.
- (8) Versión de Asturias. Menéndez Pidal,Juan. *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoya y filandones*. Madrid. Hijos de J. García. 1885. pág.347.
- (9) Draghi Lucero,Juan. *Cancionero popular Cuyano*. Mendoza. Best Hermanos. 1937. pág.322.
- (10) En los Talleres de Literatura con jóvenes, "la arquitectura se propone a partir de los gráficos para interpretar y componer". La experiencia la propongo en mi libro *Cada cual atiende su juego*. 1984.
- (11) Medina,A. *Pinto Maraña*. t.1. Valladolid. Miñón. 1987. pág.25.

Del sentido y sin sentido de Pez pecigaña.

- (12) Menéndez Pidal, Juan. *Ob.cit.* pág.347.
- (13) Ortega, E. *El baúl volador*. Valladolid. Junta de Castilla y León. 1986. pág.108.

- (14) Ortega, E. *Ob.cit.* 1986. pág.109.
- (15) Reyes, Gaspar. "Chacota de pastores, en *Tesoro...*, Sevilla. 1613. fol.228 vto.
- (16) Correas,Gonzalo. *Vocabulario de frases...*, 1967. pág.463b; en Covarrubias, apud. Frenk. *Ob.cit.* 1987. pág.1007, lo anota como "dicen los niños"; "dicho y cantado": El cantarillo se incorpora al Teatro breve de Quiñones de Benavente. En el entremés cantado *El Martinillo*.
 "Anade, pato, ganso, ansarón
 cuatro cosas suenan y una son"
 en Cotarelo. *Ob.cit.* 1911. t.II, pág.556a.
- (17) [Aleluya] *Carnaval*. [s.l., s.i., s.a.]. Amades Joan, en *Les Auques*. Barcelona. Orbis. 1931. Lam.XXX.
- (18) *Antiguas escenas de Carnaval*. Barcelona. Se halla de venta en casa de Sucesores de Antonio Boch. Calle del Bou, Plaza Nueva n'13, [s.a.], 1 h. Pl. de 48 viñetas. Esta hoja reproduce tacos del siglo XVIII, y es reimpresión a finales del siglo XIX.
- (19) Quiñones de Benavente. *El Abadejillo*, en Cotarelo. *Colección de entremeses III*. t.II, págs.581b-582a.
 En el siglo XVIII, C.Ros, registra en su *Diccionario* la voz "Abadejo", cuyo significado es: "ordinariamente pescado". Ros. (1764). pág.7.
 La letra, la escucho releída en:
 Carnaval, bota, vino-pezu
 cuatro cosas son y una es.
- (20) Anoto el sinécdoque de la voz gaña (agalla de pez).
- (21) Sbarbi. *Florilegio*. apud. Devoto. *Textos y contextos*. Madrid. Gredos. 1974. pág.176. El artículo de Devoto, *Mudo como pescado*, es sobre dos octosílabos del Romance del Rey Don Rodrigo y la Cava.
- (22) Recogido por Amades Joan, en *Folklore de Catalunya.Costumes...*, 1980². pág.68, me recuerda un entretenimiento cortesano de la Italia renacentista de "gritar como pez", del manual de Girolamo Bargaglio. *Diálogo del giochi...*, Venetia. 1575.
- (23) En Pelegrín, *Ob.cit.* 1984, pág.93. En la *Col. oral inédita*. 1976-1990, la letrilla burlesca es claramente expresiva, en el manteo:
 "Al pez, al pez
 el culo se te ve".
- (24) "La pesca" en García Benitez. *Folklore infantil andaluz*. Sevilla. Cultura Andaluza. 1989. pág. 87.
 "El pescador", en Martinelli. *Ob.cit.* 1879. pág.290.

- (25) Claretie, Leo. *Les jouets*. París. *Librairies réunies*. [1890?]. págs.213–214.
La Profesora Rosalba Campra me informa que también en Italia existe la fiesta Pesce d'aprile.
- (26) El texto facticio *Pez pecigaña/ Pido para el Obispo*, ha sido realizado en base a las versiones de: Frenegal de la Sierra, Badajoz, publicado por Rodríguez Marín en *Varios juegos del siglo XVI...*, 1932. págs.14–15; de Hernández de Soto, publicada en *BT Populares* en 1884, reedición, 1988², pág.68–72; de Atienza, Guadalajara. ed. Medina,A., *Ob.cit.* 1989. t.I, pág.25; y de Bravo Villasante, Carmen. *Colorín colorado*. Madrid. Didascalia. 1983, pág.24.
- (27) Castro, Francisco de. "Mojiganga de las figuras", en *Alegria cómica*. Segunda Parte. Zaragoza. [s.i.]. 1702. págs.138–139.
- (28) Aries, Ph. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid. Taurus. [traduc.]. 1983. pág.133. Señala que al prohibirse el acceso de los villanos y los niños, a los torneos de la nobleza del juego de la sortija. Los niños se divertieron [parodiando] los torneos (...), se montan en toneles como si fueran corceles".
- (29) Vid. Frenk, M. *Corpus de la antigua lírica...*, Madrid. Castalia. 1987. págs.1049–1051.
- (30) Quiñones de Benavente, Luis. *Baile de los Gallos*, en Cotarelo. *Colección de entremeses, loas...*, Madrid. 1911, t.II, págs.829–831.
- (31) Rodrigo Caro. *Días Geniales*, ed. Etienvre. 1978, t.II, pág.72.
- (32) Versión catalana en Amades. "Semana Santa". *Costumari*, Barcelona. E.62. 1982², t.II, pág.736.
- (33) Versión de Alicante. Seguí, Salvador. *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alicante. Excm. Diputación. 1972. pág.309.
- (34) Rodríguez Marín,Fco. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires. Bajel. 1948³. nota pág.520.
- (35) Gracia Vicens. *Juegos tradicionales aragoneses*. Zaragoza. Librería General. 1978. t.I, pág.91;
Pérez Vidal. *Folklore infantil*. Tenerife. Ayuntamiento. 1986. pág.335.
- (36) Piñero, Pedro; Atero, Virtudes. *Romancero Andaluz de Tradición oral*. Sevilla. Bib. Cultura andaluza. 1986. pág.211.
Calderón, en su entremés "Los Instrumentos" (vv.100–101), en el baile con pandorgas y castañuelas, recoge el estribillo:
"En esta fiesta de Corpus
para vobiscum."
Calderón. *Entremeses....* Ed. Tordera–Salazar. Madrid. Castalia. 1981. pág.233.

- En fuentes orales se recogen otras burlas del personaje, "Yo soy el Obispo de Roma/para que te acuerdes de mi, toma", pegando un golpe; parodia de la palmada en la ceremonia de la Confirmación, en Pérez Vidal. *Folklore infantil*. Tenerife. Ayuntamiento. 1986. pág. 335.
- (37) "San Nicolás
Fiesta de estudiantes, porque aquel día se daba punto y vacaciones por el mucho frío en las partes septentrionales y a su imitación hacían Obispillos".
Correas. *Vocabulario de refranes* (...), [1627]. ed.C. 1967. pág.666.
- (38) *Diccionario de la Lengua de la Real Academia*, 3ª edición. 1791. pág.595b.
- (39) Heers. *Carnavales y fiestas de locos*. "La fiesta al revés: el Obispo de los inocentes".
Barcelona. Península. 1988. pág.142.
- (40) Maspons y Lladrós. *Jocs d'enfants*. Barcelona. Barcino. 1933³. pág.10; también Amades 1980². págs.82-83.
- (41) Vid. Caro Baroja, Julio. "El obispillo" en *El Carnaval*. Madrid. Taurus. 1979.
- (42) ¿Quién es esa cuca rabona?, un espantajo de los niños, una mala cosa. Resulta evidente en la *Cuca*, que figura en una retahíla anotada en el siglo XVII por Rodrigo Caro, *Ob.cit.* ed. E. 1978. t.II, pág.134, utilizada para ocultarse, esconderse: "rabo de cuca/de cucandar".
- (43) Rodrigo Caro. ed.E. 1978. t.II. pág.202.
La cuca fera, el Drac, La Mulassa, desfilan en el Corpus de Cataluña. Serra i Boldú. *Fiestas y tradiciones populares en Cataluña*. Barcelona. Edimar. [s.a.]. pág.139.

Amades. "Corpus", en *Costumari Català*. t.V. Barcelona. Salvat. 1982. Para la Tarasca Vary y Shergold "La Tarasca de Madrid". Un aspecto de la procesión del Corpus en los siglos XVII-XVIII". *Clavileño*, nº20, 1953, págs.18-26. Bernaldez Montalvo *Las Tarascas de Madrid*. Madrid. Ayuntamiento. 1983.
- (44) Ortega y Munilla, José. *Fifina. Cuentos y esbozos*. Barcelona. Antonio López. Librería Española. [s.a] [1898?]. pág. 186.
- (45) *Manita quebrada*, juego de los niños pequeños, moviendo las manos. Versiones de *Cada cual atiende su juego*. 1984, pág.77, recojo el motivo en otros juegos de manos de la lírica infantil, en Rodríguez Marín *Ob.cit.* (1948³). Nº155. pág.84.
- (46) Rodríguez Marín. *Cantos populares españoles*. 1948³. not.122, pág.536.
- (47) Amades,J. 1980², pág.68. El motivo de "Figuras en desfile" aparece en varios textos de la tradición oral infantil, por ejemplo en la conocida "Cu cu cantaba la rana". Otro texto en Rodríguez Marín, *Ob.cit.* 1948³, nº115-116, págs.81-82.

- (48) *Mundo al revés*. Barcelona. Imprenta de Llorens, Palma de Santa Cataluña 6. [s.a]. Pliego de Aleluyas.

Pez pecigaña, La mano cortada.

- (49) El cochinito o el gallo, versión (Pelegrín, 1984, pág.68), pelado por un cuchillo, son muestras inequívocas de la advertencia latente.
- (50) Rodríguez Marín. *Varios juegos infantiles...* 1932. pág.14. En la ejemplificación, me limito a elegir una versión, teniendo presente para la interpretación del texto, las otras versiones reunidas.
- (51) Versión recogida en México. Espejo, Alberto. *Cancionero veracruzano*. 1981. pág.233. El gallo se transforma en ratón en otra versión: "Esconde la mano/ que viene el ratón". Esevenri. *Cancionero*. Barcelona. Salvá. 1955.
- (52) Versión de Zafra recogida por Sergio Hernández, publicada por Machado y Alvarez en *Folklore andaluz*; sigo la edición facsímil de 1986, págs.135-137.
- (53) Larrea, A. *A la rueda rueda*. Tetuán. Cremades. 1955. pág.29; Rodríguez Marín. *Varios juegos infantiles (...)*. 1932. págs.14-15.
- (54) *María Teresa de Borbón*. Retrato al óleo de Jean Nocret (1615-1672). María Teresa de Borbón, hija de Luis XIV, murió a la edad de cinco años. apud Julia Varela [Univ. Complutense]. "Aproximación genealógica a la Moderna percepción social de los niños" en *Revista de educación*, nº281, set, 1986, págs.168-184. Para el símbolo del limón, en *Arte y Literatura*, vid. el sugerente artículo de Devoto, D. "Naranja y limón" en *Textos y Contextos*. Madrid. Gredos. 1974. págs.415-478.
- (55) Vid. versiones gallegas; incipit: "Tou porrutu ¿para dónde vas vella?", en Fernández Costas, "Juegos infantiles...", *RDTP*, 1952, pág.667. Pérez Vidal. *Ob.cit.* 1986, págs.358-374. Anoto ejemplos canarios, de la retahíla-cuento, con el incipit: "Tinguilé-Tía María Pérez para dónde fue?". Versiones en incipit "¿De dónde vienes ganso?"; Pérez Vidal. *Ob.cit.* 1986. pág.364; Pelegrín. *Ob.cit.* 1984. págs.68, 83, 103.
- (56) El desarrollo de retahíla cuento/ fórmula en la literatura infantil, lo incorporo en mi libro *La aventura de oír. Cuento y memoria de Tradición oral*. Madrid. 1982.
- (57) En otra versión "¿Qué vas a buscar?/Un arca de sal". Fernández Costa. *RDTP*, 1954, pág.664.
- (58) Escojo una versión argentina. Pez pecigaña toma en este texto el nombre de otro de sus personajes *Pisingallo*. Draghi Lucero. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza. Best Hnos. 1937. pág.322.

- (59) Una pulla, del repertorio infantil, refleja este uso del Cucurucú.
Dice la letrilla:
"Cucurucú
Manda la Cruz
Mierda para el gallo
bizcocho para el señor".
"Cucurucú". Pelegrín. *Col. Oral*. (1976-1990).
- (60) "Cucurucú, cantaba la rana", versión asturiana, en Llano. *Espoyaza....* 1977². pág.138.
La voz Cucurucú tiene en la lírica popular antigua un significado erótico burlesco. El estribillo "Cucú, cucú, cucucú/ ¡guarda no lo seas tú!", "aluden a cuerno, que es su comienzo"; apud. Frenk, M. *Ob.cit.* 1987. pág.882.
- (61) También en versión ¿De dónde vienes ganso? "¿Y los frailes?/A decir misa/¡Corre Maria Luisa que te quitan la camisa", en Miguel Manzano, "Formas arquetípicas del recitado" en *R.Mus.*, 1986, pág.10.
Versión zamorana:
"¿Dónde están los frailes?/-Diciendo misa/debajo de las faldas de Tía Felisa."
Pelegrín, *Col. oral*, 1976-1990.
- (62) Un pequeño ciclo en dos versiones, un vecino y una vecina "comadres", dialogan.
Escojo en la tradición infantil el incipit de las versiones:
1) Comadrita ¿Dónde vas?/-A lavar.
2) Comadrita la rana ¿Y tu marido?.
- (63) "Pizpirigaña", en Torner. *Folklore y escuela*. Buenos Aires. Losada. 1960³. pág.86.
- (64) Anoto estos temas tradicionales en la poesía popular de los siglos XVI-XVII; lavar la camisa en el río, motivo del encuentro amoroso, los baños del amor. En el cancionero de Upsala, figura el tema en canción:
"Madre tres mozuelas,/non de aquesta villa/ en agua corriente/
lavan sus camisas".
Apud. Sánchez Romeralo. *Ob.cit.* 1969. pág.64.
También el tópico del limón, beber agua de limón, que figura en versiones de Pizpirigaña, (Larrea, 1955, pág.29),procede del viejo tópico. El verde limón es ingrediente esencial de la poesía amorosa del pueblo español", apud. Devoto. *Ob.cit.* 1974. pág.423.
- (65) "Cucurucú", burla a maridos engañados. Vid. Juan de la Encina. *Poesía lírica y Cancionero musical*. ed. R.O. Jones. Madrid. Castalia. 1975. págs.223-224.
- (66) Calderón. *Entremeses, jácaras, mojigangas*. ed.Torderá. Madrid. Castalia, 1982, pág.368.
- (67) El texto del gorgojo, y El gallo quiquirigallo proceden de mi *Col. oral*. (1976-1990).

- (68) Aramburu, Julio. *El folklore de los niños*. Buenos Aires. Ateneo. 1944. pág.107.
- (69) Carrizo, J.A. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires. Baiocco Cía. 1937. pág.416.
- (70) Vid. nota 64.

El gesto en Pez pecigaña

- (71) Larthomas, P. *Le langage dramatique*. París. Colin. 1972, pág.82, apud. Luciano García Lorenzo, en *Semiología del teatro*. Planeta. 1975. págs.106-108.
- (72) En Pelegrín. *Ob.cit.* 1984. pág.74.
- (73) Correas, G. *Vocabulario...* Ed. Combet. 1967. pág.53. Otra fórmula registrada por Correas (pág.52) para contar las 7 semanas Cuaresmales
 "Ana Badana, Rebeca, Susana,
 Lázaro, Ramos, en Pascua estamos".
 que la retahíla infantil del sorteo recuerda
 Ana Badana
 color de manzana
 derrite la pez
 contigo son diez.
 Pelegrín. *Col. Oral*, (1976-1990).
 Esta versión recogida también en L. Cortés "Contribución al vocabulario salmantino",
RDTP, XIII, pág.172.
- (74) Amades. "Carnaval", en *Costumari Catalá*. t.V. Barcelona. Salvat. 1982.
 Blanco White, José María describe la costumbre infantil de ir a Serrar la Vieja Cuaresma en el siglo XVIII, "Sierran en dos un muñeco en forma de vieja, símbolo de la Cuaresma". Blanco White, J. M. *Cartas de España*, 1986, ed. Garnica, pág.213. Vid. *Repertorio*. Nº 36.

CAPITULO III – ANALISIS Y COMENTARIO DEL JUEGO-RIMA DE LA MIEL.

Los juegos, las imágenes

Los diversos juegos tradicionales que han sido fijados en la escritura, acarrearán no pocas veces la dificultad de su interpretación, de visualizar el movimiento, corporeizar la letra. Aún si tal o cual muestra lúdica es parte de la experiencia vivida, resulta a veces difícil unir la memoria kinésica personal con las noticias, definiciones o descripciones verbales del movimiento. Otro tanto ocurre circunstancialmente con la iconografía, ya que cierta ceguera momentánea producida por el desconocimiento de la clave plástica para interpretar adecuadamente el movimiento, criba la lectura de la imagen, que sólo acierta a distinguir una acción estática, paralizando la visión dinámica de la totalidad, de la secuencia de la acción, imposibilitando y reduciendo la información correcta de la comunicación visual.

Me adelanto con un ejemplo: para el juego *La Olla de miel* –que llevo inscrita en la memoria de la infancia y el movimiento observado, en la busca de dibujos y grabados correspondientes no logro reunir documentación visual, a excepción de *Le diable enchainé* ⁽¹⁾ de los juegos de Brueghel.

Imaginería popular. Aucas y aleluyas.

Entre los grabados de juegos, las aleluyas según se denominen en castellano y aucas en catalán, contienen una interesante colección visual.

Las primeras aleluyas/aucas pliegos sueltos con una serie de pequeños grabados, con o sin inscripción versificada, que trataré en el capítulo VII, se remontan al siglo XVII.

En el capítulo de aleluyas y aucas, de mi libro *Cada cual...*,(1984) ⁽²⁾ había cotejado el auca *Jochs* (1674), con el aleluya *Juegos de la infancia Primera parte*, n.º 64, del siglo XIX. En aquel entonces la inicial ceguera impidió que interpretara el grabado de una de las viñetas de auca *Jochs* ⁽³⁾, relacionándola con la del Aleluya del siglo XIX. Tanto una como otra pertenecen al Juego de la Miel.

Situación que había experimentado Joan Amades, conocedor de los juegos y de la imaginería popular, cuando, al comentar el grabado del auca *Jochs* (1674), la titula Saltar a corda ⁽⁴⁾.

Escribía Amades, sin ocultar su desconcierto:

"L'escena figurada en aquest rodolí es fa difícilment entenedora. Sembla que saltin a corda en grups de dos, un que només roda i l'altre que salta, mentre amb una mà sosté la corda. El text que portent a sota les edicions posteriors d'aquesta auca no aclareix per res el significat del joc, segurament perquè el comentarista d'aleshores ja no va comprendre el que significava, semblantment a nosaltres". ⁽⁵⁾

El breve texto de las ediciones posteriores (1864) de esta auca no descifra la acción –ya lo señala Amades en el párrafo transcrito–, probablemente porque tampoco el comentarista comprendiera

el significado que aparece en el pie rimado de la viñeta.

Esta reimpresión del auca realizada por los auqueros del siglo XIX, es copia de la primera edición valenciana de 1674, y lleva en cada viñeta unos simplísimos pareados rimados.

Dice el rodolí/aleluya:

"Con cuerdas a todos ata
y todo lo desbarata". (6)

Desbarata y disparata el anónimo rimador, dando erróneas indicaciones de los grabados copiados. Las claves de lectura de la imagen popular de las centurias anteriores han pasado ciertamente al olvido.

La cuerda que une a los niños es interpretada por Amades en su funcionalidad, la de saltar a la cuerda; el anónimo versificador arguye que es la acción de atar.

La cuerda toma el primer plano en la desconocida clave plástica de la imagen.

Observo que en el dibujo de las aucas valencianas-catalanas, no parece fácil deducir que se trate del juego saltar a la cuerda, ni observar el movimiento arriba abajo de la cuerda; el distinto nivel espacial en el que los niños se sitúan -medio y alto- quiebra la altura uniforme necesaria para imprimir el movimiento circular. No pareciera el "saltar a la cuerda" su interpretación adecuada.

La cuerda sostenida en cada extremo por los jugadores, uno de ellos sentado, está a medio enredar en el cuerpo del niño erguido. Un tercer niño muestra en su detenido movimiento la abierta palma de su mano.

Una antigua viñeta trae ante mis ojos el gesto de la palma abierta:

El grabado anónimo, aparecido en el *Libro del Juego de las Suertes*, (Valencia 1528), muestra en la viñeta inferior un grupo de niños jugando (7), uno de ellos sentado en medio, otro en pie a su lado, y los restantes que tratan de golpearle. El gesto del golpear corresponde a los brazos en alto y palmas abiertas.

En una nueva mirada hacia el grabado del auca *Jochs*, comprendo súbitamente las claves plásticas de la representación del movimiento. Las palmas abiertas significan golpear, dar pesconazos.

Retomo la observación del auca *Jochs*, interpreto la palma abierta del agresor que intenta golpear la espalda del niño sentado. El que permanece de pie sosteniendo el extremo de la cuerda inclina su eje corporal con el brazo extendido hacia el agresor, gesto que pareciera detener los golpes o estar dispuesto a darlos.

Desvelada la acción interpreto que el niño sentado unido por la cuerda a la guarda quien de pie le protege de los golpes del otro jugador, corresponde ciertamente al antiguo juego de la olla de miel.

El anónimo dibujante reinterpretó el grabado del año 1528 del *Libro de la Suerte* para el pliego suelto del auca valenciana del *Jochs*...(1674) y, posiblemente algunos dibujos de Jaques Stella impresos en el cuaderno *Les Jeux et plaisirs de l'enfance*, grabados en 1667 por su sobrina Claudine Bouzonnet en París. (8)

En el dinamismo de una de las estampas del álbum, titulada *La Poiré* (la víctima), reconocemos la acción corporal de la Miel. Los certeros golpes de los jugadores que acosan al niño acurrucado son dados con los sombreros y devueltos por el defensor "un pour cent", dicen los versos al pie.

El grabado español simplifica el detalle del diseño y redistribuye la acción del juego variando la

actitud corporal del niño sentado, de las palmas, los pesconazos en el movimiento. La variante concuerda con la descripción que hizo Covarrubias de este juego.



Lámina IV - El diablo encadenado.



Lámina V - La miel.



Con cuerdas á todos ata
Y todo lo desbarata.

Lâmina VII - Viñeta inferior.



Tradición oral antigua. (Siglo XVII).

De los textos que citan el juego

La inclusión en el auca *Joch* (1674), de La Miel, en viñeta muda sin texto alguno indica que las claves de interpretación plástica del juego, son suficientemente claras para el niño de la época.

En el pliego suelto de aleluya de la temprana biblioteca recreativa infantil, la imagen se lee fluidamente al reconocer la Olla de Miel, juego común de los muchachos, incorporado a la colección impresa de pliegos de cordel para los jóvenes lectores.

Covarrubias dice ser juego de mozuelas, especialmente por el tiempo de Carnaval; en su cita compruebo que la estructura básica del movimiento se mantiene en la transmisión oral-gestual de la tradición moderna.

Dice Covarrubias:

"Es vn juego muy ordinario, que se juega entre las moças, por el tiempo del carnabal, carnestolendas o antruexo. Sientase vna en vn puesto en medio de la plaça, y a esta llaman la olla de la miel, guardala otra moça y tienen las dos los cabos de vna sogá larga, las demás llegan a catar la olla, y danle vn buen porraço, corre tras ella la guarda, y si la alcança a darle palmada soltando la sogá, se viene a poner en el puesto, y la que era olla queda por guarda. Está corumpido el vocablo, que avia de dezir cata la olla, y dizen comunmente caça la olla: en Griego se llama, chytrinda, de chytros, olla". (9)

Rodrigo Caro que dejara en *Días Geniales* un imprescindible texto guía ⁽¹⁰⁾, para conocer los juegos tradicionales en el Siglo de Oro, describe una variación importante en le Juego de la Olla.

Aunque el niño sentado en medio llamado la "Olla" es acosado a golpes por sus agresores – acción similar a la antes dicha– desaparece "la guarda" sosteniendo la cuerda, un elemento importante en la tipología del juego. Se trata de una variación en el desarrollo de la acción y los personajes.

Melchor el personaje de los diálogos de Rodrigo Caro, que bien sabe de las prácticas callejeras de los niños sevillanos, al oír describir por boca del erudito Don Fernando el juego que trae Julio Polux, dice:

"no tengo que poner ni quitar porque
es el mismo que se suele jugar ahora
y se llama la Olla".

El juego de Polux es llamado *chitrinda ollaris ludus* y para la acción es necesario colocarse:

..."uno en medio sentado, que se llama la Olla; y los otros le andan alrededor pe-
lizcando, trayéndole a la redonda y dán-
dole golpes; si él coge alguno lo pone en
su lugar". ⁽¹¹⁾

Gaspar de los Reyes enumera entre las diversiones pastoriles la Olla, nombrando a los participan-
tes protagonistas:

"la guarda la olla"

unidos unos a otros, el movimiento y el espacio caracterizador:

asidos "la guarda, la olla"

jugando en los límites de la rueda, "en ruedo".

Cito a Gaspar de los Reyes:

"juguemos a la polla
la folla y la argolla,
i al guarda la olla
asidos y en ruedo". (12)

De las variaciones de la acción.

Escojo de las descripciones de la Olla, reseñada por Covarrubias Gaspar Reyes y Rodrigo Caro, la denominación que recibe en el siglo XVII que –como ya se ha dicho– es la de:

- Olla de Miel,
- Olla.

De la Olla de Miel trazo en párrafos anteriores su correspondencia con el auca Joch (1674), y la nota descriptiva de Covarrubias.

Busco el rastro del juego en lecturas a *los Juegos de Nochebuena a lo divino*, (1605) del segoviano Alonso de Ledesma, (13) con resultados infructuosos.

La obstinada intuición encontraría su cauce al escuchar la voz de los niños valencianos

de hoy, al escapar de los golpes del guardián para proteger a su defendido, gritando:

¡Jo menge mel!
¡Jo menge mel!

Entonces creo oír el eco y comprender el estribillo que cita Alonso de Ledesma:

"La miel mojo
y voyme". (14)

Aunque la escucha de lo tradicional pareciera apoyar la hipótesis de la relación del texto de Ledesma con el juego estudiado, (15) casar la acción del –agredido/defensor/agresor–, con la glosa de las estrofas "vueltas a lo divino" resulta tarea ardua.

Las alusiones enigmáticas de Ledesma, no corresponden al contexto del movimiento conocido.

El romance es alegoría de personajes antagónicos –Agradecimiento, Gritud–, criticando la avaricia de los mercaderes del interés. Se trata, me digo, de otra posibilidad lúdica.

Una relectura tardía permite entrever cierta relación del texto a lo divino de Ledesma con el desarrollo de otra variante de la acción, en una tercera versión del juego tipo, La Olla de Miel.

Cierta alusión a los mercaderes pudiera estar relacionada con la acción dramatizada de las "Ollitas–Tinajitas de Miel" del repertorio lúdico infantil latinoamericano.

Intervienen tres personajes: la Ollita o Tinajita, el Comprador, el Mercader, desarrollando una situación teatral de compraventa, rica en gestos ritualizados. (16)

Las retahílas de la tradición oral moderna aluden a esa compra-tasación, ya sea del

Juego:

a) la Olla de Miel

- A quant va la Mel?
- A set i a deu.

b) las Ollitas y el Mercader

- Vendes este pucherín de miel?
- Si.

La versión b) de las Ollitas amplifica la gestualidad y ritualización de la fórmula verbal de la versión a) que antecede a la acción de fustigación y huida.

De tal suerte conjeturo que Ledesma, al transcribir el estribillo

"La miel mojo
y voyme",

glosa una versión de su tiempo que incluye los ejemplos a y b en la tradición oral moderna.

Tradición dieciochesca.

El Juego de la Olla de Miel se inscribe en el repertorio de tiempos carnavalescos y festejos invernales de Nochebuena en el Siglo de Oro y en el siglo XVIII.

Concluidas las fiestas del invierno comienzan las primaverales y con la prolongación del tiempo festivo. La práctica lúdica se continúa en las diversiones populares juveniles del XVIII; así lo sugiere la prohibición en tiempo primaveral dada en Valencia en abril de 1723, por la que se censura entre otros juegos los de "La Miel, los Pilaretos, la Olla". (17)

El *Diccionario* de Terrero y Pando, de 1797, en la voz catar transcribe la formulilla citada por Covarrubias:

cata la olla,

pero expresa su desconocimiento del juego bajo esa denominación en su época:

(...) "especie de juego de señoras, pero parece no estar en uso". (18)

El valenciano Carlos Ros, en su *Romance Nou (...) del gichs*, (1752), incluye tanto la "Buena Miel", como "La Olla" y "Olla, ollas de Sant Miquel". (19) ¿Corresponde este último título a una tipología diferenciada de las versiones anticipadas?

El *Diccionario de Autoridades* impreso en la primera mitad del XVIII, no incluye el juego de Olla de miel. Sin embargo figura una nueva descripción del *Diccionario de Autoridades*, que aumenta la versión "tipo" de la Olla, aunque ésta por su función pertenece a otra clasificación, la de los juegos danzados de corro.

Dice el artículo en la voz Olla:

"Juego de los muchachos que hacen formando una rueda, y dadas las manos dicen una coplilla que empieza:

"A las ollas de Miguel
que están cargadas de miel".

y acabada, va volviendo uno de ellos la espalda hacia dentro de la rueda, y acabándose de volver todos, vuelven a decir la copla, dándose unos a otros con las asentaderas, sin soltarse las manos" (20).

Esquemmatizando:

Bajo la denominación de la Olla, Olla de Miel, en la documentación reunida de los siglos XVII–XVIII aparecen en la tipología variantes de la acción que establecen tres modalidades diferenciadas, clasificadas en:

A. Juego rima de acción

la Miel/ acción –golpear–
3 jugadores: agresor/agredido/defensor

la Olla/ acción –golpear–
2 jugadores: agresor/agredido

B. De corro,

1. Mimado, escenificado

la ollita de miel/ Comprador–Mercader

2. Figuras danzadas

Ollas de Miguel/ corro -mímico

Retahílas (Siglos XVII-XVIII)

De los documentos específicos de las retahílas que acompañan la acción rescato

"La miel mojo
y voyme"

(Siglo XVII) Ledesma / pertenece al grupo A: Acción Golpear

"De las ollas de Miguel
que están cargadas de miel"

(Siglo XVIII) pertenece al grupo B: Corro mímico

Tradición oral moderna.(Siglos XIX-XX)

Rodríguez Marín estudia en *Varios juegos infantiles del siglo XVI*, (21), la versión de las ollas de Miguel en la modalidad del corro danzado, relacionando su permanencia textual y lúdica en la tradición moderna.

Dejo para otro artículo la descripción detallada de las Ollitas-Tinajitas y el Mercader (22) cuya entrañable imagen me acompaña en la memoria por la ritualización del gesto y la palabra. (23)

El juego la Miel que incluyo en la Clasificación general A, juegos rimas de acción en la tipología de persecución, corresponde a la imagen que se difunde en los pliegos sueltos de aleluyas a partir del siglo XVII para el público infantil.

El juego-rima de la Miel en las publicaciones de los siglos XIX y XX.

Deteniéndome en los documentos del siglo XIX, hasta el presente reunidos, observo las distintas denominaciones recogidas en las colecciones:

"Nabero o Huerto", 1855, en López Villabrille.

"Olla", en Sebastián Castellanos, 1849.

"Nabero", en Aleluyas *Juegos de la infancia*, 1863-1870.

"El Oso", 1861, en Aurora de la Vida.

"Toro de la soga", en Hernández de Soto, 1882.

"Nabero o guapeza", en Fraguas, 1895.

Los colectores no anotan las relaciones entre los diversos títulos ni tampoco el nexo con el de la Olla, la Miel, por lo que pareciera una nominación olvidada en el siglo XIX, a excepción del historiador

y archivero Sebastián Castellanos. (24)

Fausto López Villabrille (1855) recalca que:

"Es conocido el juego de El Huerto con el nombre de Nabero, pero como el nombre de los juegos es lo que menos atañe al propósito, vamos a dar la explicación de este, llámese como quiera en la realidad". (25)

Esta actitud del "llámese como quiera" de los recolectores de los entretenimientos y canciones infantiles, unido a la carencia de un catálogo de juegos, repercute en la dificultad a que me enfrenta el investigar esta materia y el consabido aumento de horas dispersas en la laboriosa búsqueda de datos para intentar su vinculación.

La desconexión afecta a los artículos del repertorio de juegos europeos, regidos por las traducciones literales sin relación con las denominaciones equivalentes hispánicas; dificultad añadida es esta práctica común en los artículos de las revistas de lectura infantil y juvenil de la pasada centuria y de nuestros días.

En 1861 la revista infantil *La Aurora de la Vida* (26) publica el juego del Oso, en uno de los varios artículos difundidos por ese periódico a partir de traducciones francesas. Ni éste ni la reciente versión española de un importante estudio sobre Juegos Tradicionales de Francia (27) relacionan "Touche l'ours" con la "Miel" ni siquiera con "L'os", entretenimiento de los jóvenes del Pirineo catalán, que en personajes, roles, distribución y acción es análogo al Nabero y por lo tanto al juego de la Miel.

El desarrollo básico del juego se mantiene, en la distribución del espacio, roles y acción. Un

jugador (Toro-Oso; Huerto/Nabo), sentado en medio de un círculo trazado, se mantiene unido con una cuerda al guarda/Nabero/Hortelano. Acosado por los otros jugadores, recibe los golpes y zurriagos hechos con pañuelos anudados. Si la guarda consigue golpear a algún agresor, pasa a ocupar el lugar del acosado y éste se convierte en el guarda.

A mediados del siglo XIX, el artículo no firmado de "Juegos de niños entre los griegos y romanos" (28) reproduce un grabado cuyo pie dice:

"Pintura descubierta en 1748 en las excavaciones del Herculano.—Juego de niños desconocido".

Observando el dibujo no dudo de su relación con *Le Diable enchainé* que pintara Brueghel en *Juegos de niños*, y los grabados de J. Stella antes mencionados.

En el *Dictionarie de Jeux*, (1964), figura esta misma asociación de la versión francesa del juego. El artículo, *Clou*, comenta la relación e interpretación dada por los historiadores de la pintura antigua hallada en Herculano y Pompeya, que supongo corresponde a la reproducida en 1846 en el *S.P.E*, vinculándola al Juego del Oso.

Explica este diccionario la correspondencia:

"Touche l'ours, ce jeu a certainement pour ancêtre le jeu du *Cloux* des anciens (...)

Y en otras páginas en el artículo *Clou*:

(...) "ce divertissement romain, pratique a Herculanium et à Pompée, état un jeu de poursuite et un excersise de force". (29)

Sebastián Castellanos deja en varios artículos del siglo XIX la historia comparada de antiguos

juegos de niños, teniendo al sevillano Rodrigo Caro como inspirador de la historia de los juegos infantiles hispanos describe la diversión de la "Olla" jugada a mediados del siglo XIX.

"Hoy se verifica este juego poniéndose con el penado sentado un jugador –dice el historiador– haciéndose de padrino, el cual lo defiende asido de una faja o cuerda que tiene aquél, y si coge algún agresor sin salir del círculo que pueda describir con la cuerda, queda de penado el cogido y de padrino el que se libró de la pena". (30)

Sebastián Castellanos reconoce el vínculo de esa diversión observada en el siglo XIX con el antiguo juego, pues el muchacho "que se sienta en el suelo (...) toma el nombre de la Olla"; su denominación de "penado/padrino/agresor" no escucha otras coloquiales voces que los niños usan en sus días: huerto, nabero, oso, toro.

En ninguno de los documentos reunidos del siglo XIX figura junto a la acción, retahíla oral alguna.

Las Aleluyas. (Siglo XIX).

Nuevamente los pliegos de aleluyas muestran la imagen buscada. Añado al repertorio visual las Aleluyas *Juegos de la Infancia* (31), Primera y segunda parte nº 64 y 98, impresas en Madrid, cuya autoría atribuyo al dibujante Francisco Ortego.

La correspondiente viñeta del Aleluya n°64 lleva este pareado:

"Para jugar al Nabero
es preciso andar ligero".

ligeramente alterado en la Aleluya n°98:

"Es un juego muy ligero
sin duda alguna el Nabero".

Interesa la distribución de los actores en el dibujo, que muestra la circularidad del espacio jugado y la actitud del agredido y agresor, siendo más perceptible la cuerda que ata a los niños, la Miel y la guarda. Los agresores llevan pañuelos anudados, diferenciándose en el grabado Aleluya n°98, en el que un único agresor maneja el zurriago.

sino el juicioso consejo de un hombre prudente, que conociendo por esperiencia la locura de engreirse demasiado por una vana esperanza ó de abatirse sin razon por un pequeño obstáculo, procuraba buscar un buen medio entre los dos extremos. Hoy no puedo emprender ninguna cosa sin acordarme antes del «quizá no» del tío Ruiz el hortelano.

JOSÉ S. BIEDMA.

MODAS DE NIÑO.

Vestido de marinero, de lanilla gris, con cuadritos negros, guarnecido de trencilla de seda y un bordado de cordoncillo. La chaqueta se lleva abierta, echándose solo el boton de arriba para que se vea la camisa hueca; la manga es entreancha y con vuelta. Calzon hueco y fruncido de la misma tela y adornos.



Botines grises.

Manga blanca hueca, con puño bordado, correspondiente al cuello.

Sombrero de marinero, de paja de Italia, con cinta de terciopelo negro y garzota de pluma negra y paja.

JUEGOS DE NIÑOS.

EL OSO.

Se traza un círculo en el suelo, y el designado para hacer de oso se pone en el centro de rodillas ó sentado; en este juego el oso es un sér pasivo. El jugador designado por la suerte para ser el *amo*, tiene cogido al oso por una cuerda, y debe valerse de todos los me-



dios posibles para tocar con la mano á uno de los otros jugadores, que vienen á dar golpes al oso con el pañuelo retorcido y anudado. Si el amo del oso llega á tocar á uno de los que atacan sin sacar al oso del círculo ni soltar la cuerda, aquel que ha sido tocado pasa á ser el oso; él je nuevo amo y continúa el juego como antes.

El pañuelo con nudos puede hacer daño al oso al pegarle; así es que convendrá solo retorcerle y cogerle por ambas puntas.

EMILIO DE TAMARIT.

Por lo no firmado: el Director y Editor propietario, P. J. de la Peña.

Editor responsable: D. Leon Moran.

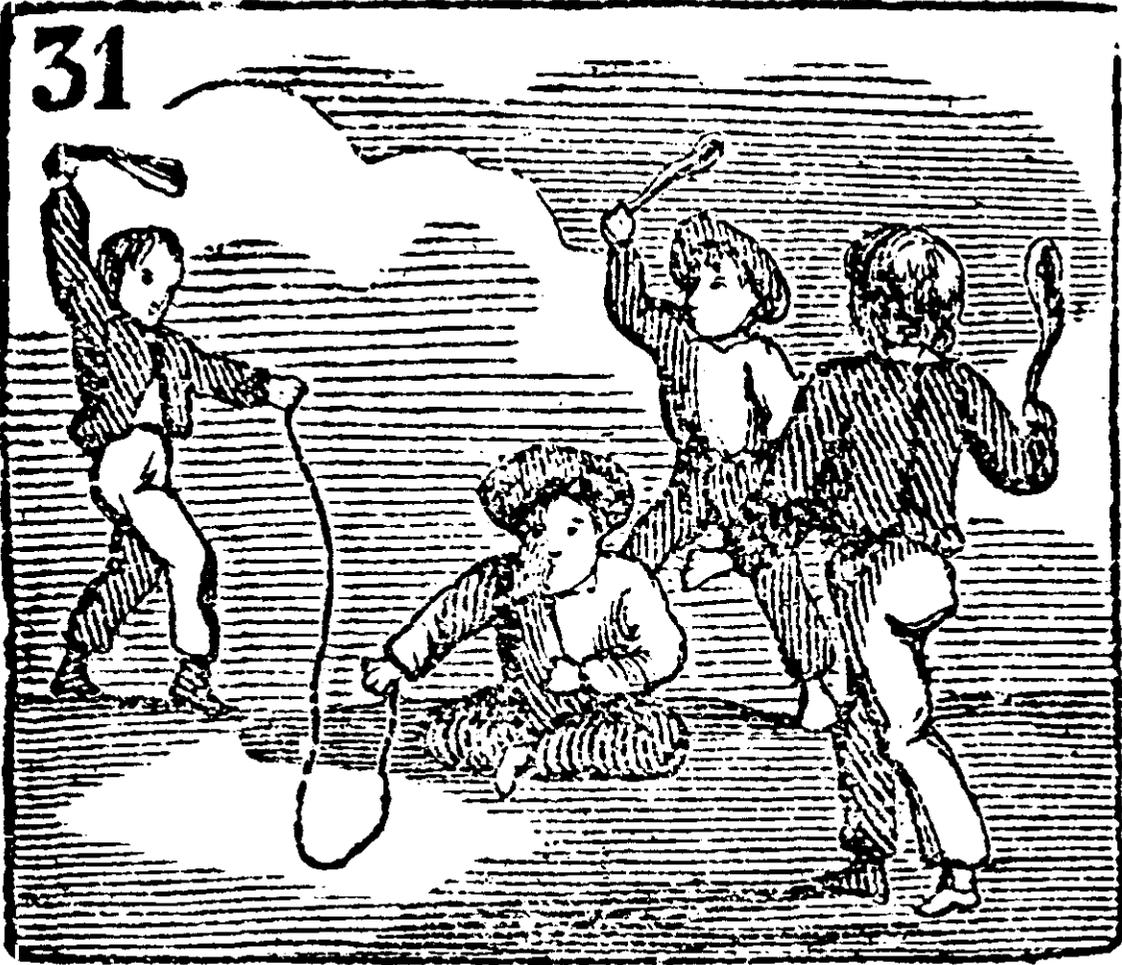
MADRID: 1861.

IMP. DE M. CAMPO-REDONDO, HUERTAS, 42.



(Pintura antigua descubierta en 1748 en las excavaciones del Herculano. —Juego de niños desconocido.)

31



Para jugar al *Nabero*
es preciso andar ligero.

Tradición oral y moderna (Siglo XX)

En los testimonios reunidos en la presente centuria de la Olla de Miel, salvo las versiones que sustituyen al personaje de la guarda, los elementos básicos se mantienen. La cuerda a la que permanece atado el jugador –bien a su guardián, a una reja o árbol– el acoso de los agresores y la persecución del guarda en el círculo que posibilita la cuerda, permanecen inalterables, por lo que conjeturo están impregnados de una esencial simbología que intentaré esbozar unos párrafos más adelante.

Varían los nombres dados a los jugadores y por lo tanto la denominación del juego ⁽³²⁾.

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| - Jardínero | Llorca, 1914. |
| - Pan de boda, Cúcula | Llano, 1924. |
| - Guardián de la buena col | Serra y Boldú, 1931. |
| - Mona y Monero | García Benitez, 1988. |

Las retahílas.

Escasas son las fórmulas orales recogidas, porque al ser un juego de acción violenta, no pareciera propicio para la palabra.

Sucintamente éstas serían las secuencias textuales:

1) El Mercader/mercaderes intentan comprar miel:

- "A quant va la mel?"
- "A comprar la bona mel".

2) El mercader inquiere por el precio, enuncia otras mercancías:

- "I la confitura? i el cullerot?"
- Arrós y fel".

3) Intenta comprobar la mercancía/llevar,catar/dando golpes:

- "arranca"
- "moja".

4) El mercader/mercaderes escapan,huyen de la guarda/la olla /persiguen, fustigan:

- "arranca i fuig!
- que córrega el burro!".

Escasas muestras (Valencia, Asturias y Galicia) son las que logro reunir para intentar el comentario de la retahíla. En los pequeños textos, unos incluyen el diálogo de la guarda y los acosadores que preguntan sobre el precio de la miel, antes de comenzar la acción:

- A quant va la mel?
- A set y a deu.
- I la talladeta?
- A peseta.
- I la confitura?
- A duro.
- Que córrega el burro! (33)

El verso final del breve dialoguillo señala el comienzo de la acción. Similar es la retahíla dialo-

gada, aunque la acción presente diferencias:

- A com ven la mel?
- A dos i a deu.
- Y la cullereta?
- A dos, senyoreta.
- Bota-li foc.
- I el fus?
- Arranca i fuig!. (34)

A comprar la bona mel
arrós i fel,
qui le arranca
arranca i fuig. (35)

Una organización textual diferente presentan las exclamaciones y las invocaciones ritualizadas.

Una voz formularia que no llega al diálogo es la de:

"jo mengo mel", valenciana (36),

y la voz de llamada:

- Fulaniño que me matan,
fulaniño ... (37)

Voces ritualizadas que contrastan entre sí, e interpretan –en un caso– la provocadora actitud de los agresores, y –en el segundo– el pedido de protección del agredido.

Un plano oscuro y enigmático emerge de la versión asturiana. Este es el recitado que acompaña al juego:

Pan de boda
chiuche en rosca
panecillo largo
¡Ya está la Cúcula!". (38)

La letrilla es misteriosa. Quiero imaginar que al llamar Cúcula al prisionero o al guarda, toma como referencia una antigua costumbre transferida al universo infantil: la de hacer del Cúculo, cúcula, cuclillo, un oráculo de la felicidad, de la ventura y malaventura.

A ese oráculo o fuerza adivinatoria se dirigen los niños consultando dicha y desventura, días de vida, días de felicidad, días de muerte...

Cúculo de mayo
Cúculo de abril,
dime los años
que he de vivir. (39)

El Cúculo tiene para la mentalidad popular un significado ambivalente: se convierte en oráculo portador de felicidad y en ave de mal agüero...

Cuquiello	Cuquiello
rau de perro,	rau de escoba,
¿cuántos años hay	¿cuántos años hay
de aquí al mio entierro?	de aquí a la mia boda?. (40)

De tal suerte que la "Buena miel", el "Pan de Boda" ambos sabores deleitosos, complementan el significado con esta nueva perspectiva: la guarda o la extraña figura a él encordada, prisionera o ritual, evocan un oscuro y contradictorio secreto que guarda el Cúculo,

"esa ave de tan mala naturaleza...". (41)



Lámina XI - El jardinero.

Elementos de la estructura dramática.

Personajes:

Las líneas de fuerza correspondientes a los personajes no sufren modificación, aunque se modifica la interpretación de los personajes protagonistas en continuas transformaciones.

Las líneas que tienden/distienden el Agresor-Defensor; Agredido-Defendido, varían en el transcurso de la acción.

Protagonista:

La figura central del agredido ocupa el centro del espacio lúdico y se interpreta como fuerza poderosa en el Toro/Oso; adquiere la paciencia del Burro; (42) en contraste se corporiza en la desvalida figura del niño acurrucado y dormitando que implora ayuda:

"Fulaniño que me matan...
Fulaniño..."

Este empequeñecimiento es reinterpretado por los actuantes en la imagen vegetal de la col, tronxo, nabo en las facetas cambiantes del personaje.

La Olla en su significado de espacio-ruedo, se transforma en jaula prisión del Oso, Mona, Toro, y nuevamente en abierto jardín circular, huerto donde nacen y crecen los nabos y las buenas coles.

Una representación curiosa es la de "Mona"y "Monero" que actualmente visualizan los jugadores.(43) El cautiverio y el encadenamiento del agredido es nuevamente interpretado por los actores niños, y no será disparatado creer que "el Monero" nace en el recuerdo de los titiriteros

ambulantes que llevaban mona y oso amaestrado, atados con una cuerda y cuyo espectáculo callejero fuese celebrado por las fábulas dieciochescas

"Un oso con que la vida
ganaba un piamontés..."

El Nabero o guarda.

La denominación del juego se vuelve significativa pues resalta la importancia del rol del personaje defensor, que se torna Nabero, Hortelano, Jardínero, con su función de cuidador del espacio imaginario del huerto reducido.

El cuidador se convierte en el Fulaniño (¿quién es este personaje...?), más genéricamente avistado como el Guardián, la Guarda.

¿Es el Guardián del acceso, de las puertas de un oráculo trasmutado en doméstico huerto?.

Antagonista.

La tercera línea de fuerza se identifica a través de golpes y acoso: es el Agresor.

El antagonista agresor, la tercera fuerza en la que participa el grupo mayoritario de jugadores se resuelve como personaje colectivo agresor o individualizado en el Mercader insistente en el catar la mercancía, astuto mercader que una vez probada la miel, huye para no ser "tocado" por la guarda, acción que reiteran los rudos agresores.

Espacio:

La traza circular del espacio reservado y en su centro ritualmente guardada la Miel, se ha mantenido rigurosamente en la tradición, e incluso la denominación de Olla que recibiera en el seiscientos. Circularidad marcada por el radio móvil trazado por el desplazamiento de los jugadores desde el centro del ruedo. En manos del guardián la cuerda diseña en el espacio circular las efímeras líneas radiales, al perseguir a los intrusos.

Para interpretar la buena Miel.

¿Qué significado tiene este juego? ¿Quién es este personaje, esta presencia dulce, deleitosa como la miel, fuerte y temible como el toro, el oso, grotesca como la Mona, paciente como el burro, enigmática como la Cúcula, a quien se acosa y golpea, prisionera en su cuerda, de quien se huye?, ¿Qué hilo une al deseo, la agresión, la huida?

En la reciente publicación *Les Jeux du patrimoine, tradition et culture*, (44) el colectivo de autores relaciona los juegos tradicionales de L'Ours y el de Mere garuche, que en líneas generales corresponden a versiones de La miel.

Estudian los autores en estos juegos arcaicos, vestigios del mito y de las representaciones evoca-

doras de divinidades nocturnas, como la Empusa romana, señalando que posiblemente evocarían el rito de transferencia del emisario infernal que pasa su poder a aquel que le toque.

Acurrucados, encadenados, cautivos y guardianes del mágico ruedo también aparecen antiguos espantajos y sombras que alimentan las consejas y narraciones seculares hispánicas:

"Esta Empusa o Mala cosa –escribía Caro– decían que se les aparecía a los que sacrificaban a Hécate,(...) variando muchas formas, y asombrando a los desdichados a medio día y andaba a un pie"
(...)

Las formas y figuras que mudaba y variaba este fantasma, súbitamente era haciéndose ya buey o vaca, ya mula, ya mujer hermosísima". (45)

Tantas veces como la Empusa, y la Mala Cosa, el personaje de la dulce Miel cambia su rostro en el devenir de los días. Al igual que en las consejas, en el trasfondo de la Olla se vislumbran rostros múltiples como los del espantajo, demonio, Sombra o Mala cosa, transformaciones continuas, visualizaciones diferentes, tantas como aquellas que el asombro alcance a imaginar. Y la sensibilidad se adentra en la ambivalencia simbólica, que permite intuir al niño ligado a las oscuras fuerzas, a un niño prisionero acosado y a su vez guardado y protegido. Esta figura, espejo del espacio imaginario, refleja la ambigüedad de los sentimientos, de la atracción y el temor ante la acción constante de las fuerzas y de la indefensión y la violencia, del bien y el mal coexistiendo deseo agresión, a golpes, demonios reales o fabulados, jugándose en un ruedo.

Huerto de sombras y demonios personales, los personajes son las máscaras que reflejan la lucha interior de la cárcel de amor–temor, corporeizados.

Es del espacio imaginario lúdico de donde surge esta otra figura, demonio a encadenar/fuerza a someter por el conjuro mágico de la cantinela infantil:

Santa Magdalena
porta la cadena
per lligar el demoni.

Del fondo de la Olla imaginando el sabor deleitoso de la miel, mirando al diminuto ser que espera desvalido en la col, en medio del huerto cerrado, ⁽⁴⁶⁾ protegido por la guarda protectora y a su vez carcelero, los dos encadenados en el espacio-tiempo, se despliega la seducción de inagotables imágenes antiguas, impregnadas en la sustancia poética tradicional.

El Hilo Mágico.

Sugestiva es la cuerda visible del juego uniendo al que permanece hierático en el centro con su alter ego de guardián misterioso. Ligados están por la cuerda visible, más aún por el invisible cordón primario.

Imagen primordial es la cuerda visible amarrando al otro, a lo Otro, como hilo simbólico que engasta a los seres en hiladas y ruedas. Esa cuerda, cordón, que como vaga señal de un eje perdido une a la región no accesible del misterio y a creencias arcaicas.⁽⁴⁷⁾

Las Transformaciones.

Las transformaciones que sufren los personajes en su debilidad y en su fuerza, están ligadas al humus de la tradición oral, que presta la totalidad de sus hechizos a los motivos ya enumerados: el oráculo, la sombra protectora-carcelera, el hilo mágico y ahora las transformaciones.

En los cuentos maravillosos se repite el motivo de la transformación del héroe ayudado por seres sobrenaturales o por ser él mismo Mágico, poseer los poderes del Diablo heredados o robados, – conocedor de hechos para mostrarse y mudarse en los rostros cambiantes de la naturaleza.

Transformaciones que encandilan la sensibilidad poética del niño, recreando en su imaginación el cerrado espacio de la Olla, el estremecimiento del indefenso, la talla de guardián, las astucias del Mercader, que dice ser buen catador, la violencia del otro que es buen cazador...

Las imágenes jugadas portadoras de motivos arcaicos, del imaginario simbólico del movimiento corporal, del hondo entramado ritual de los juegos tradicionales, sigue enviando invisibles mensajes a la sensibilidad y a la percepción sensorial del niño, porque las imágenes soterradas en la memoria kinésica/lúdica crecen enredándose en los cauces callados de la sustancia poética. Y el lírico Juan Ramón Jiménez intuye las imágenes primordiales del juego de la infancia Mito:

"Los juegos de los niños
¡qué sentido de eternidad tienen!...". (48)

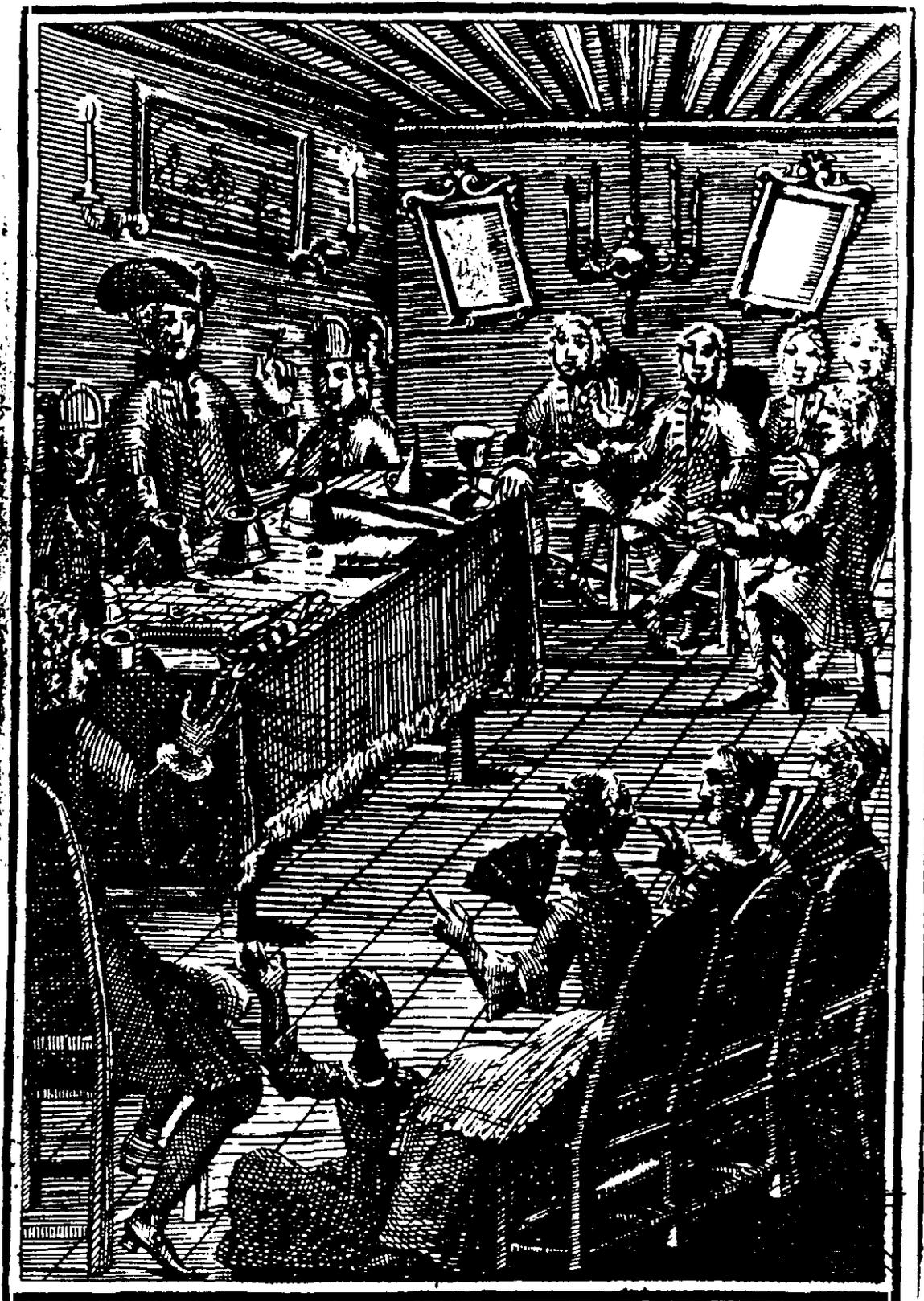
NOTAS:

- (1) Vanden Branden, "Les Jeux d'enfants de Peter Brueghel" en *Les Jeux à la Renaissance*, París, Vrin 1982. págs. 504-522.
- (2) Pelegrín, *Cada cual atiende su juego*. Madrid. Cíncel. 1984. págs. 149-156.
- (3) Se trata de la viñeta 39, perteneciente a *Jochs*. (1674). Valencia. Imp. Marcé. 1674. *Juegos de la infancia*. Madrid. Marés. 1863. N°31.
- (4) Amades, Joan. *Auques Comentades*. Barcelona. Gráficas Hesperia. 1947. Viñeta 39.
- (5) Amades, Joan. *Auca del Jochs de la Mainada. Auques comentades*. Barcelona. Gráficas Hesperia. 1947.
- (6) *Auca Travesuras de la infancia*. Gerona. Imprenta de Pedro Corominas. Se halla de venta en casa de Miguel Homs, Calle de la Cort Real, Gerona. 1864. Pliego. 48 viñetas y grabado en madera.
- (7) Se trata de grabado anónimo aparecido en *El Libro del Juego de las Suertes*. Valencia. 1528 (1983, ed. Facs. Madrid. Miraguano. 1983); otro gesto similar se documenta en una miniatura iluminada del s.XIII, en "Recueils de Motets", reproducido en Nelli. R., *Trovadores y Troveros*. Barcelona. Olañeta editor. 1982, p 49.
- (8) En la traducción española Victoria Argimon desconoce la equivalencia hispánica de *L'Poire*; en nota el traductor consigna que el juego perdura en el siglo XX:
 "en algunas academias militares".
 Es de interés señalar que bajo la denominación de La Víctima, se transcriben los versos
 "De ese mártir me apiado
 aunque espera en su pesar
 poder la ofensa vengar:
 Si el que está a su cuidado
 un golpe de cada cien
 sabe devolver también".
 Stella, Jacques. *Juegos y pasatiempos de la infancia*.
 traduc. de Victoria Argimon. Palma. Olañeta editor. 1990. págs.68-69.
- (9) Covarrubias. *Tesoro...* voz "olla". Ed. Riquier. 1943.
- (10) Rodrigo Caro. *Días geniales o Lúdricos*, ed. Etienvre. Madrid. Espasa Calpe. 1978. t.I-II.
- (11) Rodrigo Caro. *Días geniales...* 1978, ed.E. t.II, p.122.
- (12) Reyes, Gaspar de los. "Invención a lo simple pastoril", en *Tesoro de concetos...* Sevilla. 613. fol.218. rto.

- (13) Ledesma, Alonso. *Juegos de Nochebuena a lo divino*. (1605). Madrid. ed. BAE. 1950. t.XXXV.
- (14) Ledesma. *Juegos...* ed.BAE. 1950). pág. 178 a-b.
- (15) La voz Cata la olla –citada por Covarrubias– tiene significado análogo a probar, saborear, gustar de la olla de miel. Refuerza en mi entender, la comprensión del texto oral "La miel mojo y voyme", citado por Ledesma.
- (16) Para este juego vid. Ros. *Romance Nou*. nº 25. Otros títulos "Las Tinajitas de Miel" en Hernández Soto. 1988. págs. 83-84. "Los pucherines de Miel" en Vigón. 1980. págs. 75-76; "Las Ollitas" en Scheffer. 1984. pag.78. Versión de México; "Las Ollitas", en mi *Colección oral* recogida en Argentina, 1984. Las fórmulas orales aluden al comercio de los protagonistas:
- "Vendes este pucherín de miel?
-Sí".
- (Vigón)
- "A quant va la Mel?
-A set i a deu".
- (Alcover)
- (17) Apud Gayano Lluch, Rafael. *Aucología Valenciana*. Valencia. 1942. pág. 22.
- (18) Terrero Pando. *Diccionario...*[1797]. ed.Facs. Madrid. Albor. pág.379. [voz catar].
- (19) Carlos Ros. *Romance Nou*. [s.l; s.i; s.a.]. 2 h.dobl. colm.
- (20) *Diccionario Autoridades*. 1964. (ed.facs). pág.34.
- (21) Rodríguez Marín. *Varios juegos infantiles del XVI*. Madrid. Rev.Archivos. 1932.
- (22) Vid. *Romance Nou...Primera parte*, juego nº 25.
- (23) Aquel hermetismo e inmovilidad corporal de la Ollita, aquel movimiento mágico, el de ser llevada en volandas por los aires, firmes los brazos en jarra, carnales asas de la ollita, sin desdeír ni un ápice la calidad incomparable de la tinaja–cuerpo adquirido por el mercader.
- (24) Castellano Basilio, Sebastian. "Juegos infantiles" en *Mu.Ni*. t. IV. 1850. p.102.
- (25) López Villabrilte, Fausto. *Recreo de los niños*. 1855. pág.26-27.
- (26) "El Oso", *Au.Vi.*, t.II, 1861, pág.60.

- (27) En Gallimard, Parlebas et al.; *Las cuatro esquinas y los juegos*. 1988.
- (28) "Juegos de niños entre los griegos y romanos, en S.P.E. Nova Época, t.I, 1846, p.6-7. Creo posible atribuir a Sebastián Castellanos la autoría del artículo sin firma. Castellano publica la serie de los "Juegos infantiles" en *Museo de los niños*. 1848-1850.
- (29) *Dictionnaire de Jeux*. París. Hachette. 1964. p.120 y p.500.
- (30) Castellanos Basilio, Sebastian "Costumbres españolas. De los juegos infantiles..." *Mu.Ni.*, t.IV, 1850, p.102.
- (31) Ortego, Francisco. *Juegos de la infancia*. Primera parte n'64. Madrid. Marés. 1863.
Ortego, Francisco. *Juegos de la infancia*. Segunda parte n'98. Madrid. Marés. 1870. (viñeta n'30).
La Aleluya n'64 la reproduzco en mi libro *Cada cual atiende su juego*. (1984), p.150-153; y la n'98 en el *Libro de Estampas*. Madrid. Comunidad de Madrid. 1989, p.28.
- (32) Otros títulos:
"Nabero", M.Moliner, *Diccionario*.
"Mona Monero" en García Benitez. 1988.
"Jardinero" en Llorca, 1984, ed.fac.
"Bona Col" en Amades, 1969, p.202.
"Mel" *Diccionario*, en Alcover-Moll. 1980, t.VI, p.326.
"Buena Mel" en Gracia Vicien, 1978, t.I, p.80.
- (33) Alcover. Apud. Bataller. *Jocs del xiquets*. Valencia. I.C.E. 1979, p.65.
- (34) En Empar Lanuza. *Llibre de anar*. Valencia. Diputación. 1982. p.60.
- (35) "Comprar la bona mel" en Alcover/Moll, apud. Bataller *Ob. cit.* 1979, p.65.
La acción en la que no figura el personaje de guarda consiste en un niño amarrado a una cuerda y ésta atada a un árbol o reja. Los otros sostienen la cuerda hasta que son perseguidos por la Miel.
- (36) Bataller. *Ob. Cit.* 1979. pág.65.
- (37) Romani. *Xogos infantiles*. Vigo. 1979. pág.48.
- (38) Llanos, "Infantiles", en *Esfoyaza...* 1977, 2ª ed. p.252.
El pan de boda es un rosco dulce untado con huevos y anís. No he localizado la explicación de la voz "chiuche", en las lecturas consultadas.
- (39) Gracia Vicien. *Juegos tradicionales aragoneses*. 1979. t.I. p.106.
- (40) Vigon. *Juegos infantiles*. 1980. p.155-156.

- (41) Caro, *Días geniales...*, ed.E. 1978. t.II, p.100, ed. E.,not.
"Cuclillo -creíase que oírle cantar es de buen agüero".
Apud. Cejador. *La verdadera poesía castellana*. t.I. pág.401.
- (42) En el *S.P.E.* 1846, p.6, el artículo recuerda que "el paciente o prisionero al cual se llamaba onos (asno) y que debía estar sentado con prohibición de jugar lo trae el divino Platón".
- (43) "Mona y Monero", nombre en la transmisión oral actual en área castellana (Sánz 1983, p.85); Extremadura, Vízueta. 1986; Andalucía (García Benitez, 1968). En Valencia persiste la denominación de Mel.
- (44) Guillemard, Marcel, Parlebes et al., *Les Jeux du patrimoine tradition et culture*. París. 1989. p.24-25.
- (45) Rodrigo Caro. *Días geniales*. ed.E. 1978. t.II. p.204.
- (46) Según creencias populares, antes que los recién nacidos fueran traídos de París, se encontraban en una col del huerto. Esta imagen se traslada a una buena parte de los cuentos para niños, por ej. el Garbancito o Pulgarcito hallado por sus padres en una col.
- (47) Mircea Eliade estudia la plurivalencia de significados de los lazos y ligazones mágicas. Advierte que según la "orientación [de la ligazón] puede ser positiva o negativa, tórnese esta oposición en sentido de beneficio y de maleficio, o bien en sentido de defensa y de ataque".
Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid. Taurus. 1979. p.118.
- (48) Jiménez, Juan Ramón. *Por el cristal amarillo*. Edición Francisco Garfias. Madrid. Aguilar. 1960.



Illustración de la tertulia

Lámina XII - [Tertulia]. Pablo Minguet.

CAPITULO IV – JUEGOS DE PRENDAS, TERTULIAS Y FIESTA DIECIOCHESCAS.

4.1. Tertulias y veladas.

Si las fiestas públicas fueron vehículo de difusión de número considerable de juegos espectáculos, en las reuniones hogareñas se dio a conocer una variada gama de entretenimientos que tuvo la denominación generalizada de Juegos de Tertulia .

En estas reuniones participaron en mayor o menor grado asistentes de toda edad, unos como directores de los juegos, los más participantes activos, algunos muchachos, niños aprendices y jugadores. Los jóvenes aprendían "de oídas" los romances, cuentos, letrillas, acertijos, enigmas, juegos de ingenio y alguna de las Relaciones que se interpretaban en esa ceremonia social teatralizada de las tertulias.

"Escuelas de tradición" llamaría Ramón Menéndez Pidal a las reuniones hogareñas y vecinales de las poblaciones rurales, una auténtica vía de la comunicación oral, de las consejas y antiguos romances.

Señala Menéndez Pidal que en estas veladas era práctica habitual la voz colectiva, la integración coral de intérpretes y aprendices de toda edad, llevados por la memoria del que sabe como guía y magisterio.

Estas características –respeto y escucha al que más sabe, integración de distintas generaciones en el canto colectivo– posibilitaron la transmisión textual de viejos romances, antiguos juegos, ancestrales ritos.

"Escuelas de tradición son todas estas reuniones no sólo por el magisterio que en ellas ejercen los ancianos y los más sabedores, sino porque practican frecuentemente el canto a coro y como en él toman parte personas de muy distintas edades, es poderoso medio para lograr que el romance se transmita de una generación a otra con la debida exactitud textual". (1)

Estas palabras describiendo la reunión de los "filanderos asturianos" del novecientos, bien pueden aplicarse a las reuniones de los españoles en tiempos de los Austrias, como en los tiempos del reinado de los Borbones.

Cuentos y consejas en las tertulias hogareñas.

En las largas noches de invierno, reunidos al calor del hogar encendido se nutrieron los españolitos de una cultura oral acendrada.

Entre juegos y acertijos, "estando en conversación", (2) sosegados y anhelantes escucharon los antiguos romances, los cuentos de encantamiento, las mágicas leyendas; esta escucha del legado oral repetida como ceremonia teatral incorporaba la memoria individual a la colectiva, la menor voz a las voces mayores del texto canto-cuento transmitido:

"Soseguemos un poco a esta gente menuda
-advertía el sevillano Rodrigo Caro- y
hagamosle que al fuego las noches de
invierno cuenten sus cuentos y consejas
que es uso tan admitido en nuestra edad".

y añade el cronista de los entretenimientos infantiles que es menester, que es buen consejo que aprendan los niños la letras

"y aun el modo de contarlas parece
[que es] heredado y el mismo". (3)

Las modalidades gestuales y orales de la letra, las entonaciones y la interpretación del texto son transmitido por el emisor y aprendido de memoria por el receptor-auditor, en las continuas reiteraciones de la ejecución del tema, por lo que cabría suponer que se fundasen "castas de narradores" en la tradición popular o local, y que el modo de contar, cantar o recitar se asemejase a lo escuchado como se asemejan los actores de una escuela de interpretación, aun en la singularidad que cada individuo pone en su voz y gestualidad.

La transmisión oral rescata del olvido a través del tiempo los cuentos de encantamiento que cautivaron la niñez de varias generaciones. Un escritor de la Ilustración española, sin contar con el poder de la transmisión oral, dolíase que no se recogiera en los libros el vasto repertorio de las narraciones tradicionales como a principios del siglo XIX habían iniciado los hermanos Grim, a los que veladamente alude el escritor:

"Lástima –escribe Blanco White– que no se forme una colección de los cuentos de hechicería que se conservan por la tradición en estos países (...) Eran entonces tan comunes como en algunas partes de Alemania, los cuentos de tesoros encantados". (4)

Ningún joven andaluz podría permanecer indiferente a esas narraciones encantadas y quien así lo hiciera merecía la compasión del escritor que recuerda las sensaciones que recibiera a través de la palabra

"Compadezco al joven andaluz (...) que puede oír con indiferencia aquellas sabrosas narraciones (...), aquellas pláticas dulces que mecieron mi niñez y que jamás borrará la huella del tiempo". (5)

Entre las muchas historias que escuchara "con la boca abierta en mi niñez", surge la imagen fulgurante del carruaje de fuego que paseara por comarcas sevillanas a María de Padilla:

"(...) Esta es la comidilla de los muchachos de Sevilla y entre otras historias, no pocas veces he oído hablar del coche de fuego en que aquella señora suele dar sus paseos nocturnos por las calles de la ciudad, y del descaro con que se ofrecía a las miradas del público en estos mismos baños [del Alcázar]". (6)

Un siglo y medio antes de que el niño sevillano y luego escritor recordara en el exilio londinense esta conseja, otros muchachos sevillanos de la época contaban con voz heredada la antigua leyenda. Así lo deja traslucir un párrafo del también sevillano Rodrigo Caro, quien rememora

"En toda Sevilla y su comarca ven los
muchachos a Doña María de Padilla en su
coche ardiendo en llamas de fuego". (7)

La flamígera imagen de la carroza de fuego atravesando la huella del tiempo une las infancias de dos épocas y dos escritores –Rodrigo Caro y Blanco White– que evocan las mágicas narraciones, los modos de contarlas, los entretenimientos en las reuniones juveniles y la emoción del recuerdo.

En ese escenario de la memoria, Blanco White exiliado en Londres, arranca de las sensaciones que le conmovieron, aquella de los encantamientos de María de Padilla, los susurros de la fuente del palacio, los ocultos tesoros, las hechicerías de moros y magos, voces entremezcladas con la lectura de los cuentos de las *Mil y una noches*, (8) y las historias milagreras del *Año Virgineo*. (9)

Entretejiendo las antiguas historias orales, las nuevas ensoñaciones inverosímiles, la escritura de Blanco se aleja del neoclasicismo de su obra primera y avanza hacia el romanticismo. Compone una lírica y emocionada fantasía en el *Alcazar de Sevilla*, obra de la que requiero la atención de los investigadores de la literatura juvenil, para darle un sitio que la salve del olvido.

Años antes de esta reivindicación de lo mágico e inverosímil que rechazaron los escritores de la Ilustración, escribía un pedagogo ilustre de la época, reiterando la advertencia de los desastres que ocasionan la audición de las coplas cantadas y las lecturas impresas en los Pliegos sueltos.

Pascual Vallejo –al igual que Campomanes, Iriarte, Meléndez Valdés y otros intelectuales rechazan las historias de

"guapezas, majencias, (...) los encantamientos mágicos,
los embustes quiméricos, y toda especie de patrañas"; (10)

que gustosamente adquirirían rústicos, mujeres y niños.

Empeñados en educar a los niños y jóvenes, los maestros y escritores de la Ilustración no sólo se mostraron indiferentes a la cultura popular sino al acceso de los lectores a lo mágico y maravilloso que reclama la imaginación infantil. Idea de la cual se burla Unamuno en el recuerdo de las fábulas, las historias útiles y provechosas que aquellos preconizaron:

"¿A los niños fábulas?
Estos son inventos
de la Ilustración,
de maestros rábulas.
Dadles antes cuentos
sueños de ilusión". (11)

De la recitación y la teatralidad en las Tertulias.

Paralelamente a la transmisión oral de romances y cuentos de encantamiento, cuentecillos tradicionales, perdura el gusto teatral del Siglo de Oro, la lectura en alta voz y la memorización de los pliegos sueltos de romances y relaciones que solían recitarse en las tertulias.

Esta costumbre generalizada y su éxito, pudiera explicar el auge de las publicaciones impresas en populares pliegos, de romances vulgares, loas, Relaciones, refundiciones de comedias ⁽¹²⁾, enigmas, cuentecillos. ⁽¹³⁾

En los Papeles impresos de los siglos XVIII–XIX excluyendo los romances históricos y religiosos, se difunde el romancero dieciochesco correspondiente al gusto de la época. Los relatos festivos *La Molinera* y *el Corregidor*, y las narraciones de venganzas, ajusticiamientos y crímenes, las historias bravías de guapos y bandoleros –*Diego Corrientes*, *Francisco Esteban*, *Rosario de Trujillo*–, de gran difusión en los siglos XVIII–XIX, y que probablemente en la dinámica de la transmisión oral llegara en las primeras décadas del siglo XX, a los oídos del poeta García Lorca, a quien le entusiasmarían esos "romances del bajo pueblo".

Las Tertulias y veladas se constituyeron en activo núcleo de transmisión oral–gestual–musical difusor, de los Pasillos, Relaciones, juegos–rimas, romances de ciegos o vulgares, del nuevo repertorio que se imprimiera durante los siglos XVIII–XIX.

Así lo confirman las noticias sobre Tertulias del siglo XVIII, escritas por un poeta menor y peregrino que relata en prosa y verso su paso por ciudades y las costumbres en uso de fiestas, reuniones y bailes.

Las tertulias de un poeta popular: Antonio Muñoz.

Las Aventuras en verso y prosa se editarían en el primer tercio del siglo XVIII con la firma de Antonio Muñoz. (14) En sus páginas desfila una interesante pintura de las costumbres festivas en distintas capas de la sociedad.

De diversiones estudiantiles, veladas de villa y aldea, de boticarios, notarios, tertulias de la juventud y madamitas casaderas apenas traspasada la niñez, reuniones en casa de señores adonde acudió el poeta pobretón don Eusebio y el Licenciado Jacinto en su viaje para vender sus versos "al improviso" en honor de los anfitriones, o del tema que le pidieran. El libro trae noticias múltiples, incluso de la corporación de ciegos copleros y sus producciones –compra y venta– de pliegos de ciegos en la Puerta del Sol.

"(...) Le dijo –relata Antonio Muñoz– que bien podía hacer un Romance a la Puerta del Sol, y que se lo podía vender a los ciegos, que aunque no mucho algo darían por él". (15)

Muñoz intercala con escasa fortuna literaria pero con vivo testimonio de la época, un fresco de usos y costumbres, de romances callejeros, de colegiales, estudiantes, petimetres, coplas para damas blancas y morenas, tontas y discretas, de bailes "de cascabel gordo", letras de fandangos, boleros y seguidillas para bailar y cantar en las tertulias entre las que escojo una seguidilla de las Flores:

Jardinero de flores
soy de Diana
y tengo entre noches
La Passionaria. (16)

La seguidilla imponía su metro ligero facilitando su oralidad en el canto y en el baile, porque en tertulias de señores principales, de gente pueblerina, la seguidilla y el fandango constituían los ritmos

de moda, ⁽¹⁷⁾ aunque emparejada por la afición a la contradanza, ⁽¹⁸⁾ que obligaba a sortear las dificultades de coordinación de las parejas –se baila entre cuatro parejas– en el aprendizaje de sus figuras y mudanzas:

"Baylaron muchísimo fandango, seguidillas y demás cosas de cascabel gordo –relata Muñoz–. Había entre ellos un amolante de violín y dixo: –Señora vaya una contradanza, y después de una hora de consulta salió a la luz el cotillón, mal tocado y peor baylado". ⁽¹⁹⁾

La teatralización de las veladas, aspecto que quiero subrayar, se manifiesta igualmente en la importancia dada a la recitación de las Relaciones de Comedias y de los romances en pliego, de gran difusión en la época.

Invitado a las varias tertulias domésticas de su tiempo, Muñoz describe la afición a la interpretación exagerada de las Relaciones de Comedias en una de las visitas a las reuniones:

"Después empezaron a echar Relaciones, que en los hogares gustan mucho de ellas; y no quedó Hidalgo que no saliera con su romance, dando unas voces muy grandes, y unas acciones tan desmedidas, que temblaban los tabiques de la casa y los ladrillos no estaban muy seguros". ⁽²⁰⁾

De un pliego suelto que el poeta popular que es Antonio Muñoz llevaba escrito, recita su compañero un romance con tal suceso que tiene que revelar su procedencia

"Le empezaron a preguntar de que Comedia era y él satisfizo con decir que era suelta, y que la había hecho su compañero Don Eusebio, a quien pidieron traslados y él los dio porque la llevaba impresa". ⁽²¹⁾

La costumbre de recitar romances y relaciones de comedias se extendió a lo largo del siglo XVIII, y la necesidad de los textos se abasteció en la innumerable producción de relaciones impresas en el siglo. (22)

La teatralización de las veladas se acrecienta por la prohibición de las representaciones teatrales y por la extremada afición a la palabra escénica. Los niños y los jóvenes contagiados del gusto teatral compartido en las veladas hogareñas, aportarían el bagaje del repertorio memorizado de sus lecturas aprendidas en las aulas escolares.

Las Relaciones y Romances impresos constituían la base de los textos de aprendizaje en las escuelas. A fines del siglo XVIII Iriarte puede comprobar como cualquier buen ciudadano que, en las escuelas públicas la afición popular a la lectura y recitación de los pliegos de relaciones, de comedias y romances seguía vigente. La mayoría de los niños aprendían a leer –como en los siglos anteriores– en los ínfimos pliegos sueltos, influyendo el bajo coste de ellos y los métodos de aprendizaje del lector heredados de la escuela tradicional.

Los pliegos sueltos que circularon en la escuela, la casa y las tertulias, ofrecen trozos del antiguo teatro español al alcance de los niños y jóvenes para ser recitados como veían y oían a sus mayores, según recuerda de su niñez Blanco White; el modo era declamatorio y desmesurado

"accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratorio". (23)

Las tertulias dieciochescas de Navidad evocadas en las páginas del almanaque sevillano de la niñez y juventud, escritas por Blanco White, evocan con emoción las tertulias en casa de lass

sevillanas, tías suyas, a las que asistía cuando contaba nueve años.

Allí sus ojos veían:

"Cantar y bailar y frecuentemente recitar trozos de Comedias y de Teatro antiguo español, conocido con el nombre de relaciones. El recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres". (24)

La memoria, la habilidad en juegos de manos y acertijos, el recitado de trozos de comedias, el acopio de un repertorio del romancero y cancionero antiguo y contemporáneo de su tiempo, los cuentecillos de ingenio y chiste, los juegos de prenda, constituían un adorno en la buena crianza de los jóvenes, especialmente como lo dictan los manuales:

"aquellos lícitos en que reluce alguna elegancia, virilidad, ingenio, gracejo o chiste en decir". (25)

Estos gracejos en el decir, "la elegancia e ingenio" a mostrar en los saraos y veladas de la nobleza era norma –según los escritos de Elías Gómez de Terán– de buena crianza para toda la niñez ilustrada.

Su libro, reeditado largamente en el siglo XVIII y difundido como lectura en escuelas y colegios, titulado *Infancia Ilustrada y Niñez instruída*, recomienda a los profesores y familiares instruyan en la música y en la poesía a los niños y jóvenes.

En un entremés ..., *Los Niños Fingidos*, atribuído al Marqués de Olmeda, (26) los actores encarnan personajes de jovenzuelos y madamitas que cantan y bailan el "Bulli cuzcuz", un baile notorio del Siglo de Oro. Al final del entremés, después de juegos de sorteo y manos, los personajes se sitúan en las cuatro esquinas del tablado y en medio, Juan de Castro, quien debe pagar

prenda.

Ofrece sus enigmas para que en la tertulia oigan sus versos:

Castro	"Vaya un poquito de juego.
Todos	Vaya.
Castro	Enigmas sacadme de las manos que estoy presto. Empiece ya el juego y lean lo que dicen los versos".

Los tales enigmas parecen ser la letrilla distribuida de las cédulas o sentencias, pues luego de leer los versos, cantando golpean "lindamente" al castigado:

Sacristán	"¿Cómo va?
Castro	Muy lindamente Ustedes muelen mis huesos.
Guzzi	Pues el entremés acabe.
odos	¿Cómo ha de ser?
Guzzi	Diciendo A tí te lo doy
Sacristán	A tí te lo <u>vuelvo</u>
Uno	<u>venga acá</u>
Otro	<u>Vuelva allá</u>
Todos	<u>Va de juego?</u> (27)

Tertulias en las fiestas invernales.

Para las fiestas decembrinas y de Año Nuevo se prodigan las mascaradas, los juegos callejeros y domésticos compartidos por gente de toda condición y edad.

Tengo como referencia las glosas de los *Juegos de Nochebuena*, vueltas a lo divino por Alonso Ledesma, que constituyen para los estudiosos de la literatura infantil una fuente importantísima de los entretenimientos en las fiestas invernales en el Siglo de Oro.

En otras fuentes populares especialmente en los textos teatrales de entremeses, bailes, mojigangas surgen los datos de las tertulias y los juegos en ellos practicados. En el *Entremés de la Nochebuena* de Francisco de Castro, ⁽²⁸⁾ los personajes se dirigen a la tertulia de la casa de la señora Ana, donde tendrán lugar los bailes y los juegos, entre ellos: "el Zapato", "Pellizcar sin reír", "candela o tizón encendido" ⁽²⁹⁾, el baile del Paracumbé y burlescas sentencias de prendas. En otro texto teatral del siglo XVIII de Vicente Zamora titulado *Mojiganga famosa [de Nochebuena]*, ⁽³⁰⁾ varios personajes –el estudiante, el soldado, las mujeres, los vecinos, el barbero–, quieren organizar disfrazados una mojiganga de Nochebuena. En el ensayo en casa del autor juegan al "Abejón", "burla de la candela", el "Gallo", el "Perico" ⁽³¹⁾, al mismo tiempo que los músicos acompañan el juego con el toque del Villano, el Canario y las Seguidillas.

Damas y galanes; cédulas de compadres en tertulias.

Uno de los juegos singulares que organizados en los saraos de la nobleza, llegará a inocente sorteo infantil, es el denominado de estrechos o juegos de damas y galanes.

Ya lo recogería Rodrigo Caro como pasatiempo de sarao "amatorio y ridículo conjuntamente" que identifica como Juego de compadres.⁽³²⁾ El anónimo copista del manuscrito en el siglo XVIII, reconocería el juego como de uso acostumbrado en su tiempo anotando:

"(...) juego de compadres, de aquí puede venir el uso de echar cédulas de compadres de algunas noches del año".⁽³³⁾

En el Diccionario de María Moliner se define el léxico Estrecho como:

"Juego también llamado de "damas y galanes" al que era costumbre jugar en la víspera de Reyes, que consistía en emparejar por sorteo a las jóvenes con los jóvenes.
Estrecho: cada dama o galán respecto al que salía emparejado con ellos en el juego".⁽³⁴⁾

El juego de compadres es pues juego de emparejamiento por medio de la fortuna y el azar, bien con cintas como lo viera Rodrigo Caro en sus días, o bien sorteando a los compadres con cédulas o notas, estampas, tarjetas impresas, en las referencias de los siglos XVIII–XIX, o con simples papelillos metidos en una bolsa, según la evocación de la infancia de los años treinta de la escritora Carmen Martín Gaité.

Al ser sorteado por calendas invernales recibiría posiblemente el nombre de estrenas o estrecho, equiparándolo así con las ceremonias de las dádivas de estrenas o aguinaldos.

El impresor Pablo Minguet anuncia en su catálogo de novedades [1733?] que, pone a la venta en las gradas de la iglesia de San Felipe, en Madrid,

"diferentes pliegos con imágenes de santos
y santas con sus cuartetas para echar suertes
para Año Nuevo". (35)

Especialmente en la noche de San Silvestre se elegía la pareja sorteándola por medio de las cuartetas de los populares pliegos de santos y santas. Los impresores, como anuncia Minguet, editan pliegos sueltos con grabados y coplas, para el juego de compadres o de damas y galanes; esta costumbre se mantendría en activo a mediados del siglo XIX. Las coplas de los pliegos se ofrecen con las versificaciones pobres y ramplonas, como lo ejemplifican los motes de "pliego", "a medio pliego" existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. (36)

Sebastián Castellanos escribía en el *Semanario Pintoresco* de 1845, un artículo sobre la antigua y nueva usanza de estrechos, compadres o damas y galanes.

"En la actualidad –apostilla Castellanos–
ha quedado reducida a ser una diversión
de familia en la que se suelen cruzar los
regalos y las intrigas amorosas a través
de los motes de malísimos versos, que hacen
los copleros por estos días y que se venden
por las calles pregonándose:
¡Motes nuevos para damas y galanes!". (37)

La usanza de motes, procedente de los antiguos saraos de damas y caballeros se convierte en una diversión familiar. De la invención de los poetas elogiando a las damas, llega a populares pregones callejeros finiseculares, aunque he localizado escasos ejemplos.

Al evocar sus pasatiempos infantiles en la Salamanca de los años treinta, Carmen Martín Gaité

se preguntaría, sin encontrar más que parcialmente una respuesta, sobre la relación de sus recuerdos familiares para el fin de año con cierto entretenimiento de la juventud dieciochesca denominado "del estrecho", que quedaría sin descifrar.

Escribe Martín Gaité:

"Supongo ahora, al cabo de los años, que este juego sería la supervivencia de algún otro jugado en los salones del XVIII con un esquema parecido, aunque probablemente acompañado de ciertas incidencias argumentales que lo hicieran más animado y estimulante; pero no he encontrado referencias que apoyen mi conjetura." (38)

Martín Gaité evoca la escena familiar y el entretenimiento que, transmitido por su madre, cobra una palpitante vida en su fluída prosa.

(...)

un juego al que yo jugué en mi infancia, aprendido de mi madre que, a su vez, lo jugaría en la suya. Se llamaba "echar los estrechos", y consistía en que varias amigas, el último día del año, metíamos en una bolsa papelitos con nuestros nombres y en otra otros tantos con los de algunos niños que conocíamos o aspirábamos a conocer. Y se procedía a un sorteo de emparejamiento. Era una ceremonia bastante sosa que se cerraba en sí misma, es decir, en la anunciación del nombre masculino que nos quedaba atribuido a cada una como "estrecho" o compañero para el año entrante; y, a pesar de la solemnidad e ilusión con que esperábamos el resultado, no tenía otras consecuencias que algún codazo callejero cuando, en lo sucesivo, veíamos pasar al niño en cuestión, porque, aun en el caso de haber quedado conformes con nuestra suerte, era ésta más que suerte una especie de augurio que no transcendía el marco de lo soñado." (39)

El juego de damas y galanes, al pasar al universo de los niños señala la imprecisa franja en que

los entretenimientos enlazan a todas las edades, uniendo en este caso antiguas usanzas amatorias con ritos familiares que anticipan y vehiculan el despertar afectivo de la adolescencia.

La zarzuela *El canastillo de Fresas* de Guerrero que recoge varios juegos de veladas, advierte en letra ingeniosa el consejo a la juventud:

"Cuidado, cuidado
con los juegos de salón.
Los juegos de prendas
son juegos de candor."

Los juegos de prendas.

Se denominan así aquellos juegos que contienen la ejecución de alguna habilidad de improvisación, memoria, destreza o ingenio y cuya falta se castiga con la entrega de una prenda personal del jugador, que deberá recuperarla con la aceptación del mandato o sentencia impuesta.

Bajo esta denominación de juegos de prendas se agrupan diferentes tipos de juegos: adivinanzas, recitación de trabalenguas, retahílas, cantares, cantos colectivos, letrillas dialogadas, representaciones mímicas, juegos de tiento... etc, heterogeneidad que dificulta su clasificación tipológica.

Los juegos de prendas se definen por el denominador común que los aglutina: el desenlace de la acción lúdica, consistente en "pagar prenda".

La estructura del juego según notas de Pablo Minguet y *Lícito Recreo*.

De los participantes: el director.

En "las prendas", a propuesta de algunos participantes, se elige en primer lugar a quien gobierna el juego, llamándole director, amo, padre o madre, un personaje sustitutorio del rey del juego del Siglo de Oro.

El director organiza el grupo de participantes, dando las reglas de ejecución, el código para acertar–errar el entretenimiento propuesto, impartiendo las "entradas y salidas" de los participantes–personajes. Otro de sus cometidos será recibir las prendas del infractor, ordenar el mandato, pregonando la sentencia de la acción que deberá ejecutar el perdedor, para recuperar la prenda dada.

El que paga prenda.

Los participantes estarán sometidos a las directrices del que gobierna y a la dinámica del grupo del que es miembro activo–pasivo.

Estrictamente indispensable será el que una vez cometido un fallo y entregada la prenda, ejecute la acción que le fuera impuesta por muy absurda o ridícula que parezca, ya que en ese punto reside la interpretación "al improviso" de textos o acciones del perdedor, quien demostrará sus habilidades histriónicas para la diversión y el regocijo del grupo.

Los juegos de prendas, una acción teatralizada.

Los juegos de prendas se presentan como unidades dramatizadas. Los participantes interpretan los roles del coro, solistas o personajes adjudicados. Su ejecución consta de: prólogo, desarrollo, desenlace, epílogo. Esta secuencia corresponde a la ejecución del mandato–sentencia que adquiere el valor de una mínima cédula de interpretación dramática añadida.

- En el prólogo el director enumera el texto o tema, distribuyendo al grupo en sus distintos cometidos, ajusta sus interacciones.
- El desarrollo es la ejecución del texto o juego propuesto por el director.
- El desenlace se produce de acuerdo a las consignas del juego dadas por el director, después de haberse realizado las rondas, designando aquel que deberá pagar prenda por la suspensión momentánea debido al error cometido.

La secuencia de unidad del juego –su desarrollo– se reitera hasta que el director estime llegado el momento de pasar al cumplimiento del mandato o sentencia.

Un juego de prendas. Los órganos o música instrumental.

Propongo como ejemplo de lo anteriormente expuesto, *La música instrumental*, recopilado por Pablo Minguet en 1733, reimpresso en el mismo juego de la colección *Lícito recreo*, de 1792. (40)

Prólogo.

-[El director] "Todos los que quieran entrar en el juego se han de poner sentados o en pie, en rueda, (...). Irá dando a cada uno de los jugadores un nombre de los instrumentos y lo que ha de responder:

(ej.) Guitarra ragarrán, ragarrán, ragarrán.

Violín sigurrín, sigurrín, sigurrín.

Violón sonsón, sonsón, sonsón.

Organo huruhún, hurún hurún.

advirtiéndolo lo que debe hacer con las manos para imitarlo, como si estuviera tañéndolo."

Desarrollo.

-[Director y ejecutantes.]

Director: guitarra,

Guitarra: ragarrán, ragarrán, ragarrán.

(haciendo la acción de tañerla).

Director: trompeta

Trompeta: taralá, taralá, taralá.

Director: Violín

Violín: sigurrín, sigurrín, sigurrín.

El director nombra distintos instrumentos debiendo responderle con sus distintas voces y gestos.⁽⁴¹⁾

Desenlace.

Si al instante de nombrarlos los instrumentos no responden habrán de pagar prenda. El director, "cuando conozca que hay bastantes prendas (o después de haber andado la primera rueda siguiendo hasta cumplir las tres) decidirá si se ha de continuar el juego".

"Si no quiere continuar, el que preside cantará, llevando el compás y haciendo de Maestro de Capilla hará que todos juntos tañan y canten; haciendo sus pausas de tres en tres compases, verán las armonías que hacen."

Epílogo.

Acabado el juego, quien preside "habiendo recogido las prendas, sacándolas una a una cuyo fuere el dueño de ella, meterá la mano en el pañuelo, el que le pertenece tomará una de las sentencias o cédulas y la alzará para que se la lean, contentándose con obedecer lo que se dictare".

Por ejemplo:

En un almírez sentado
una aguja enhebrarás,
y entre tanto cantarás
un verso mal entonado.

El que paga prenda ejecuta lo que la sentencia mandare y cumplida la penitencia, hará el director con la del que se sigue lo mismo, pasando éste, como todos los demás con la orden dada.

Anoto las dos unidades de juego dramatizado que propone la Música instrumental:

1. Prólogo–desarrollo–desenlace, de aire festivo y de representación coral–mímica.
2. Epílogo, núcleo añadido en el que se cumple la sentencia adjudicada para rescatar la prenda; ésta es de marcado tinte cómico, al ordenar acciones grotescas. Por ejemplo: enhebrar una aguja sentado en un almirez "cantando un verso mal entonado", andar a gatas diciendo:

"este es mi destino,
andar como pollino".

El juego del órgano es citado por Carlos Ros en su larga enumeración de los entretenimientos de los niños valencianos del siglo XVIII. (42) El canto al órgano figura en las menciones de algunas piezas teatrales del Siglo de Oro. (43)

Las sentencias de prendas.

Las sentencias versificadas por Pablo Minguet y las recogidas en *Lícito recreo*, tal como sucede con las muestras de la literatura popular se imprimieron repetidamente en diferentes libros de juegos como en el Manual de *Juegos escolares* de Fraguas.(1886) ⁽⁴⁴⁾ Paralelamente continuaron su difusión en la transmisión oral de los juegos. ⁽⁴⁵⁾ Las cuartetos, las Redondillas de Cédulas, como las denomina Minguet, recogen una variada gama de juegos provenientes según mi criterio de la transmisión impresa y memorizada.

Las penitencias del juego consisten, entre otras, en: cantar romances, recitar relaciones o hacer entre dos un paso de comedia, hacer de estatua muda, enhebrar agujas, improvisar comparando a las damas con flores, pedir un refrán, bailar un minueto, cantar-bailar fandangos, seguidillas, etc.

Esta enumeración de las sentencias populares del libro de Minguet son reiteradas y ampliadas en otros Manuales de Juego del siglo XVIII. En *Lícito recreo* ⁽⁴⁶⁾ las penitencias son enumeradas, por ejemplo: pintar oralmente una cara hermosa tomando una perfección de las damiselas presentes; decir enigmas, recitando las relaciones más conocidas "un verso riendo, otro llorando", contar cuentos o novelas, pregonar lo que se vende por las calles. Las sentencias dice el coleccionista

"se han puesto para recordar algunas
y que por ellas se inventen otras".

acrecentando la diversión con las sentencias incorporadas.

Así la mayoría de las cédulas o sentencias usuales del siglo XVIII, pasaron a las Barajas de 48 cartitas de penitencias, que se repartirán en los salones de sociedad, en las veladas caseras finisecu-

lares como por ejemplo:

Haz cuenta que a la almohadilla
estas haciendo labor,
y cántanos con primor
una buena seguidilla.

Sin ninguna dilación
ponte en medio del salón
y echa con discreta gala
una buena relación. (47)

Volviendo la atención a la multiplicidad de manuales de castigos de prendas, compruebo que en este mínimo núcleo de juego dramático, rige un código implícito de reglas interpretativas que se realizan a partir de un **guión** [representado en las cédulas o sentencias transmitidas]. El guión memorizado tiene similitudes de procedimiento con los "cañamazos" en los cuales los actores improvisan.

Enumero las técnicas interpretativas tradicionales en el esquema siguiente:

- improvisaciones de ingenio verbal (comparaciones, construcciones metafóricas a partir de fórmulas, sentencias).
- recitado de loas, monólogos, relaciones, sólo o en diálogo.
- habilidad interpretativa gestual.
- hacer estatuas, escenificación de lugares de la villa. (Ej: la Puerta del Sol).
- habilidades de interpretación musical.
- habilidades y gracia de interpretación danzada.

El joven que inicia sus diversiones de sociedad, el niño que asiste y aprende de los mayores,

reconocen la importancia de las habilidades expresivas en los juegos de prenda, de tener un repertorio interpretativo –coplas, romances, cuentos, refranes, rimas y monólogos–, de su capacidad de ingenio y de construir glosas de repente todas ellas cualidades altamente estimadas en la cultura oral.

La facilidad de improvisación verbal nutrida de fórmulas tradicionales, de comparaciones, busca el apoyo del estilo tradicional en sus estructuras básicas: retahílas encadenadas, verso y estribillo, formas elementales: coplas, seguidillas; en el lenguaje formulaico, o fórmulas lexicalizadas. (48) Igualmente valorado es el bagaje interpretativo del repertorio poético, musical, teatral y la gracia y soltura en el baile o la facilidad de improvisación gestual, pues se valoriza la demostración de habilidades expresivas.

La alta estimación de la capacidad y ductilidad en la expresión del niño y el joven se mantuvo en las tertulias juegos de sociedad en el pasado siglo, según documentan los numerosos manuales de juegos de sociedad editados. (49) Al desaparecer el uso social de éstas arrastraron al olvido un arsenal de propuestas de juegos dramáticos "al improviso" que las nuevas técnicas de educación teatral en las décadas de los sesenta–setenta se empeñaron en introducir, en el escaso margen creativo que dejaron los programas en la renovación de la escuela española.



Lámina XIII - Tertulias. Grabado siglo XIX.



Lámina XIV - Las edades de la vida.



Lámina XV - Paseo de seguidillas boleras.

LIBRO · RECREO · CASERO

ó

COLECCION
DE CINCUENTA JUEGOS

CONOCIDOS COMUNMENTE

CON EL NOMBRE

DE JUEGOS DE PRENDAS:

ENTRETENIMIENTO PARA PASAR
DIVERTIDAS LAS LARGAS NOCHES
DEL INVIERNO;

CON DIFERENTES SENTENCIAS ADEQUADAS
PARA AUMENTAR LA DIVERSION,

POR UN AFICIONADO.

PASCUAL de GAYANGOS

MADRID :

EN LA IMPRENTA DE RAMON RUIZ,

AÑO DE 1792.

*Se hallará en la Librería de Cerro, calle de Ce-
duceros y en su puesto, calle de Alcalá.*

Lícito Recreo.

Una de las primeras colecciones de juegos se publicaría sin referencia de autor, en 1771, y en sucesivas reediciones en 1792, 1798, 1804, 1807, 1816, 1839, lo que testimonia el éxito de difusión de este manual de juegos de sociedad.

La edición que manejo de 1792, perteneció a la biblioteca de Pascual de Gayangos, y lleva el título de:

*Lícito recreo casero o colección de cincuenta juegos
conocidos comúnmente con el nombre de Juegos
de Prenda: entretenimiento para pasar las
largas noches de Invierno, con diferentes
sentencias adecuadas para aumentar la diversión.
Por un aficionado.*

Madrid. En la imprenta de Ramón Ruíz. 1792. ⁽⁵⁰⁾

Su popularidad determinó que los editores publicaran algunos juegos sueltos en cuadernillos, como el *Juego primero de las pinturas o estatuas*. ⁽⁵¹⁾

En la introducción el anónimo colector del *Lícito recreo*, advierte que es necesario especialmente a la gente moza

"dar treguas y descanso, ya al espíritu
ya al cuerpo."

y para tenerlos entretenidos salvándoles de la inactividad que les predispone a lo taciturno y macilento, dispone su ocio en pasatiempos o "lícitos recreos" –como figura en la compilación–, pues

"estos les distraen y ocupan; pero han de ser de una clase que inspire alegría pues toda diversión seria es comúnmente repugnante en aquella edad y por consiguiente poco apetecida".

Reúne el autor sus juegos para que la juventud disponga de entretenimientos en

"las largas noches de invierno, mostrando cada cual su habilidad e ingenio".

Declara el colector que

"más juegos que los que aquí se expresan he jugado y visto jugar".

Señalando las fuentes orales de su recopilación –varios juegos provienen de los siglos XVI y XVII, aunque evite aquellos que al estar dirigidos a la juventud sean equívocos o de palabras malsonantes que ofendan la modestia

"que en todas ocasiones deben acompañar la buena crianza".

Aun teniendo en cuenta estas notas restrictivas, *Lícito recreo* es uno de los raros ejemplares que se ocupa de los entretenimientos domésticos y cotidianos extraídos de la transmisión oral usuales en la juventud del siglo XVIII y que, medio siglo más tarde continuaría difundiéndose a través de la lectura festiva de sus páginas; (52) aunque los textos siguieran la vía paralela de difusión en la memoria oral.

Subrayo que exceptuando el libro de Pablo Minguet, *Engaño a ojos vista*, y algunos pliegos de enigmas, *Lícito recreo* se convierte en un documento excepcional debido a la escasez de una documentación similar. No ha llegado a mi conocimiento en el transcurso de esta investigación otro material de literatura lúdica de tertulias en el siglo XVIII, salvo las citas y referencias cultas y las de algunas obras teatrales, con notorio predominio del teatro popular de los siglos XVII–XVIII, que anoto en citas y menciones especialmente del *Repertorio*.

Es preciso llegar al último tercio del siglo XVIII, para tener esta anónima colección de juegos de tertulia; una buena parte de los cuales proviene de la tradición oral de los siglos XVI–XVII, como los documentados:

De la Orquesta, del Organo de los animales, de las Pinturas, de Estatuas, de Estatuas en movimiento, Vuelen vuelen pajaritos, de los Despropósitos, el Gato, de la Música muda, de Versos sueltos, del Olivo, Guitarrilla, Gallina ciega, Cuatro esquinas, el Nabo, el Soldado, el Anillo, Sopla vivo te lo doy.

De otro número de ellos es posible argumentar su grado de tradicionalidad en la comparación con algunos textos equivalentes en su organización textual; por ejemplo:

Retahílas encadenadas, La Ciudad de Roma, Los Tuertos; retahílas numerales, Olivo y aceituno ... todo es uno; retahílas dialogadas, El gorrión, equivalente al juego de los Colores; trabalenguas, Pedro Pérez Crespo, etc.

Los pasatiempos restantes, de los que no he localizado referencias anteriores, pueden considerarse como populares en la época de su recolección aunque pudieran ser ya tradicionales, como los ejemplos siguientes:

los Abogados, el Enfermo, Antón Pirulero,
 el Conde Cabra, la Liebre, la Berlina,
 el Cascabel mudo, Fui a Cádiz, la Gallinita.

De su clasificación.

De acuerdo a los tipos establecidos en la clasificación general propuesta (Cap. I) **A. B** juegos-rimas de acción y de corro se entrecruzan con la clasificación de las retahílas de prendas señalando algunos casos que se someten a una doble clasificación como por ejemplo en la Gallina ciega, clasificado en prendas y Tiento.

A. Rimas-juegos, movimiento con acción:

De tiento: el Gato, el Cepillo, Gallina ciega.

De persecución: Las cuatro esquinas.

Con manipulación de objetos: Sopla vivo te lo doy, El anillo.

B. Rimas-juegos de corro con las retahílas correspondientes:

Retahílas/cuento/escena:

Los tuertos, Una vieja, Ciudad de Roma, Fui a Cádiz,

Eres casado, Olivo y aceituno.

Retabílas dialogadas:

El Soldado, el Tocador, Martín Garabato, La Gallinita, La Liebre,
Compadre tres y uno, el Gorrión, El cascabel que vino de Argel.

Trabalenguas:

Pedro Pérez Crespo, Inguiliguifla.

Ingenio e improvisación verbal:

El enfermo, El abogado, Berlina, El ramo [con refranes y títulos
de comedias], Apurar una letra.

Rimas-juegos danzados de corro

Mímicos, sonoros y escenificados.

Orquesta, Organo de animales, la Perogil, Antón Pirulero, las Estatuas,
Vuelen vuelen, la Guitarrilla, El que no hace lo que yo, Conde Cabra.

En el *Repertorio*, estos textos del siglo XVIII están representados por algunos de los documentos como tradicionales, por ejemplo:

Apurar una letra. (53)

así como los populares en el siglo XVII, varios de los cuales recojo en mi colección de tradición oral.

Por ejemplo:

La ciudad de Roma, y el Conde Cabra.

Este último figura actualmente en los juegos de corro infantiles.

De los juegos.

Escojo para su comentario los textos de:

La Ciudad de Roma, el Gorrión, Pedro Pérez Crespo, Las estatuas y el Conde
Cabra.

Ciudad de Roma o la llave de Roma.

La escritura de este juego clasificado en Retahílas encadenadas (54) corresponde a la enumeración de elementos en la que el término último se enlaza con el siguiente, y así sucesivamente, hasta que se produce un desencadenamiento volviendo inversamente término a término. Se incluye en *Lícito recreo* y tiene amplias muestras equivalentes en la tradición europea. (55)

En *Lícito recreo* se especifica la modalidad consistente en la distribución del texto renglón a renglón entre la rueda de participantes "repitiéndose en cada rueda lo dicho en las antecedentes añadiendo un renglón, deshaciéndose en la última todo lo dicho inversamente".

El participante que se equivoca en alguno de los términos o en el orden del texto pagará prenda.

El texto de la colección oral presenta escasas variaciones, aunque algunas de ellas se presente fragmentada sin recorrer el camino inverso ("deshecha").

La agilidad verbal y el esquema rítmico se acentúa, en la variación de velocidad que se imprime a la voz, distinguiendo una mayor lentitud en la fase de encadenamiento, que se quiebra en la rapidez del agrupamiento final, justo en el retorno inverso de los términos.

El texto oral se abre en el enunciado:

Esta es la llave de Roma
y toma.

que se repite en su conclusión:

y aquí tienes a Roma
con todas sus siete llaves.

Los elementos encadenados se muestran en una singular disposición óptica que un encuadre cinematográfico seleccionaría en un plano general, haciendo un recorrido desde:

En Roma hay una plaza
en la plaza una calle
en la calle una casa
en la casa una alcoba,

pasando a un medio plano:

en la alcoba una cama
en la cama una dama,

para llegar a un primer plano:

junto a la dama un loro.

y en el momento en que el loro canta o salta, retrocede la cámara tomando plano a plano los objetos enumerados hasta culminar en el plano inicial;

en la calle una plaza

El singular juego verbal-visual pone a prueba la memoria espacial y la secuencia oral de los participantes y será retomado como tema de variación lúdica por el poeta Rafael Alberti en un poema

de su libro *Roma peligro de caminantes* incluido en la primera antología de sus versos para jóvenes lectores. ⁽⁵⁶⁾

Alberti sitúa la escena en una ciudad nocturna, hilvanando verso a verso el recuerdo del juego, recreando en la figura de la dama una aparición fantasmal y flamígera que blandiendo una espada oculta, salta del lecho, se dirige a un oscuro paseo por las calles de la ciudad hiriendo a los paseantes noctámbulos, eliminando toda presencia:

que toma una espada
matando al que pasa
quedándose Roma
sin gente que pasa
sin calles y sin plaza
sin llave y sin dama.

El paseo caminata y retorno fantasmal se amplifica en la eliminación total de los elementos; que rememora otro juego poético eliminativo y evocador de lo nocturno, seguido del acabamiento que reverbera en la enigmática cancioncilla lorquiana:

Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas
la una era la otra
y las dos eran ninguna. ⁽⁵⁷⁾

El gorrión.

Tiene este juego de prendas, ⁽⁵⁸⁾ clasificado en retahílas dialogadas, un mínimo texto dramatizado, una estructura repetitiva, en la que las variantes se producen en la llamada-interrogación a los distintos pájaros atribuidos a cada participante. Quien no responda prestamente o se equivocare, pagará prenda.

El texto se presta a la elección de los pájaros reconocidos por el auditorio y proporciona la variabilidad del léxico textual.

Respondiendo a la pregunta "¿qué ave viste?" desfilan los nombres de distintos pájaros reconocidos por los participantes trazándose en su mecanismo de fluidez oral la equivalencia con el juego de vuelen, vuelen pajaritos. (59)

Sin embargo su composición recuerda más acabadamente –trocando pájaros por colores– al juego así denominado (los colores), de la tradición oral en el Siglo de Oro, que fuera repetidamente citado en el teatro de la época.

Pedro Pero Crespo y La Tapia.

Escojo dos juegos–trabalenguas, usados entre los de prenda en las tertulias. Los trabalenguas son

"dezires de antruejo para tropezar y reír"

apostilla Gonzalo de Correas. (60)

Consisten en juegos fónicos cuyo obstáculo estriba en la repetición de sonidos similares que dificultan la dicción y que a veces se aplicarán a la enseñanza de una correcta pronunciación.

"Refiere Antonio de Lebrija que en su tiempo para facilitar a los niños la pronunciación se les hacía pronunciar esto

Cabrón pardo pace en prado
Pardiez pardas barbas ha". (61)

Vienen a la memoria los trabalenguas escolares como los de

"tres tigres comiendo trigo"

que evocara en el título de su magistral novela Cabrera Infante.

Lícito recreo, trae el ejemplo de Pedro Pérez, cuyo tropiezo se cifra en la dicción del nombre y en la no alteración del orden de los vocablos arriba-abajo-afuera.

Dice el texto:

Pedro Pero Pérez Crespo
el de abajo
Pedro Pero Pérez Crespo
el de arriba
y Pedro Pero Pérez Crespo
el de afuera de la villa. (62)

La Tapia ejemplifica otro de los mecanismos usando la amplificación, alargando desmesuradamente la palabra para dificultar la dicción, y los términos puramente fónicos que varían su función sintáctica:

En aquella tapia había una inguilifingaya
que parió siete inguilingalfitos
inguilfingalfamente.
Si la ininguilfingaya
que los inguilifingalfó, inguilfingalfamente
no los sabe inguilfingafar
yo que no soy inguilfingalfador
como los inguilfingalfaré
inguilfingalfamente mejor? (63)

La "figura etimológica" de la retórica que tomando como base la palabra juega con las distintas flexiones de ésta, puede ser apreciada en este texto.

El regocijante trueque sintáctico del término básico del sustantivo, en verbo, en adverbio, en

adjetivo calificativo, configura una muestra tipológica semejante al "Arzobispo de Constantinopla", un disparate verbal ejemplo del "surrealismo" de la tradición popular como la calificara Rafael Alberti en la conferencia que pronunciara en Berlín en 1932:

"El surrealismo se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas en las que, sobre todo yo ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido". (64)

Las voces de las rimas extrañas resuenan en el poema dedicado al Bosco y suena el disparate de trabalenguas infantil en

Este ratón es de rondel
y yo me enamoré de él
por una sirimicáculas
no me lo sirimicacules
porque si me lo sirimicaculáis...

tropiezo que Alberti recita con un ratón balanceando de un hilo en una explosiva y dadaísta conferencia pronunciada en el Lyceum Club Femenino ante el asombro y algazara de la concurrencia.(65)

Recientemente Alberti reclamaba el gusto por las formas del lenguaje:

"que popularmente se ha llamado sin ton
ni son, porque a veces se llega a improvisar
cosas buenas e inesperadas, cosas que tantas
veces me gustaría llevar a la creación y que
alguna vez he podido lograr como aquello de

Doña Zirruga Zárriga Zórriga
trompa pitárriga
tiene unos guantes

de pellejo de zírriga zárriaga zórriga
 trompa pitárriga
 le vienen grandes." (66)

Del juego de la palabra.

En el lenguaje subvertido, lenguaje juguete, las palabras vueltas al revés engrosadas y alargadas hasta la deformidad; la complicación fónica y la sugestión onomatopéyica y rítmica, constituyen procedimientos anejos al disparate y al sin sentido del absurdo verbal.

El puro juego disparatado y fónico de la jitanjáfora que la vanguardia de los años veinte elevaría a procedimiento poético, emana de este viejo trabalenguas, del tropiezo para reír.

No es de extrañar, pues, su presencia en la literatura oral de los juegos invernales, o de antruejo, como un disfraz singular de la palabra en tiempos de orden trastocado, de comicidad desmesurada. El disparate aumenta en relación con su longitud y su traba silábica. Su juego consonántico y vocálico – güi–fin–ga–fa– y el brinco de la consonante líquida, que de no ser un buen inguilfingalfador y tener una dicción rítmica perfecta, la deformidad silábica acabará en pirueta descalabrada, tropezando, trabándose cual lengua de trapo acorde con los resortes del humor y el disparate infantil. (67)



Lámina XVII - Las estatuas.

Las estatuas.

La expresividad corporal, el cuidado del gesto, la imitación de las actitudes naturales o estatuarias, las emociones traducidas corporalmente se acogen en tres juegos del *Lícito Recreo*: el NºVII: De la Pintura o Estatuas; Nº VIII: Otro de Estatuas; Nº IX: Estatuas en Movimiento. Constituyen –a la par de otros juegos de actitudes corporales– el testimonio palpable de su correspondencia con los juegos escénicos y el gusto por la dramatización que su acción dinamiza.

Las Estatuas, las Figuras que juegan hoy los niños con escasas variaciones del texto descriptivo dieciochesco es

Elegir cada uno cual actitud
 más de su gusto (...) figurar
 uno en actitud de comprensión,
 otro de dolor, de ira, de celos,
 de miedo, de alegría, u otra
 actitud de Academia demostrándolo
 no sólo en el semblante sino
 en las acciones".

En la sencilla o elaborada actitud inmóvil, es donde estriba la dificultad del juego; el aprendizaje de la memoria visual y kinésica se complica pues se desencadena una suerte de imitaciones en las que cada figura copiará en réplica exacta la actitud corporal memorizada y la situación espacial precisa, pagando prenda quien "no hiciese la actitud a la perfección".

El autor aconseja a los jugadores que

"el que busca una actitud extravagante
 y difícil de imitar, es el que está
 menos expuesto a perder, porque nadie
 se acuerda de ella, y así van a contra-
 hacer las más fáciles".

En términos de técnica corporal ⁽⁶⁸⁾ quien demuestre su mayor originalidad en la plástica expresiva, en la creación de la actitud original, es de hecho, el ganador del juego gestual.

Gesto y cuerpo Teatral de las Estatuas.

El tema de las Estatuas, en el aprendizaje del gesto del mimo, generó una de las pantomimas clásicas de la escuela francesa, en la versión creadora de Etienne Decroux, ⁽⁶⁹⁾ que Marcel Marceau paseará por los escenarios contemporáneos ⁽⁷⁰⁾ en la célebre pantomima del *Parque* y los diversos personajes característicos que lo pueblan.

El tema de las Estatuas figura en los escenarios españoles de los siglos XVII–XVIII en el teatro breve de entremeses y mojigangas.

En la *Galería Mágica y Fiesta del Mesón* ⁽⁷¹⁾ habiendo hecho su entrada la mojiganga, todos de soldadesca, entra en escena el Carro de Figuras o estatuas, con ropones de Adonis, Venus y Ninfas, arrojándose cerezas, como aquella antigua canción de

Arrójame naranjitas
la niña por Navidad...

En el Carro de la Mojiganga viene un saltimbanqui con un tutilimundi vestido de chaqueta encarnada y pelucón, pregonando medicinas y curaciones:

Meney ¡Alón acudan (...)
 [charlatán] que obedeciendo a este sono
 con voz mi sí cante. (...)

Prieto ¿Qué quieren ver?

Dama Del Gran Turco
 la galería de estatuas
 que a un sólo impulso
 se mueven, voltean,
 brincan, saltan. (72)

Teatro en el teatro las inmóviles figuras de la galería de estatuas comienzan a moverse en una vista de las que trae el saltimbanqui.

Es posible suponer que en el juego teatral o en el entretenimiento de la juventud en salones, tertulias y veladas las estatuas coexistiesen simultáneamente de acuerdo a las fuentes textuales de los siglos XVIII–XIX. (73) El juego llegará a nuestros días en los pasatiempos infantiles con el nombre de figuras o "estatuas". (74)

En juegos improvisados, en teatro de las tertulias, las figuras o estatuas se añaden al inventario de los entretenimientos de juegos de expresión corporal.

El recuerdo de un magnífico cuento de Julio Cortazar inspirado en el juego de las Estatuas me mueve a transcribir algunos párrafos donde una vez más juego y literatura comparten las imágenes de la niñez.

Escribe en *Final del juego*, Julio Cortazar:

"El juego marcaba dos formas: estatuas y actitudes. Las actitudes no requerían ornamentación pero sí mucha expresividad: para la envidia mostrar los dientes, crisar las manos y arreglárselas de modo de tener un aire amarillo. Para la caridad el ideal era un rostro angélico, con los ojos vueltos al cielo, mientras las manos ofrecían algo –un trapo, una pelota, una rama de sauce– a un pobre huérfanito invisible. La vergüenza y el miedo eran fáciles de hacer; el rencor y los celos exigían estudios más detenidos. Los ornamentos se destinaban casi todos a las estatuas, donde reinaba una libertad absoluta." (75)

Conde Cabra.

La canción del Conde Cabra, que las niñas suelen cantar en corro, una de ellas en el centro del ruedo, está registrada en *Lícito recreo* como un juego de prendas que se ejecuta en número impar de participantes.

En el último verso –indica la acción según la manera del siglo XVIII–, se abrazan con la pareja elegida por la cintura; sin embargo al ser número impar quedará uno sin compañía correspondiéndole pagar prenda, y ocupar el centro en la vuelta siguiente.

El texto de la canción es el siguiente:

<u>Todos</u>	Si quisiere el Conde de Cabra a la viudita, si quisiere el Conde de Cabra se la dará.
<u>Uno</u>	Ya no quiere el Conde de Cabra triste de mí, ya no quiere el Conde de Cabra sino es, sino es, sino es a tí.

No ha sido posible su localización en fuente alguna del siglo XVII y aunque creería el texto procede del archivo tradicional de ese siglo, la incluyo en mi *Colección Oral* (1976-1990) como popular en la transmisión dieciochesca. (76)

La canción con escasas variantes se recoge contaminada con otro tema y acción similar: el de la viudita del Conde Laurel, aunque la mudanza del abrazo ha desaparecido.

El tema de lírica nostálgica, de esperanza "si [él] quiere a la viudita", de amor rechazado "ya no quiere;/triste de mí!", se resuelve en la sustitución que el Conde Cabra hace por otra elegida. (77)

La reiteración de las estrofas de la canción, andando en rueda y la melodía que se repite una y otra vez, crea en la duración prolongada un continuum lírico; eco de la esperanza y melancolía de la desolada viudita.

Juan Ramón Jiménez evocaría la canción en una imagen impresionista de claroscuro. La oscuridad, aludida en el sombrío porvenir de los niños pobres del pueblo que juegan en las callejas de "oscuridad morada", se diluye en la fuente incesante del plañir de la voz de la niña-viudita que canta.

En la penumbra el tenue resplandor de la voz se torna canto o sueño. Juan Ramón Jiménez colorea la imagen sonora al contrastar la penumbra "entre tanta negrura" con la claridad del timbre de la voz que apenas reverdece en su fragilidad impalpable: "con voz débil", "hilo de cristal acuoso en medio de la sombra". Para acentuar la impresión de lejanía y magia, la niña "habla de otro modo", y es "la sobrina del Pájaro verde", el mítico y misterioso pájaro de los cuentos maravillosos. (78)

Juan Ramón Jiménez crea un espacio de sombra y sueño, un claroscuro con el resplandor lejano de una mágica presencia que fluye en la voz de la niña convertida en una solitaria princesa que llora en su canto.

En los "Juegos del anochecer", escribe Juan Ramón Jiménez:

(...)

"El corro luego. Entre tanta negrura,
una niña forastera que habla de otro
modo, la sobrina del Pájaro Verde,
con voz débil, hilo de cristal acuoso
en la sombra, canta entonadamente cual
una princesa

Yo soy la viudita
del Conde de Oreé..." (79)

Juan Ramón Jiménez recuerda la versión andaluza de Conde Laurel que, como he anotado, gira en torno al tema de la viudita.

Con el mismo halo de ternura y melancolía caracteriza Rafael Alberti al personaje de la viudita, y corporiza la imagen fabulada del Conde de Cabra, en una pequeña joya del teatro infantil *La pájara pinta*. (80)

Tal vez por la melodía, acaso por la reiteración del amor desolado la viudita del Conde de Cabra se enlaza en la tradición moderna con la canción de la Carbonerita que no tiene amor en algunas versiones:

Quien dirá la Carbonerita,
quien dirá la del carbón,
quien dirá que no tengo amor. (81)

La versión del Conde Laurel actual incorpora una estrofa de danza en el prado en primavera, que rememora García Lorca.

La versión tradicional:

Doncellas del prado
que al campo salís
cogiendo las rosas
de mayo y abril ...

y se vuelve lejana evocación en la *Balada triste*. En este poema Lorca se recuerda lírico niño en el corro llamando a las doncellas/estrella del prado

"¿Será esa misma la que en los
rondones con tristeza llamamos
estrella, suplicándole que salga
a danzar por el campo?". (82)

El tema de lejanía y nostalgia que resuena en la creación de estos poetas andaluces de la lírica contemporánea como clave oculta de la infancia, la soledad y la desolación en medio de la rueda que gira, "canción de intensa poesía" –dice Lorca–, ha llenado la oculta vida poética de los niños a través del espacio y del tiempo, su inefable evocación sigue en las voces cercanas y en aquellas lejanas de allende los mares. (83)

Enigmas y adivinanzas.

En la versión española del *Viaje al País de las monas* de Wanton, su traductor añade un cuarto libro de su invención; en el capítulo III trata "De los juegos llamados de prendas" en satírica sentencia en el que se describe una tertulia dieciochesca. (84). El poeta cronista invitado a una reunión es asediado por las jóvenes damiselas para que participe en el juego de prendas

"que de no haberle oído llamar así
yo hubiera tenido por unas veras
muy descaradas y muy pesadas
chanzas."

El juego que proponen al invitado cronista para que rescate la sortija de prenda por las equivocaciones cometidas, es improvisar o recordar algunas adivinanzas

"como tuviese empeñada mi sortija por
vía de prenda en pena de cierto yerro
que había cometido, no hubo forma de
dexarme partir ... [hasta] que le
dexaxe propuesto un enigma". (85)

Los enigmas juego de ingenio y de palabra se suma a la constelación de juegos de tertulias, tanto como particular repertorio, muestra de ingenio al improviso, o como habilidad para cumplir las sentencias del juego, costumbre que se practicaba en las tertulias ochocentistas españolas. (86)

Los enigmas o adivinanzas de larga trayectoria en las referencias literarias, (87) pertenecen al universo lúdico de las reuniones y de los entretenimientos orales de la niñez constituyendo, al igual que en la literatura infantil europea, una de las formas tradicionales de la poesía oral infantil. (88)

Entre enseñanza y juego aun los grandes misterios son acercados al entendimiento en los cauces de la poesía oral, recurriendo a los procedimientos de la comparación, del oculto sonido-significado; las más elaboradas son de indudable procedencia letrada y recurren a una cadena de imágenes comparativas.

La naturaleza, los seres que la pueblan, los trabajos, los objetos, los alimentos, los cielos y los días constituyen los temas permanentes de las adivinanzas con grado acusado de tradicionalidad. (89)

Los paremiólogos del Siglo de Oro, especialmente Mal Lara, Gonzalo Correas, Covarrubias, recogieron las adivinanzas infantiles y populares de su época, que han permanecido en el repertorio familiar del niño contemporáneo como el texto de:

Una arquita blanca
como la cal.
Todos pueden abrir
nadie puede cerrar.

La comparación con la blancura y la forma de la cáscara del huevo, que es la solución de la adivinanza, se intensifican en la fragilidad de la acción de quebrarla.

Una serie de muestras orales de las adivinanzas fueron recopiladas en el siglo XIX, por Fernán Caballero y publicadas en las páginas de la revista infantil *La educación Pintoresca*; (90) posteriormente reunidas con otros textos en *Cuentos oraciones y adivinanzas infantiles*. (91)

La novelista en carta dirigida a Don Juan Eugenio de Hartzenbuch valorizaba la poesía oral; el empeño de su labor se refleja en sus notas:

"he tenido mucha paciencia para recoger en el campo dichos, usos, cuentos, creencias, refranes (...) un brillante mosaico que creo debe tener interés por todo el que quiera conocer este pueblo poético y esta sociedad tan poco conocida".

En otros párrafos reafirma la indiferencia generalizada por:

"Esta poesía romántica, natural, sencilla, (...); en España no existe el gusto por las cosas populares como en Francia, Inglaterra y sobre todo Alemania". (92)

Años más tarde, Antonio Machado y Alvarez impulsor de las recopilaciones de la literatura de tradición oral en los artículos personales y de colaboradores en la *Biblioteca de Tradiciones populares*, retomaría el interés por las pequeñas muestras poéticas de las adivinanzas en una colección publicada bajo el seudónimo de Demófilo. Se trata de *Colección de enigmas y adivinanzas* del año 1880.

En un capítulo de sus *Cantos populares españoles*, Rodríguez Marín recogería varias de las muestras de adivinanzas de la tradición oral de fin de siglo, dando noticia de que algunos textos proceden del siglo XVII, posiblemente de las elaboraciones literarias de Cristobal Pérez de Herrera. ⁽⁹³⁾ . En las primeras décadas del siglo XX, con criterio escasamente selectivo ya que incluye charadas, acertijos, chistes, E. Sánchez Rueda reúne textos antiguos y nuevos en *Acertijos y adivinanzas infantiles*, ⁽⁹⁴⁾ en pequeños volúmenes impresos y reeditados para su uso en las escuelas.

Al difundirse en el marco escolar, la adivinanza retoma su carácter didáctico inicial, produciéndose un trasvase del mecanismo de transmisión oral espontáneo, en el aprendizaje memorizado de la letra impresa y su recitación oral posterior.

Contrastando con el acento que la escuela tradicional ponía en el aprendizaje memorístico de nociones y texto, las corrientes de la pedagogía creativa subrayan la necesidad de la recuperación del patrimonio oral intentando a su vez poner al alcance del niño un nuevo aspecto lúdico del lenguaje. Se trata de incentivar el análisis de los procedimientos poéticos de la comparación, las imágenes, para dotar al niño de los instrumentos del lenguaje que asienten los postulados de una escritura creativa. Gianni Rodari escritor italiano de singular y renovadoras propuestas de literatura infantil contemporánea, propone, en un imaginativo manual, la lectura atenta de las reglas de composición de la literatura oral ejemplificada en

uno de los capítulos de su *Gramática de la Fantasía*, (98) con la instrumentación creativa de las adivinanzas tradicionales.

Es de notar en esta sucinta y básica relación la exclusión de referencias del siglo XVIII. Dado el personal interés por rastrear las huellas de ediciones de ese período, he dejado para este momento de la exposición algunas muestras impresas en pliegos dieciochescos que recogen adivinanzas.

Pliegos y oralidad en las adivinanzas.

Las adivinanzas transmitidas en la memoria oral familiar y en las reuniones tuvieron un cauce paralelo de transmisión impresa en los papeles o pliegos de cordel editados en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX. (96) Los papeles de enigmas destinados a un lector popular para "diversión de los curiosos" titúlase uno de ellos, serían probablemente memorizados de la letra impresa o de la audición en la lectura en alta voz, acrecentando el repertorio de transmisión oral de los lectores–recitadores para su lucimiento en las veladas o tertulias.

En uno de los papeles se reitera la fórmula del título que indica a su destinatario el uso en las veladas : "pasatiempos para las largas noches de invierno". (97)

Diversos papeles de enigmas aluden expresamente en el título el carácter lúdico y de veladas "pasatiempo", "enigmas para reír", "para diversión", etc...

Los dos pliegos que tengo a la vista, que pertenecen a la colección Usoz incluidos en volumen facticio, actualmente en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, carecen de fecha de edición, siendo catalogados como impresos del siglo XVIII por Aguilar Piñal, aunque la edición que manejo sea probablemente del siglo XIX.

El título del pliego A):

*ENIGMAS MUY DISCRETOS/
para diversión de los curiosos.*

A continuación comienza el texto a dos columnas:

[h.1. r.2v]

[En] plaza de Salamanca
se pasea un caballero...

[h.4 vto.2v,
col.2]

las manos no han de estar quedas,
si es que nuestro oficio usamos
El avanico. (sic)

[al fin]

Fin

[s.l., s.i.,s.a] 4º. 4hs. sin sngs. lleva nº 94. Madrid.
B. Nacional. U.11170. Aguilar Piñal. 1972. nº 1048.

Pliego B:

*ENIGMAS DESCIFRADOS/
DE DON DIEGO DE TORRES.*

A continuación comienza el texto a dos columnas:

[h.1. r. 2v.] [Pu]erto de Santa María
Nave de Buena esperanza,...

[h.2 cto. 2v. y yo al curioso pregunto:
col.2] ¿Cuánta gatería es?
Cuatro gatos.

En Córdoba. Imprenta de Don Rafael García Rodríguez. Calle de la Librería.
[s.a.]. 4^o 2 hs. [s. sigs]. Madrid. Bib. Nacional. U/11170. Aguilar Piñal
(1972) nº 1009.

La atribución de la autoría en el pliego **B**, sospecho que sirviera de publicidad para su venta; el de Torres Villarroel, de sus difundidos *Pronósticos* editados igualmente en pliegos de cordel.

Los 140 enigmas que suman entre ambos pliegos -100 en el pliego **A**, y 40 en el **B**- constituyen un pequeño manual para el repertorio de los curiosos.

La primera sorpresa es que un número de adivinanzas tiene larga existencia en la tradición oral remitiendo sus fuentes al *Vocabulario* de Gonzalo de Correas, recogidas posteriormente en las colecciones del siglo XIX y en muestras orales infantiles actuales, como por ejemplo:

"Las tocas blancas
de doña Leonor
a los montes cubre
a los ríos no.

La nieve". (98)

Algunos enigmas constan en la colección de Pérez de Herrera, aunque no es posible comprobar si el impresor del pliego la toma de la tradición oral, o si recurre a la edición de 1730, con leves modificaciones. (99)

En el pliego B, el enigma [nº 5], aparece con el texto:

Soy un noble americano,
bruto aunque no lo parezco,
de colores muy galano,
perpetua prisión padezco
uso de lenguaje humano
si bien de razón carezco.

El papagayo.

y en Pérez de Herrera:

De colores muy galano
soi bruto, y no lo parezco;
perpetua prisión padezco.
Uso de lenguaje humano
si bien de razón carezco. (100)

El texto de la colección de Pérez de Herrera, con leves variaciones, o sin ellas, se imprime en pliegos de cordel de los siglos XVIII–XIX, en libros populares hacia mediados y finales del siglo XIX, (101) para ser memorizados–recitados en las tertulias, aunque no descarto su pertenencia simultánea a la transmisión oral ágrafa. Dos transmisiones paralelas, siendo posible –incluso probable

en la constatación que fuesen textos para ser memorizados y recitados- coexisten en estas vías de la transmisión oral y la impresa para su recitación en las fiestas teatralizadas de las tertulias.

Un tercer grupo de los enigmas de los pliegos (aproximadamente 30 de ellos), han sido recogidos de la tradición oral en el siglo XIX, en la versión de Fernán Caballero, de Rodríguez Marín, de Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, sin nota del colector, de la localización, ni referencia precedente.

En el ejemplo que transcribo, señalo la variación textual que caracteriza la transmisión oral, manteniéndose la solución única del enigma.

En Enigmas descifrados, nº 19:

El desierto siempre fue
mi albergue y no lo resisto
nunca zapatos calcé
hábito Fransico visto.

y en Rodríguez Marín, nº 355:

En el campo me crié
entre matas y lentiscos
nunca zapatos calcé
hábito fransico visto.

Unas cuantas adivinanzas –localizadas o sin constatar en los léxicos del siglo XVII– que figuran en los pliegos, han permanecido con las variaciones que caracterizan su oralidad en el repertorio infantil.

Escojo algunas de ellas:

Del Pliego A: Cuatro galanes
Nº 10 que todos danzan
 y aunque más corren
 nunca se alcanzan.

Del Pliego B: Blanco fue mi nacimiento
Nº 23 pero verde mi niñez
 mi mocedad colorada
 y muy seca mi vejez.

Nº 56 Vela vela donde viene
 una doncella muy erguida
 que fuera tiene la carne
 y por detrás la camisa.

Nº 57 Chiquita como una almendra
 y toda la casa llena.

Nº 80 Aunque es corta mi ventura
 estreno todos los años
 un vestido de costura
 de colores salpicado.

Nº 87 Una figura sin pies
 corría, andaba, saltaba
 pasando de mano en mano
 y nunca se queda parada.

Las respuestas correspondientes son: las devanaderas, pimienta, la vela, candil, serpiente, la pelota.

ENIGMAS MUY DISCRETAS

para diversion de los curiosos.

Decima.

EN plaza de Salamanca
se pasea un Caballero,
con turbante por sombrero,
mostrando su vida franca;
parientes tiene en Loranca,
y descalzos qual él van,
de un misterio luces dan,
y este eterno lo ha de ser:
si lo llegas á saber
doscientos pesos te dan.

Es bien que mi nombre notes,
que es de relox, de papel,
de juego, almirez y azotes,
y conmigo dan rebotes,
y es mi cubierta papel.

La Mano.

Dicen, que de ley carezco,
y que de muy mala cara
á quien me tiene parezco,
soy ingeniosa y avara,
y á toda maldad me ofrezco.

La Necesidad.

Doncella soy, y tambien
tengo hermosura sin tasa,
y con no haber hombre á quien
no le parezca muy bien,
nadie me quiere en su casa.

La Justicia.

sin ser hombre soy muger,
engorras mas hijos que yo.

si piensas la Iglesia ser,
se engaña tu parecer,
que va por distintos modos.

El Mar.

En mi casa soy muy blando,
fuera de ella rigoroso,
y por eso siempre ando
lo mas precioso ocupando,
y aunque preso, con reposo.

El Diamante.

Solo á Dios tengo por padre,
que el hombre no me engendró,
antes el ser le di yo:
todos me tienen por madre,
y otra madre, los parió.

La Tierra.

Al mundo dí admiracion
(á ver si quien soy penetras)
jamás estudié leccion
y soy en esta pensien
sugeto de muchas letras.

La Imprenta.

El cuerpo de palo,
y el culo de seda,
lo que echo por baxo,
para mí sea.

El Cedazo.

Al rebes del hombre soy,
él anda, yo estoy parado,
lo que él tiene por arriba,
lo tengo yo por abaxo.

El Arbol.



ENIGMAS DESCIFRADOS

DE DON DIEGO DE TORRES.

1 Puerto de Santa Maria,
Nave de buena esperanza,
yo soy la que tuve á Dios
cierto tiempo en mis entrañas:
no soy la Virgen Maria,
ni tampoco he sido Santa,
y tengo algunas sospechas
de que he de morir quemada.

La Paja.

2 Mas de cien hijas hermosas
vi de dos machos nacer;
mas encendidas que rosas,
y á el momento fenecer
haciendo vueltas vistosas.

*Los Martillos de los Herreros y las
chispas.*

3 Cincuenta Damas,
y cinco Galanes,
ellos piden *Par*
y ellas piden *Ave*.

*Los Padre nuestros y Ave Marias
del Rosario.*

4 Quien es amado en la tierra,
que ella misma le dá el ser,
á toda hora de comer,
su ausencia de mortal guerra.

El Trigo.

Soy un noble americano,
bruto aunque no lo parezco,
de colores muy galano,
perpetua prision padezco,
uso de lenguaje humano,
si bien de razon carezco.

El Papagayo.

Del Perro y el Cazador
soy perseguida y buscada,
estoy siempre muy honrada,
y encima de mi Señor
tengo mi asiento y morada.

La Pluma.

Cual es la ordinaria cosa,
que ninguno está sin ella,
nadie puede jamás bella,
nunca anda, ni reposa,
ni puede tocar á ella.

El Pensamiento.

El Alto Señor del Cielo,
por mostrar sus maravillas,
crió una fruta en el suelo,
que por dentro tiene pelo,
y por fuera las costillas.

La Alcachofa.

Tengo de mi Rey el nombre
hecha cuartos morir suelta,
y suelo enfermar al hombre
y también es refectorio.

La Moneda de plata y oro.



260

NOTAS:Juegos en tertulias y veladas.

- (1) Menéndez Pidal, R. *Romancero hispánico*. Madrid, Espasa Calpe. 1953. t.II, pág.391.
- (2) Timoneda: en *Alivio y Sobremesa de caminantes [1563]* apud. Chevalier. *Folklore y Literatura; el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona. Grijalbo. 1978. Pág.19.
- (3) Rodrigo Caro. *Ob cit.*, ed.E. t.II, págs.197-198.
- (4) Blanco White, J.M. *El Alcázar de Sevilla [1824]*, edición Llorens. Barcelona. Págs. 306-307.
- (5) Blanco White, J.M. *Ob.cit.* Pág.296.
- (6) Blanco White, J.M. *Ob.cit.* Pág.301.
- (7) Rodrigo Caro. *Ob.cit.*, ed.E. t.II, pág.205.
- (8) Cito a Blanco White, J.M.: "Los cuentos árabes llamados *Las Mil y una noche* de que igualmente me acuerdo cuando muchacho leí a razón de tomo por día"; en "Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles" en *Varietades o Mensajero de Londres*, London, Octubre de 1824, t.IV, pág.413.
- (9) Blanco White, José María, anota entre las lecturas de juventud *El Año Virgineo* "una obrita que contenía un divertido milagro de la virgen para cada día del año", en *Cartas de España* (1822), traduc. y edición Garnica. Madrid. Alianza. 1986. Págs.88 y 140.
- (10) Vallejo, P. *Discurso sobre la necesidad de una reforma general de los métodos de educación de las Escuelas*, Universidad y Colegios de la Nación e idea general de la reforma, 1791. BNM. Ms.3481. Fo.42-44 vto.
- (11) Unamuno, Miguel, en *Cancionero. Diario Poético*. Buenos Aires. 1953. Pág.326.
- (12) Vid. Caro Baroja, Julio. *Ensayo de la Literatura de cordel*. Madrid. Revista de Occidente. 1969.
Marcos, J. *Literatura popular en España en los Siglos XVIII-XIX*. Madrid. Taurus. 1977.
García de Enterría, M. Cruz. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid. Taurus. 1973; García de Enterría, M. Cruz. *Literaturas marginadas*. Madrid. Playor. 1983.
Fernández Valladares, Mercedes. *Catálogo bibliográfico y estudio literario de la sátira poética popular madrileña*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense. 1988.

- Alvar, Manuel. *Romances en pliegos de cordel del S.XVIII*. Málaga. Excmo. Ayuntamiento. 1974; Romances del S.XVIII en *El Romancero. Supervivencias*. Barcelona. Planeta. 1974; *Romancero popular del S.XVIII*. Madrid. C.S.I.C. 1972.
- Moll, Jaime. "Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las Relaciones de Comedias". *Revista Segismundo*, 23-24. 1976. Págs.143-167.
- (13) Los cuentecillos, enigmas, juegos y recetas para Tertulias se difundieron en los Papeles, Almanaques. Cito como ejemplo: Castro. *Aparador del gusto para 1755*. Madrid. Imp. Joseph Martínez Abad. 60 págs. BNM. R.342.
- (14) Muñoz, Antonio. *Aventura en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero*. Madrid. Imp. y Librería de Manuel Fernández, frente a la Cruz de Puerta Cerrada. [s.a]. 1739. 12 + 223 págs.
- (15) Muñoz, Antonio. *Ob.cit.* Págs.127-128.
- (16) Muñoz, Antonio. *Ob. cit.* Pág.166.
- (17) Zamacola, Juan Antonio. *Colección/de las mejores coplas/y SEGUIDILLAS TIRANAS y/ POLOS/que se han compuesto para cantar a la/guitarra/*. t.I y II. Madrid. Imp. Repullés. 1816. BNM. V/4869. Trae las seguidillas "aquellas que corren de boca en boca" y manera de bailarlas.
Como un efecto espejular, la Tertulia se incorpora al Teatro en los sainetes de Ramón de la Cruz, donde exalta tanto lo andaluz como lo castizo de Avapies.
Ramón de la Cruz. "Las Tertulias de Madrid". "El fandango del Candil". "El deseo de las seguidillas", en *Sainetes*. Ed. Cotarelo Mori. BAE. Madrid. Bailly Baillire. 1928. t.I-II.
- (18) Algunos de los libros de bailes publicados en el Siglo XVIII, traen detalladas instrucciones de las figuras de la contradanza. Vid: la bibliografía siguiente:
Ferriol, Bartolomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar*. Nápoles. J.Testore. 1745.
Marsset, José. *Contradanzas nuevas con sus músicas y explicación de figuras para el año 1774*. Madrid. Ibarra. 1774.
Minguet, P. *Arte de danzar a la francesa*, adornado con cuarenta y tantas láminas. Madrid, oficina del autor. 1758, 3ª ed.
Las contradanzas con nuevas invenciones de figuras y mudanzas constituyen en la actualidad un repertorio en festejos públicos, como por ejemplo "La Contradanza de Cetina (Zaragoza)". Vid. Ibañez Lacruz, Joaquín. *Aportación al estudio de la contradanza de Cetina*. Cetina.D.L. 1982. Pág.54.
- (19) Muñoz, A. *Ob.cit.* Pág.29.
- (20) Muñoz, A. *Ob.cit.* Págs.29-30.
Luis Galiana en *Rondalla de Rondallés* [1767]. Valencia. Monfort. 1820. Pág.4, anotaría que entre los entretenimientos de los labriegos valencianos figuraban bailes, cantares, prendas, la recitación de Coloquios y entremeses, y contar cuentos.

- (21) Muñoz, A. *Ob.cit.* Págs.37-38.
- (22) Vid. Moll, Jaime: "Un tomo facticio de pliegos y el origen de las Relaciones de Comedias. *Segismundo* n'23-24. Madrid. 1976. Págs. 143-167.
Aguilar Piñal. *Romancero popular del Siglo XVIII*. Madrid. CSIC. 1972.
- (23) Blanco White, J.M. *Cartas de España* [1822]. Ed. G. Madrid. Alianza 1986². Pág.244.
- (24) Blanco White, J.M. *Cartas de España* [1822]. ed. Garnica. 1980. Pág.244.
- (25) Gómez Terán, Elías. *Infancia / Ilustrada / y Niñez Instruida / en todo género de virtudes cristianas, morales / y políticas que conducen a la Santa / educación y buena crianza de los niños. / Para que lo usen / en las escuelas. / Dispuesto en secciones con un exemplo / a fin de cada una /.* Madrid. Imp.Real. Joseph Rodríguez Escobar. 1720. Pág.495.
- (26) [Olmeda, Marqués de] [Entremeses]. *Los niños fingidos*. Ms. Año 1719. 6 h. BNM. Ms.17151.

Tertulias en fiestas.

- (27) [Olmeda]. *Entremés de los niños fingidos*. Ms.cit. Fol.5 r y v.

Tertulias en fiestas invernales.

- (28) Francisco de Castro. *Entremeses de la Nochebuena*, en *Alegría cómica*. Zaragoza. 1702.
- (29) Para estos juegos vid. Repertorio: nº 19, "El zapato"; nº 192, "Pellizcar sin reír"; nº 111, "Burla de la candelilla".
- (30) Zamora, Vicente. *Mojiganja famosa*. Letra S.XVIII. BNM. Ms. 7066.
- (31) Para los juegos vid. Repertorio: nº 35, "Abejón"; nº 111, "Burla de la candelilla"; nº199; "¡Perico! ¡Señor?".
- (32) Rodrigo Caro. *Ob. cit.* ed. E. t.II. págs. 124-125.
- (33) Copista anónimo. *Colombina*. Ms. 84-1-17. [s.a. 1767]. Nota Etiennvre, t.II. pág.125.
- (34) Moliner, María. *Diccionario*. Madrid. Gredos. 1975. pág. 854a.
Moliner en su *Diccionario* define el léxico Mote
"frase sobre la que versaba cierto pasatiempo de salón de los siglos XVI-XVII que consistía en glosar o implicar con ingenio las damas y caballero era frase

llamada también "cabeza de mote".

El poeta popular Gerardo Lobo, en el siglo XVIII, glosaría en décimas los motes para el pasatiempo de Damas y galanes:

¡Cómo puedo seriamente
 todo un año a la seguida
 si no he sabido en mi vida
 tener amor un instante?
 Mas pues el destino errante
 quiere que mi rumbo tuerza
 a ser con dulces enojos
 del encanto de tus ojos
 El hechizado por fuerza".

Lobo, Gerardo. "Título de comedias que eligen unas damas para motes en la diversión de las Suertes de damas y galanes", en *Obra Poética*. Madrid. 1796. Pág. 169. apud. Caro Baroja. *Teatro popular*. pág. 148.

- (35) Minguet, Pablo. [*Catálogo*]. [Madrid, s.i. s.a. 1788]. [Sin sigs.] en volumen facticio. BNM. R. 14649.
- (36) En volumen facticio de los fondos de Usoz, [*Coplas, letrillas y romances populares*]. [Siglos. XVIII–XIX.]. BNM. U/11170.
- (37) Castellanos, Sebastian Basilio. "Costumbres antiguas españolas. Del origen de los llamados años y estrechos de Año Nuevo y Reyes", en *Semanario Pintoresco*. Enero, 1845. págs. 11 y 12; 18–20.
- (38) Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona. Lumen. 1972. pág.120.
- (39) Martín Gaité, Carmen. *Ob. cit.* pág. 10.

Los juegos de prendas.

- (40) Minguet, P. *Engaño a ojos vista ...*, *Ob.cit.* Sigo la edición de 1755. págs. 148–150. *Lícito recreo o Colección de cincuenta juegos de prendas*. Madrid. Imp. Ramón Ruiz. 1792.
- (41) La gestualidad es descrita con detalle en *Lícito recreo*.
- (42) Ros. *Romance Nou*. Primera parte. Vid. *Repertorio*, nº 64 y nº 178.

- (43) Gil Vicente. *Auto pastoril castellano: obras dramáticas castellanas*. ed. T.Hart. Madrid. Clásicos Castellanos. Espasa Calpe. 1968. págs. 7-24.
Castro, Fco. *El mágico y el órgano*, en *Alegría Cómica*. Zaragoza. 1702.

Sentencias de prendas.

- (44) Fraguas, José. *Ejercicios y juegos corporales*. t.III. Madrid. Viuda de Hernando. 1986. págs.704-711.
Otras sentencias de prendas en: Rementeria Fica *Manual de juegos de sociedad*. [1831]. París. Librería Garnier. 1892. págs. 166-188.
Marcos; Ochoa, E. *Repertorio de todos los juegos*. Madrid. Bailly Bailliere. 1895.
- (45) Rodríguez Marín. "Rimas infantiles" en *Cantos populares españoles*. Bs.As. Bajel. 1948³.
- (46) *Lícito recreo*. *Ob.cit.* págs. 134-140.
- (47) Rementeria y Fica. "Baraja de sentencias" en *Manual de juegos de sociedad*. París. Garnier. 1892. págs. 57 y 62.
- (48) Vid. Cap.Juegos y poesía oral infantil.
- (49) Vid. Rementeria Fica. *Manual de juegos de sociedad* [1831].
Martinelli, Oscar. *Gran colección de juegos de prendas de sociedad y tertulia*. Madrid. Lib. Antonio Novo. 1879.
Marcos; Ochoa, E. *Repertorio completo de todos los juegos*. Madrid. Bailly Bailliere. 1895.

Lícito recreo.

- (50) Biblioteca Nacional de Madrid. R. 12505:
- (51) *Juego primero de las pinturas o estatuas*. Madrid. Imp. Alvarez. 1816. 24 pags.
- (52) Una recopilación ampliada fué editada en 1839, con el título *Colección de juegos de Prendas y de penitencias que pueden imponerse a los que pagarán prenda durante los juegos*. Barcelona. Piferrer Impresor. 1839.
- (53) Vid. Repertorio. Nº 74.

Ciudad de Roma.

- (54) Vid Repertorio nº 191.
Otras retahílas encadenadas en el Repertorio: el Nabo, nº 189.
- (55) Vid. "How many miles to Babylon", en Finnegan, Ruth. *Oral Poetry*. London. Cambridge Univ. Press. 1977. págs. 149-150.
"This is the house that Jack built", en *Opie. Nursery Rhymes*. London. Oxford Press. 1982². págs. 229-232.
- (56) Rafael Alberti, "Nocturno", en *Roma peligro para caminantes*, 1965, en la Antología Juvenil *Aire que me lleve el aire*. Madrid. Labor. 1979. págs. 116-117.
- (57) Lorca, "Casida IX", en *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1957. pág. 503.

El Gorrión.

- (58) Vid. "El gorrión", en Repertorio nº 190.
- (59) Vid. "Vuelen vuelen pajaritos", en Repertorio nº 73.

Pedro Pérez y Juego de la Tapia.

- (60) Correas, *Vocabulario* (...) ed. C. 1967. pág. 220a.
- (61) Mayans y Siscar, Gregorio. *Retórica*. [1786]. apud. Díaz Borque. *Antología de la literatura española*. S.XVIII. Madrid. Bib. Universitaria Guadiana. 1976. pág. 78.
- (62) Vid. *Lícito recreo* y Repertorio nº 189.
- (63) "La tapia", *Lícito recreo* nº XLVII, págs. 126-127.
- (64) Alberti, Rafael. "La poesía popular en la lírica española contemporánea", (1932), en *Prosas encontradas 1524-190*. 1942. Edic. Robert Marrast. Madrid. Ed. Ayuso. 1973. pág. 128.
- (65) Alberti. "Palomita y galápagos (no más artríticos)". [1929] en *Prosas encontradas*. ed. Marrast. 1979. pág. 4.
- (66) Alberti, "Sin ton ni son. La arboleda perdida", *El País*, 9-9-1991, pág.9. Este trabalenguas *Doña Zírriga Zárraga* es mencionado repetidamente en las memorias de Alberti.

- (67) López Tames, Román. "Disparate, non sense..." en *Introducción a la Literatura Infantil*. Murcia. Universidad de Murcia. 1950. págs. 187-196.
 Janer Manila, Gabriel, "El joc amb les paraules" en *Pedagogía de la imaginación poética*. Barcelona. Alta Fulla. 1986. págs. 49-61.
 Held, J. "Lo fantástico, el lenguaje de la poesía" en *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Barcelona. Pardo. 1981. págs. 153-172.
 Amades. *Joc de paraules*. Barcelona. Neotipia. 1934.
 Charpentreau. "Jouer avec les mots" en *Enfance et poesie*. París. Edit. Ouvrières. 1972. págs. 45-87.

Las Estatuas.

- (68) El juego se mantiene en el aprendizaje de las técnicas corporales básicas especialmente en los juegos dramáticos infantiles. Vid Pelegrín, A. *Teatro Taller. Guía del Profesor*. t.I-II-III. Zaragoza. Edelvives. 1970. ; León Chancerel. *Jeux dramatique*. París. Bourreillier. 1954.
- (69) Decroux, Etienne. *Le MiMe*. París. Gallimard. 1963. 200 pags.
- (70) Marcel Marceau. *Mime*, cortometraje. París. [1954]. en Servicios Culturales de la Embajada Francesa.
- (71) Anónimo. Mojiganga de *La Galería Mágica y fiesta del Mesón*. [para el Corpus de 1748]. BNM. Ms. 14520-30.
- (72) Anónimo. *La Galería Mágica y fiesta del Mesón*. [1748]. BNM. Ms. 14520-30.
- (73) Vid. Rementería Fica, "Las estatuas del movimiento", en *Manual completo de juegos de sociedad*. [1831]. París. Garnier. 1892. págs. 46-47.
 Martinelli, O. *Gran colección de juegos de prendas*. Madrid, Librería de Antonio Novo. 1879. págs. 294-295.
Juegos de prendas de salón. Barcelona. La Vida Literaria. [s.a.]. págs. 27-28.
 Marcos, L; Ochoa, E. *Repertorio de todos los juegos*. Madrid. Bailly Bailliere. 1895. pág. 668.
- (74) García Benítez, "Estatuas, figuras" en *El folklore infantil andaluz*. Sevilla. Bib. Cultura Andaluza. 1988. págs. 224-225.
 Pelegrín, A. *Cada cual atiende su juego*. Madrid. Cincel. 1984. Nº 107. págs. 91;113.
- (75) Cortazar, Julio. "Final del Juego", en *Los relatos. Ritos*. Madrid. Alianza Editorial. 1972. pág. 244.

Conde Cabra.

- (76) Vid Repertorio Nº 181.
- (77) El tema late en la imagen de la tórtola viuda del Romancero antiguo.
- (78) Varela escribe *El pájaro verde* un cuento para niños con el tema de encantamiento.
- (79) Juan Ramón Jiménez. "Juegos del anochecer" en *Platero y yo*. Buenos Aires. Losada. 1971,⁷. págs. 8-19.
- (80) He estudiado la obra teatral de Alberti y su relación con la lírica tradicional en *Teatrillos, títeres y niños* (1988), presentando en la Cátedra de Teatro dirigida por el Dr. Andrés Amorós. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.
- (81) La carbonerita recuerda una antigua canción asturiana con el tema del carbonero-amor
 - ¿Dónde son los carboneros?
 ¿Dónde son los del carbón?
 - De la villa de amor, madre
 de la villa de amor son.
 apud. Alien, José María. *Pequeño cancionero popular asturiano*. Oviedo. Consejo de Asturias. 1980. Nº 4.
- (82) García Lorca, "Ciudad perdida: Baeza", en *Obras completas* III. Madrid. Aguilar. 1986. pág. 69;
 García Lorca. "Balada triste", en *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1957.
- (83) García Lorca, "Ciudad perdida: Baeza", *Ob.cit.* pág. 69.
 El tema de la viudita se ha difundido en el cancionero infantil de los países hispanoamericanos.
 Vid. Repertorio. Nº 182.

Enigmas y adivinanzas.

- (84) Guzmán y Manrique, Antonio. *Suplemento/ o sea/ tomo cuarto y último de los Viajes de/ Enrique Wanton/ al País de los Monas/ en donde se expresan/ las costumbres, carácter/ creencias/ y policía de estos extraordinarios habitantes/ ordenados y dados a luz /de unos antiguos manuscritos ingleses/ con láminas que demuestran algunos pasajes/ de la Historia*. Madrid. Antonio de Sancha. 1778. págs. 22-30.
El País de los Monas, en su versión española constituyó uno de los libros de la Biblioteca juvenil de los siglos XVIII-XIX.
 Vid. Damerson, P. *Esbozo de una biblioteca de la Juventud ilustrada* [1740-1808]. Oviedo. Cat. Feijóo. Univ. de Oviedo. 1976.

- (85) Guzmán y Manrique. *Ob. cit.* pág. 29.
- (86) Rementería Fica. *Manual de juegos de sociedad*. [1831]. París. Garnier. 1982. págs. 120-180.
- (87) Redondo, A. "Le jeu de l'énigme dans l'Espagne du XVI siècle et du debut du XVII siècle", en *Les jeux à la Renaissance*. ed. Aries, Philippe; et Margolin, [J.C.] París. Vrin. 1982. págs. 445-448.
 Irving Dale, G. "Games and social pastime in the Spanish Drama of the Golden Age", *Hisp. Rew*, t.VIII, 1940, págs. 230-234.
 Janer Manila, Gabriel. "El joc amb l'enigma" (1986), *Ob. cit.* págs. 61-66.
 Cervera, Juan, "Adivinanzas" en *La Literatura infantil en la educación básica*. Madrid. Cincel. 1984. págs. 97-102.
 Rodari, Gianni, "Construcción de una adivinanza", en *Gramática de la Fantasía*. Barcelona. Reforma de la Escuela. 1976. págs. 57-61.
 Escarpit, Denise. *La literatura infantil y juvenil en Europa*. México. F.C.E. 1986. pág.35.
- (88) Bravo Villasante, C. *Adivina adivinador*. Interduc. Schroedel. 1987. pág. 80.
- (89) [Fernández García], Jose Luis; Concha. *Adivinancero popular español*. Madrid. Banco Exterior. 1987³. pág. 446.
- (90) Fernán Caballero, "Adivinanzas" en *Educación Pintoresca*, Edición de Simón Díaz. Madrid. 1857-1859. CSIC. 1948.
- (91) Fernán Caballero. *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles*. Leipzig. Brock House. 1878. págs. 268.
- (92) Fernán Caballero. apud. Carmen Bravo Villasante, en prólogo a la edición. *Adivinanzas, acertijos y refranes populares*. t.II. Madrid. Montena. 1989.
- (93) Pérez de Herrera, Cristobal. *Proverbios morales y consejos cristianos muy provechosos para concierto y espejo de vida, adornados de lugares y textos de las Divinas y Humanas Letras y Enigmas Filosóficos, naturales y morales con sus comentarios*. [1606]. Madrid. Herederos de Francisco del Hierro. [s.a.; 1730].
- (94) Sánchez Rueda, E. *Acertijos, enigmas, adivinas y adivinanzas infantiles*. t.II. Madrid. Imp. Helénica. Pasaje de la Alhambra 3. 1923. 176 págs.
- (95) Rodari. *Ob. cit.*
 En este aspecto que propugnara Rodari, léase su aplicación en Janer Manila. *Pedagogía de la imaginación*. Barcelona. Alta Fulla, y las orientaciones literarias de Fernández García. *Adivinancero*. Madrid. Banco Exterior. 1987.

- (96) Vid. Aguilar Piñal. *Romancero popular del siglo XVIII*. [Catálogo]. Madrid. Cuadernos Bibliográficos. CSIC. 1972. págs. 133-136.
- (97) Aguilar Piñal. *Ob. cit.* pág. 133, nº 986.
- (98) En Pliego [Δ]. Nº16.
Correas. *Ob. cit.*
Fernán Caballero (ed. Bravo Villasante 1989).
Rodríguez Marín (ed. 1948). pág. 280.
Pelegrín. *Colección oral* (1976-1990).
- (99) He localizado 20 enigmas entre ambos pliegos.
Guardo la ortografía del pliego [por ej.: avanico].
- (100) Pérez de Herrera. *Enigmas filosóficos...* en *Ob. cit.*, pág. 162.
- (101) Rementería Fica. *Ob. cit.* (1982). pág. 264. Vid. Nota 49.

4.2. Fiestas sevillanas del siglo XVIII en las memorias de José María Blanco White

Memorias de niñez y mocedad.

En la evocación de la niñez que Blanco White hiciera de la España dieciochesca, surge con inusitada vivacidad el recuerdo de las fiestas sevillanas de Carnaval, Cuaresma, Semana Santa, Corpus, Navidad, los pasatiempos familiares, las veladas y tertulias domésticas, las canciones, los juegos, los bailes juveniles.

Hacia fines de la centuria del setecientos, se opera una modificación de los hábitos y costumbres sociales, los antiguos entretenimientos son olvidados por las nuevas diversiones y el progresivo refinamiento de las costumbres, fuertemente influidas por la moda italiana y francesa, hacen caer en el olvido aquellos ocios considerados rústicos o pueriles.

La generación de sus antecesores sevillanos –dice Blanco White– ajena aún a la normativa más tarde imperante del "buen gusto, el tono y la afectación", compartían sus ocios con sencilla alegría y

espontaneidad.

En esa espontaneidad los pasatiempos comunes a niños, jóvenes y adultos, solían manifestarse sin limitar su expresividad a las normas que las buenas maneras sociales imponen, regidas por los cánones del gusto parisino que invade las diversiones de la sociedad, entre los años finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX.

"A juzgar por lo que ví y oí en Sevilla
-recuerda White- en mi niñez,
la generación anterior a la mía era muy
aficionada a diversiones bullangueras, poco
diferente de las de los niños, y empleaban
el tiempo en juegos más señalados por su
alegría espontánea que por su espectacularidad
o buen gusto aunque no hubiera en ello nada
de grosería o incorrección" (1).

En la evocación de Blanco, el espacio se puebla de una materia fluyente y fragmentaria: las alegrías y regocijos de las fiestas anuales, de la cotidiana fiesta doméstica sevillana.

Y esa materia del juego, se torna un núcleo intenso en sí mismo, ajeno a la forma novelada o dramática a las que el autor sometiera otros recuerdos.

"Los diversos fragmentos, las diversas notas" que Blanco White había redactado, no encuentran otra manera de inscribirse en el texto que en esa modalidad concentrada, que se escapa por su potencia fragmentaria, de imagen resonadora, a la invención del escritor. Explícitamente, Blanco rehúsa someter a una organización novelada el recuerdo cíclico de las fiestas, que le hace reconstruir el tiempo y el país perdido. Al desechar en su memoria

"una forma dramática o pintoresca"

escoge como salida la organización cronológica, el calendario o Almanaque, de tanta raigambre y larga tradición, culta o popular, aunque no hiciera su autor referencia a este tópico cultural. (2)

De las Fiestas Hispalis, dice tratarse su escrito, aunque inmediatamente, por no parecer presuntuoso, piensa que los recuerdos deben seguir el curso cotidiano del tiempo que retorna para levantar ante sus ojos y los nuestros los regocijos de la niñez en las fiestas sevillanas del siglo XVIII: Carnaval, Semana Santa, Corpus, Mayo, Navidad.

El Carnaval.

Entre sus notas, recoge el festejo de Carnaval con sus múltiples espacios lúdicos, las callejas de las clases pobres, los pasatiempos de la clase media y de las familias ricas, que en sus grandes casas obsequian al círculo juvenil de allegados, ofreciendo cenas y bailes en Navidad y en Carnaval.

Mecerse en columpios, arrojar agua, huevos perfumados, lanzar polvos, confetis, disfrazarse, acudir a bailes y tertulias, tocar la guitarra, cantar, bailar, son algunos de los entretenimientos de los más jóvenes, hijos de comerciantes acomodados.

Los pobres que habitan en las hacinadas casas, "esos horribles lugares" de los patios y corrales, de los barrios humildes –evoca Blanco White– se reúnen en

"grupos de hombres y mujeres cantando y bailando, y persiguiéndose los unos a los otros con las manos llenas de polvo". (3)

Los juegos callejeros de los niños, en los que nunca participara, según la desolada cita autobiográfica

"...Bien me acuerdo de cómo se me iban los ojos detrás de los niños pobres que jugaban en las calles de Sevilla" (4),

recogen la comicidad carnavalesca popular, el chasco, la pulla y la parodia.

Daca la maza.

Entre otras burlas, están la de "colgar la maza" o de "pegar el rabo", que la chiquillería sigue practicando desde antiguo si atendemos las notas del también sevillano Rodrigo Caro, y nos detenemos en las aucas catalanas de las Fiestas de Barcelona, en el primer tercio del siglo XIX.

Blanco, como si de un guión se tratase, visualiza teatralmente deteniéndose en los personajes protagonistas y los detalles nimios, que impregnan de dinámica el relato. El paso cansino de la anciana mujer, el manto con que se recubre, el rosario en la mano izquierda, el color del vestido, la astucia y maña del muchacho deslizándose a hurtadillas por detrás de la mujer, el coro de voces de

pulla y grito de la pandilla –que resuenan en el oído del autor–, el sobresalto de la mujer girando como trompo... etc, todas las imágenes se ensamblan, se agolpan en las acotaciones de una fiesta en escena, que Blanco levanta ante los ojos lectores.

La burla de prender la maza la recogerá el teatro popular de la Mojiganga con personajes similares al de los muchachos callejeros y la literatura infantil de las Aleluyas del siglo XIX.

En sus Memorias, regocijándose en los detalles revividos, Blanco, describe:

"Uno de los muchos mozalbetes andrajosos que merodean en pandillas por las calles de Sevilla, armado con una tira de papel en la que ha colocado un alfiler, a modo de gancho, se desliza, sin ser notado por detrás de cualquier mujer que, con paso cansado, camina envuelta en su manto, rezando las cuentas del rosario que lleva en su mano izquierda. Sin ser notado, le prende el rabo del papel en la parte posterior de la falda negra de calle. Entonces toda la banda de golfillos, que ha observado a distancia la habilidad de su compañero, empiezan a gritar con todas sus fuerzas:

¡lárgalo, lárgalo!. (5)

Pasa el Carnaval en los bailes y tertulias, los juegos de chasco y parodias, tizar o enharinar al desprevenido, dar humazo, pegar rabo o maza, arrojar ortigas o estopas encendidas para sorprender y chamuscar al transeúnte, sin olvidar los golpes y vegigazos, marchas al revés, disfraces, pullas, pedreas, en las que van y vienen los muchachos de los barrios humildes.

Del Carnaval a Cuaresma.

Pasa el Carnaval con sus mascaradas y su espíritu turbulento, reflejándose en los días cuaresmales. Partiendo a rajatabla el tiempo, las fiestas de mitad de Cuaresma, el alboroto de los niños, en la ceremonia de Serrar la Vieja, en el antiguo enfrentamiento de

puer – senex

Es la ceremonia que alude al nuevo año niño, derrocamiento, muerte, quema o apedreamiento del tiempo viejo, que entronca con la inversión mítica del movimiento cíclico muerte/vida. Lo que muere es lo que renace. (6)

Serrar la Vieja.

En la narración de Blanco, la ceremonia acostumbrada en mitad de la Cuaresma (7) es Serrar la Vieja. Evoca Blanco en esos días:

"Los niños de todas las clases sociales
–los pobres por las calles, los ricos en
sus casas– escribe Blanco– salen
fantásticamente engalanados...

Con sombreros de papel dorado y con
vestidos hechos con ejemplares de las bulas
del año pasado. Ataviados de esta manera
se dedicaban a alborotar durante todo el
día, tocando tambores y matracas, gritando:

¡Aserrar la Vieja
la vieja pelleja!

Hacia la medianoche el pueblo bajo anda
en grupos por las calles llamando a todas
las puertas, repitiendo el mismo estribillo.
Creo que al final sierran en dos su muñeco
en forma de vieja, símbolo de la Cuaresma".⁽⁸⁾

Un pliego dieciochesco del valenciano C. Ros, al que aludiré por extenso en otro capítulo, recoge el estribillo, de los niños valencianos

"A la vella reyinosa
tirale coça".⁽⁹⁾

Para Serrar la Vieja, los niños se recubren de galas: "salen fantásticamente engalanados", escribe Blanco, "con sombreros de papel dorado". El detalle del atuendo cobra sentido simbólico en su referencia a los atributos del poder real – corona–, del poder eclesiástico – mitra, transformados en atavíos irrisorios.

Galas doradas en el real o mitral tocado de papel, para los niños protagonistas de la Fiesta de la Cuaresma. Es la oposición de la Vieja y el niño, del anciano/sabio – el niño/inocente, el símbolo de sustitución del mayor, viejo, por la presencia activa del débil e inocente.

Me detengo en el frágil detalle del atuendo, un fuerte signo que se muestra increíblemente persistente. El teatro popular no es ajeno a su sugerencia comunicativa.

Los vestidos de papel recuerdan los disfraces de los muchachos en la fiesta del Obispillo o Cardenalito; y la fiesta del Rey niño, elegido para "correr los gallos".

Así aparecen en escena los actores personajes del *Baile de los gallos*. Cantan una letra popular del siglo XVII

"Tápala, tapa
tan, tan, tan
a correr los gallos
los muchachos van".

La acotación de la obra de Quiñones de Benavente pone en movimiento a los personajes actores que

"Salen al son de atabalillos (...) en caballitos de caña, vestidos de papel, con cañas y rehileros en las manos, y uno vestido de niño con mantillas y babador y dijes, y tocadero en la cabeza, y una mujer vestida de Cardenalito, echando la bendición...". (10)

Es la fiesta del Obispillo y la del Rey de los Gallos, que tiene como protagonista al niño y al escolar menor; crece un orden a la inversa, un doble juego de actores adultos que juegan a niños, niños que juegan a reemplazar a los mayores. En esa doble inversión en escena el teatro pulsa los resortes de la comicidad popular.

La chanza transforma los atributos de los adultos, su destreza en los juegos caballerescos, las habilidades en torneos, lanzar bohordos y de precisión de la sortija y estafermos, en la infantil imagen de montar en caballito de caña, llevar a guisa de lanza, rehileras con banderas de papel, vestir galas de corona y capotillos de papel pintado. Así engalanados, están dispuestos a "correr los gallos", que ya sea apedrear, anaranjear, abatir..., es antigua costumbre de muchachos.⁽¹¹⁾

A la ceremonia de correr los gallos se une en la escena del Baile, la parodia del gesto eclesial del Cardenalito, bendiciendo aquí y allá, en irrisoria alusión a la otra fiesta anual, de larga tradición, la del Obispillo, que tiene al niño como protagonista. (12)

En el "*Bayle de los gallos*" de Quiñones de Benavente, la burla escénica se refuerza en la doble inversión de los actores personajes disfrazados de niños –mantilla, babador, tocado, dijes– y de los atuendos que los muchachos usan para disfrazarse y chancearse de los mayores.

Blanco recoge la costumbre heredada en los días de su niñez. Los vestidos "hechos de bulas", los tocados eclesiales, el frágil vestuario de papel, la parodia y trastocamiento de atributos de los adultos, reaparecen en la fiesta de mitad de la Cuaresma con el protagonismo de los niños que Blanco describe

"fantásticamente engalanados (...) con sombreros de papel dorado y con vestidos hechos con ejemplares de bula del año pasado". (13)

En un collage literario, en una pirueta cronológica, la cita de Blanco pudiera transformarse en la acotación de un anónimo entremés del siglo XVII (14), tan prolongado es el continuum de las fiestas tradicionales y sugerente la escena del entremés.

La acción transcurre en mitad de la Cuaresma, la escena muestra al niño y a su madre y a todos los personajes populares de las calles de Madrid que acuden a ver Serrar la Vieja; aquí el niño es actor pasivo, pero puede ser engalanado con la mitra y los vestidos para ir con todos

"A la Plaza para ver
como aserran a la Vieja.

El nimio detalle concentrado en dos versos

"Póngame Vd.las bulas
y una toca en la cabeza".

remite a una precisa imagen, que es reconocida por todos, la mascarada callejera, mojiganga de Serrar la Vieja. Para asistir a la ceremonia tradicional, en el siglo XVII, y para ser personaje activo a la fiesta, en la centuria posterior, se necesitan los atuendos caracterizadores, análogos a los del Obispillo, al del Rey de los Gallos, vestidos y capotillo de papel de bula, papel dorado en la cabeza.

Una centuria más tarde, en la prosa de la memoria viva de Blanco, vuelve a la literatura el protagonismo del niño, en la Mitad de la Cuaresma sevillana dieciochesca.

Disfrazado con las bulas y tocas en la fiesta del Obispillo, en doble chanza de las bulas compradas para obtener dispensas eclesiásticas, es ahora actor protagonista de la burla callejera de Serrar la Vieja, dispuesto a golpear, injuriar y abatir a la Cuaresma, con la misma saña que dispone los golpes, la grita, persecución, apaleamiento en Carnestolendas. (15)

La mascarada del escarnio de Serrar a la Vieja, cobra dinámica visualización en la prosa de Blanco. La lectura se acerca al guión teatralizado con los protagonistas niños ataviados de coronas y bulas; el ruido y sonido de tambores y matracas, la grita callejera llenando el espacio tiempo, "durante todo el día" en el injuriente clamor de:

"¡A serrar la vieja
la vieja pelleja!".

"A la vieja roñosa
¡tírale cosa!. (16)

Hasta la medianoche que la grita continua con los golpes a las puertas, "los niños ricos –advierte Blanco– en su casa", el deambular callejero de muchachuelos, jóvenes y pueblo bajo, ahora ya en grupos que concurren a la Plaza para asistir al término del escarnio ⁽¹⁷⁾. El clímax de la fiesta es la ceremonia final de la quema o Sierra de la Vieja ⁽¹⁸⁾, partiendo el tiempo penitencial en espera del nuevo tiempo que así se anuncia e instaura. El permanente símbolo no se escapa al autor que intuye y sabe de la creencia antigua y popular: la de quebrar, quemar en la figura de la vieja los días antiguos, los letargos penitenciales, la destrucción y renovación del tiempo, el continuum del movimiento cíclico de la muerte/vida. Nuevamente lo que muere es lo que renace.

Semana Santa.

Las páginas dedicadas a la Semana Santa, conforman un mural nutrido de imágenes que recrean el tiempo evocado de la infancia y adolescencia, escritas

"con auténtico espíritu de sevillano, al tratar un tema que constituye el principal orgullo de esta ciudad". (19)

El magnífico ámbito de la catedral de Sevilla, los oficios de la Semana Santa, emergen en el espíritu permanente de un sevillano porque

"las primeras impresiones son las que marcan para siempre el carácter de un niño (...) [y] he de confesar que la música y las solemnes ceremonias de la Catedral de Sevilla, fue el primer lugar de placer espiritual. (19)

Blanco asiste a su memoria en el retablo de su escritura, a los momentos de "placer espiritual" provocado por la intensa teatralidad y la grandiosidad del escenario, de la música, el canto llano, entonados por las voces profundas de los salmistas, aquella ceremonia procesional del Domingo de Ramos...

"con hábitos corales de seda negra con largas colas y capisayos, que van cantando con profundas voces de bajo el canto llano o ambrosiano, acompañados de una banda de instrumentos de viento, un grupo de cantores que efectúan las más artificiosas melodías de música moderna o de contrapunto". (20)

El Viernes Santo, el oratorio de la pasión, el oficio de Tinieblas, precedido de espectacular velo que desaparece como por arte de magia, el oscuro que invade las naves al extinguir la luz de las velas,

el estrépito producido por los golpes de las sillas de coro, la procesión del Monumento, la detallada enumeración del paso de los cofrades por las calles de Sevilla, la cara cubierta con el capirote y largo velo, en donde, por los pequeños orificios, se ven brillar los ojos de las extrañas figuras que avanzan

"en dos filas con paso medido y silencioso,
arrastrando una cola de seis metros de
largo y sosteniendo un cirio...",

resplandecen en la palabra del escritor. Nuevas imágenes pueblan el relato. Se trata de los Sermones de la Pasión, las vivas representaciones populares, el púlpito levantado en la puerta de la iglesia de un pueblo, los ecos de gloria en Sábado Santo.

La Pascua Florida es una ceremonia del triunfo de la vida sobre la muerte, la imagen aquella

"de las flores que unos niños bellamente
vestidos, que caminan entre los turifarios,
van esparciendo por el suelo", (21)

palpitan en la evocación con un aura de ternura, muy difícil de expresar con palabras. En la descripción, Blanco se estremece al renovar la evocación que percibió en sus años primeros y que busca comunicar, ya que de lo vivido en esos momentos

"pocos son los corazones capaces de
resistir la impresión y menos todavía
son los ojos que pueden ocultarla." (22)

Lámina XX - Procesión del Corpus, Sevilla siglo XVIII.



Lámina XXI - Procesión del Corpus. Sevilla, siglo XVIII.



Corpus Christi.

La fiesta de Corpus Christi revestía en Sevilla, en Toledo y en Madrid una espectacular relevancia. La Iglesia ofrecía "corporalmente" en todo su esplendor una fiesta espectáculo con los emblemas, representantes religiosos, civiles militares, gremiales, las danzas, música en el desfile procesional que vehicula el adoctrinamiento eclesiástico, con escenas bíblicas y capítulos de la religión católica para instrucción de todo el pueblo en general.

En el siglo XVIII antes de la prohibición borbónica el clima era de fiesta excepcional –aún sus ecos llegan hasta el presente año de 1990 en la última procesión de Toledo celebrada en jueves– igualmente generalizada la expectación y la alegría colectiva.

La procesión, compuesta de pequeñas unidades rituales desplegadas, sucesiva y simultáneamente distribuidas en espacio–tiempo procesional en la que se engarzan, acrecientan la receptividad sensorial en una riquísima gama de formas, sonidos, colores, olores, gestos ritualizados, movimiento y espectacularidad.

Estas unidades expresivas, estas escenas ceremoniales al conjugarse en el ritmo general articulan la dinámica "in crescendo" para intensificar el impacto comunicativo del momento culminante del Corpus: el paso del relicario de la Custodia.

Aún en pequeñas poblaciones en el siglo XX la procesión adquiere un estallido de impactos sensoriales, que Juan Ramón Jiménez ceñiría en dos poemas impresionistas magistrales.

Me refiero al "Corpus. LVI.", en *Platero y yo* (23) y "El niño pobre", en *Historias para niños sin corazón* (24).

Para quien haya asistido a las procesiones de Sevilla o Toledo de estas últimas décadas resulta fácil imaginar el marco en que se desarrollaron en siglos anteriores. Las figuras procesionales, al engastarse una a una, en el hilo procesional de la fiesta-espectáculo crearían un dinamismo comunicativo capturando la atención de los espectadores, muy especialmente la de la niñez.

El desfile de niños arrojando pétalos de flores de sus canastillos, otros vestidos a la usanza de la vieja nobleza, los niños danzantes, los célebres *seises*, los antiguos autos escenificados, el desfile de los espectaculares muñecos titanes, gigantes cabezudos, animales fantásticos Cuca Fera, Tortuga, el Drac, la Tarasca, los volatineros y jugadores de manos, Arlequines Cubielos y Matachines, los juegos incorporados a la Tarasca: estafermo, sortija, corrida de gansos, sortijas y primitivos carruseles, toros, títeres y autómatas ⁽²⁵⁾ configuran una impresionante muestra de poder expresivo y comunicativo.

El Corpus en las Aleluyas.

La imaginería popular de las viejas estampas almacena estas unidades escénicas ceremoniales en grabados, algunos en singular distribución sinusoidal, otros en largas tiras con detalles de las figuras procesionales. ⁽²⁶⁾

En las Aleluyas de las Fiestas y las del Corpus los lectores menores re-leen las escenas en la sucesión de viñetas grabadas, con el característico rimado aleluyístico:

"ya han salido los gigantes
en la víspera del Corpus
lo mismo que salen soles". (27)

El Corpus en las Cartas de España.

Blanco se sitúa como un espectador que anota los detalles de la crónica, las secuencias del movimiento procesional (28), deteniéndose en pequeñas observaciones como su apostilla de los relicarios, con piezas de un tesoro religioso peculiar: huesos, espinas, muelas, dientes, brazos, cuerpos fragmentados de los santos.

Las reverberaciones sonoras, los olores de juncia, las flores cayendo desde los balcones, aquellos estruendosos sonos de

"las campanas [que] anunciaban su presencia
con un repique ensordecedor, las bandas
militares mezclan sus vibrantes notas con
los solemnes himnos de los cantores, las voces
de mando se confunden con el ruido de las armas
que los soldados de rodillas rinden". (29)

Para el espectador infantil el comienzo de la procesión tiene una atracción mayor, con el paso de los titanes o gigantes que continúan compartiendo las fiestas en algunas poblaciones mediterráneas.

Blanco anuncia:

"entre gigantescas figuras de hombres y mujeres, cuyos vestidos, confeccionados por los mejores sastres y modistas de la ciudad, regulaban la moda sevillana del año siguiente". (30)

Si, como consigna Blanco, el significado de estas figuras era inmediatamente reconocible para los espectadores de las centurias anteriores, en su época –dice– solamente con la ayuda de la tradición se adivinaba, por ejemplo, que los gigantes representaban los siete pecados capitales. En cuanto a la Tarasca, que en cuerpo de hidra con siete cabezas salía en la procesión, se le atribuía personificación de Herejía guardiana del castillo en la que se ocultaba la locura que aparecía en un muñeco de doble faz vestido de escarlata conocido por los niños sevillanos como el Tarasquillo. Esta polichinela puesta en un palo bailaba en su castillo; sus brincos y saltos, apunta el cronista

"entretenía a los muchachos y a los del pueblo; aquellos pedían algunas veces a gritos que bailase". (31)

Unas décadas más tarde que la vista que el cronista León Gordillo describiera, Blanco vería en su niñez, a continuación de los gigantones, idéntico espectáculo:

(...) Venía la Hidra (...) en un castillo del que para delicia de los niños sevillanos salía un muñeco parecido a Polichinella, vestido con jubón escarlata guarnecido de cascabeles. El muñeco bailaba una especie de danza salvaje y se volvía a ocultar en el Monstruo (...). (32)

El Tarasquillo con su extravagante danza, su atuendo de rojo y suelto vestido con cascabeles,

posiblemente fuera manipulado con el palo que le sostenía desde dentro de la Tarasca imprimiéndole movimientos bruscos y saltos para remedar el baile de los locos.

El títere que es "parecido a Polichinella" guarda una inmediata relación con los cetros de los bufones en cuya empuñadura sobresale la cabeza del muñeco bufón y que constituye uno de los utensilios de la vestimenta del bufón loco. El títere bufón difiere en su manipulación de los Cristobitas Polichinellas que citara Jovellanos, pues uno pertenece a los llamados de palo/varilla y otros a los de guante.

En su memoria Blanco resalta aquel títere, regocijo de niños y pueblo y el baile frenético y salvaje de la locura, que contrasta con las danzas de las cuadrillas que acompañan a la procesión: la de los valencianos, los espadas y la de los seises, vestidos a la usanza del siglo XVI y bailando un antiguo aire, quizás la chacona.

"Un baile de este último estilo –recuerda Blanco– y en el que se usa un traje parecido, se ejecuta todavía delante del altar mayor (...). Los bailarines son muchachos de entre diez y catorce años llamados seises, que son mantenidos en un colegio costeados por la Catedral (...)" (33)

El canto y danza de los seises espectáculo rito estéticamente conmovedor, con el magnífico coro de voces blancas y la danza ceremonial se continua ejecutando por los seises en la Catedral de Sevilla.

(34)

Concluye Blanco su evocación de la danza:

"los bailarines [hacen] una variedad de movimientos a paso natural hasta que, a la conclusión del canto, quedan formados en dos filas, unos enfrente de los otros. Rematan el baile con un elegante y rápido movimiento que acompañan con el repicar de las castañuelas, que hasta entonces habían permanecido silenciosas y ocultas en sus manos". (35)

La prohibición por Real Cédula en 1780 de las danzas y la figura de la Tarasca y los gigantes ponía de relieve al igual que otras prohibiciones referidas a los juegos populares y los romances en pliego de cordel, la profunda fisura que se generaba entre las manifestaciones artísticas populares y el clasicismo del arte culto de la época, adoptado por la cultura oficial del reino.

Navidad.

Los días festivos del año que termina anuncian las diversiones y entretenimientos muy similares –dice Blanco– a las diversiones de Carnaval.

En las fiestas navideñas, en las amplias casas sevillanas, se guardaban dos o tres habitaciones

para armar el Nacimiento: una colección de figurillas de barro, representando el Belén y otros personajes de la vida común y cotidiana.

Aunque "poco queda de las antiguas fiestas" no falta el cantar villancicos acompañados de la zambomba.

Los villancicos de transmisión oral –allí, resonaría el romance del ciego, El niño perdido, A Belén llegar, Camina la Virgen pura–, continúan siendo populares en Andalucía.

Los intermedios dramáticos que se cantaban, difieren de los Villancicos populares, intercalados en los oficios religiosos navideños compuestos y armonizados por encargo, que siguen los dictados de la música y letra culta, aunque también se nutra de los personajes y sonos populares de los zagales. (36)

"La letra impresa [de los Villancicos dialogados] a expensas del Cabildo –precisa Blanco– se distribuía al público, quien todavía sigue echando de menos la gracia y el humor de los zagales de Belén". (37)

Las Tertulias navideñas.

Las fiestas de fin de año y de Epifanía, son también pretexto para reuniones, en las que Blanco evoca las "antiguas fiestas" de su niñez.

Los refrigerios, las tortas navideñas, el vino, el obsequio mutuo de manjares y dulces, figuran en las antiguas costumbres familiares. (38)

En las veladas las diversiones activan la participación y, por lo tanto, obligado es el saber juegos, tocar la guitarra, bailar, jugar a prendas, proponer enigmas, y recitar coplas, romances e interpretar con entonación y expresividad

"...trozos de comedia del teatro antiguo español conocido con el nombre de relaciones". (39)

El recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres, y los que tenían esta habilidad, se levantaban a petición de los reunidos para declamar, accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratoria". (40)

Estas reuniones de clase media sevillana, a las que Blanco asiste alborozado, pues allí quedarían

"los momentos más felices de mi vida". (41)

funcionan como espontánea escuela de tradición oral literaria, escénica, retomando las usanzas cortesananas del siglo XVII, de los saraos en que damas y galanes adornados con flores, cintas,

"...habiendo merendado se quieren venir a holgar, jugar, platicar, danzar, como tienen concertado". (42)

El cantar, bailar, recitar, tener "ingenio, gracejo o chiste en decir", moldeaba la educación social del niño y el joven. (43)

Los antiguos juegos y textos caerán progresivamente en desuso, la juventud dieciochesca adopta

la moda de las diversiones italianas y francesas. La niña que canta la antigua tonadilla de Marizapalos, enseñada por su tía –en el teatro de Torres Villaroel– es reprendida

"¿Pues no sabe que hoy se estilan
las Arias y Recitados
y que ya pasó la vida
de Pavanas y Paradetas?". (44)

Los bailes, los juegos espontáneos y nobles "poco diferentes a los de los niños", se transforman en modos y modas de los jóvenes de la burguesía ociosa.

El imperativo del buen gusto, aporta a los entretenimientos bullangueros y sencillos, que vieren los ojos niños de Blanco

"En estos restos de la antigua sencillez
que confiére a la vida familiar un sabor
que ya no es posible encontrar en las
costumbres más afectadas del tiempo
presente", (45)

recordaría en su madurez Blanco.

Las tertulias y veladas familiares pugnan entre el recuerdo de los ojos niños (1790) y los ojos de la sociedad madrileña de principios de siglo (1806), de la sociedad del buen tono, de nuevo cuño, de las Madamitas y los petimetres, que se contraponen a la imagen de aquella sencillez de los años sevillanos. El escritor siente que "el creciente refinamiento acabará bien pronto con todos [esos entretenimientos]".

"(...) No negaré –dice sorprendentemente poniéndose a tono con su dictamen adulto– que la afición de los personajes maduros a estos juegos pueriles, indican una gran falta de buen gusto". (46)

¿Cuáles son estas diversiones que hacen dudar a Blanco, entre su afición infantil y la del escritor adscrito al buen tono de la sociedad?

Aquellos juegos de prendas que en el siglo XVIII eran comunes a la mayor parte de Europa. Anotaría Blanco la equivalencia de los entretenimientos franceses, ingleses y españoles, no sin antes señalar la búsqueda de información, en su rebusca libresca, de la que se abstiene de proporcionarnos datos.

"Mucho me gustaría que los estudiosos de lo antiguo fueran más joviales e imaginativos que aquellos con los que me he tropezado, y que algunos de ellos quisiera establecer el origen común de estos entretenimientos". (47)

No olvida, que es de rigor, en el pensamiento de un hombre ilustrado la curiosidad por datos y el desarrollo histórico rescatando el origen grecolatino que avala los temas que trata, de ahí que emprenda "jovial e imaginativo" el registro de la correspondencia europea de los juegos, dejando la llamada de atención para la búsqueda "del origen común de los juegos".

Entre los juegos y su correspondencia con otros europeos anota por ejemplo que

"Le mot y placé, un refinamiento de Cross Purpuses, en español Los despropósitos, es un juego en el que cada uno de los que forman la rueda susurra al oído del vecino de la derecha la palabra más rara que se

acuerda, después se hacen preguntas en la dirección opuesta a la que hay que contarla de forma coherente pero incluyendo la palabra en cuestión". (48)

Al clasificar los juegos en los de acción, retozo, y en los de ingenio, Blanco sigue a los manuales de juego franceses e informa que pasará por alto "los de acción", para detenerse en los juegos de ingenio.

Siete son los que enumera en su lista

La pajarera.
 El soldado.
 Agotar la letra.
 El jardín.
 La plaza de toros.
 Los despropósitos.
 La berlina.

anotando las modalidades del juego, a veces brevemente en una línea. Exceptuando *La pajarera*, que aparece en los manuales del siglo XIX, los otros están recogidos, con su descripción correspondiente, en colección de *Lícito Recreo* (1771), antología que recoge los juegos tradicionales en el siglo XVIII, la mayor parte de ellos proveniente de centurias pasadas. "El soldado", "Los despropósitos", "Agotar una letra", han tenido larga andadura en la hora de pasatiempos hispánicos. (49) Documentados en fuentes literarias del siglo XVII –llegan vivos en la tradición oral de nuestros días– con las variantes textuales, o de denominación, recogidos en juegos infantiles de España y Latinoamericana, imperturbable su secreta arquitectura, ante los usos y cambios de los entretenimientos de la sociedad.

Las Prendas.

Los juegos de ingenio llamados de prendas, porque los perdedores dejan y rescatan alguna de sus prendas personales, se prolonga en un segundo acto, precisamente el momento rescate de las prendas.

Para ello:

"Una antigua guitarra, casi tan grande como un violoncello de tamaño regular, estaba siempre lista en un rincón para animar en cualquier momento a la gente joven a bailar unas seguidillas españolas, o para acompañar las coplas con que se multaban muchas veces a los que perdían en los juegos que formaban la diversión favorita en esos años". (50)

Esta observación de Blanco White introduce la diversión esencial de los muchachos jóvenes españoles, la danza, baile y cante. La seguidilla –la que bailara Preciosa ante los ojos de Cervantes–, la seguidilla bolera, plasma el placer del movimiento, convirtiéndose en el baile de moda de la juventud en los siglos XVIII y XIX. (51)

La evocación de la Sevilla del setecientos.

El Almanaque sevillano tiene párrafos de viva plasticidad en la descripción de las funciones religiosas del Sábado de Gloria, la procesión de Semana Santa, Corpus, el baile de los niños cantores "los seises", y la mascarada del Carnaval. Enlaza recuerdos dispersos:

"me encuentro en posesión de
diversos fragmentos sueltos"

dice, una vez desechado el articularlos en una estructura novelada. En su escritura late una recuperación emocional: la de su infancia en su tierra natal. Al recrear el retablo lo hace desde una escritura ágil y visual que es perceptible en la descripción de la viva impresión que le produjeran los oficios de la Catedral.

Emerge una nota desvalida, tierna e imaginativa del escritor que vuelve al escenario de su infancia y juventud ahora que ya se siente preso

"de los iracundos dientes del tiempo"

En el "Almanaque sevillano", como en la evocación de las leyendas orales de su niñez en *El alcázar de Sevilla*, asistimos a esta superposición temporal y espacial, posible en los escenarios imaginarios, esa transposición y mezcla de las impresiones, del tiempo biográfico del escritor que entra en el relato y en sí mismo y sale vencedor del olvido

"Ya empiezan a desvanecerse, como meras ilusiones los objetos que me rodean, y no sólo los recuerdos, sino las sensaciones externas, que recibí en aquella época bien hadada, se despiertan como realidades en mi fantasía". (52)

En el corazón del desterrado, la infancia y la juventud se levanta como una nueva posibilidad de revivirse, de poder contemplar la realidad/fantasia en el escenario de la escritura. Para un escritor atormentado, como sin duda fue Blanco, la infancia es el país natal y es el contacto con la juventud a quien Blanco quiso dedicar

"Cartas que sean al mismo tiempo vehículo de instrucción y entretenimiento". (53)

porque entre la remembranza y la dura soledad del trasterrado

"la alegría y felicidad que brota de los jóvenes difunde un fresco soplo de vida sobre los viejos" (...). (54)

La nostalgia de los años juveniles, la larga travesía del exilio en busca de los espacios de tolerancia religiosa y política, su propia contradicción confesional, liga a este escritor de la generación de los ilustrados, con los escritores llamados de transición y los pre-románticos.

En su *Almanaque sevillano* emerge una escritura plástica, emocional. La percepción social se convierte en materia literaria y documental valiosísima para comprender los ociosos esparcimientos del niño de la época. La oleada de idealidad, de lejanía, de nostalgia caracterizadora de la nueva escritura romántica, late en el recuerdo de leyendas y cuentos oídos en la infancia, en *El Alcázar de Sevilla*. (55)

El libro, que escasamente llegara a las manos de los jóvenes lectores de la época, y *El Almanaque sevillano* que extraemos de la traducción castellana de su "*Letters*", reclaman una edición destinada al joven público que en justicia venga a rescatar este retablo literario de la vida cotidiana de fines del siglo XVIII, y tenga un lugar de merecimiento en la Biblioteca infantil y juvenil.

Notas:

- (1) Blanco White, José María. *Cartas de España*. Edición Guernica. Madrid. Alianza. 1986,². pág.203.
- (2) Las fiestas, los juegos en el transcurso de un año en la ciudad, conforman la estructura de memorias en Unamuno, en *Recuerdos de niñez, mocedad* (1908), y en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, de García Lorca (1933).
Tres autores, tres siglos, tres ciudades: Sevilla, Bilbao y Granada. Las memorias se incorporan a la literatura infantil juvenil, a la lectura-oído, a través del recuerdo "como el niño que enseña lleno de asombro..." (Lorca).
- (3) Blanco White, J.M. *Almanaque*. (1986). pág. 207.
- (4) Blanco White, J.M. "Autobiografía", en *Antología*. ed. Vicente Llorens. Barcelona. Labor. 1971. pág. 30.
- (5) Blanco White, J.M.: *Carta novena*, (1986) pág. 207. La descripción de Blanco tiene su reverberación en Rafael Alberti que recuerda el episodio del "lárgalo";
al grito de
"¡Vieja revieja
vieja pelleja!"
Rafael Alberti. *La arboleda perdida*. Madrid. Bruguera. 1982². pág. 12.
- (6) "Puer senex", en Frederic Tristán *Le monde a l'envers*. París. Hachette, 1980, págs.16-19, recoge los ritos del "puer/senex" en las costumbres populares europeas, destaca el Serrar la Vieja.
- (7) Caro Baroja, Julio. *El carnaval*. (1979²), págs.130-140. Art. de la "Quema de la Cuaresma", trae noticias y bibliografía sobre la fiesta hasta el siglo XX.
Carmen Doré "La quaresma", *Arxiu Tradicions Populars*, ed. Olañeta, (1980²), fac.II, págs.90-92.
Amades apunta la vigencia, en el primer tercio del siglo XX, de la usanza de los muchachos en el día de Jueves Lardero -Jueves de Cuaresma- de aserrar la vieja, que en Mallorca recibe el nombre de Dijous de Sa' Corema.
El serrar la imagen, o el muñeco representativo de la Vieja, se transforma en el movimiento simbólico del serrar entre dos muchachos, con un instrumento imaginario, al son del cantar-cillo
serrar la vella,
que cantan en los portales mientras piden a los dueños higos, castañas y huevos. Vid. *Repertorio* N°39.
Amades: "Carnaval", en *Costumari Catalá*. Barcelona. Salvat, ed. 62. 1980². t.V.
Vid. Carlos Ros. *Romance Nou. Repertorio*: n° 39 de este trabajo.

- (8) Blanco White, J.M. *Almanaque sevillano*. traducción Guernica. 1986, pág.213.
- (9) Carlos Ros. *Romance Nuevo de los niños valencianos (1752)*. Trad. A. Pelegrín.
- (10) Quiñones de Benavente, *Baile de los gallos*, en Cotarelo (1911), t.II, pág.830 b.
"El rey de los gallos", en Caro Baroja. *El Carnaval* (1979), págs.77-85.
- (11) Un anónimo copista (en el Ms. 84-1-17, de Rodrigo Caro, *Días geniales...*, not. Etienvre: 1978, t.II, pág.196) anota el uso de correr los gallos en las aldeas:
"Hoy es fiesta de hombres, muy usada
en aldeas y lugares pequeños y
córrenlos a caballo".
El correr los gallos es una técnica deportiva de equitación practicada por los jóvenes y adultos. Jovellanos los incluye entre los ejercicios de educación física de los jóvenes "Las corridas de caballo, gansos, gallos", en *Memoria.....diversiones públicas* (ed.Lange. 1986), pág.129.
Los muchachos los abaten o corren con naranjas, piedras, espadines de madera, en caballitos de caña, y se convierte en celebración festiva de la práctica cruel de los mayores. Es una costumbre olvidada en la actualidad.
- (12) La fiesta del Obispillo, cuya celebración es antigua y tenía lugar en el recinto catedralicio, sigue viva en el siglo XIX en distintos lugares -Alava, Navarra, Cataluña. En grupos los muchachos piden por las casas, y con lo recogido se compraba el gallo.
En la letrilla oral se unen estas dos fiestas:
San Nicolás coronado
Obispo fue muy honrado.
¡Viva el Obispo
muera el gallo,
cuatrocientos y un caballo!
La acotación del *Baile de los gallos*, se ajusta a la tradición popular.
"La fiesta del Obispillo", en Caro Baroja, *El carnaval*. 1979. págs. 305-314; Serra y Boldu, "Les llegendes de Sant Nicolau", *Arxiu Tradicions Populars*. Barcelona (1980), facs.II, págs.73-78.
- (13) Blanco White, J.M. *Almanaque sevillano*. 1986. pág.212
- (14) *Mojiganga de lo que pasa en la mitad de la Cuaresma a partir la Vieja*, (siglo XVII). Apud. Cotarelo Mori, (1911), t.I, pág.CCXCIX.
- (15) Se trata de observar los elementos en la dinámica permanente de derecho y revés, en el seguimiento de lo cómico de la expresividad tradicional en las situaciones opuestas. La grita e injuria se sitúa en la descalificación del contrario: clérigos mayores; virilidad presuntuosa del rey del corral; correr el gallo del Carnaval, la grita y apaleamiento de Cuaresma. Es asimismo sabida la óptica del lado opuesto, la burla del Niño, en la inversión senex-puer. El niño es objeto de burla, por ej.el refrán de
"El niño de la Rollona

que tiene siete años, mama ahora"
 en Gonzalo Correas, (1967), pág.119. Es figura grotesca del carnaval y un disfraz permanente de los adultos.

- (16) Carlos Ros. *Romance Nou...* (1752).
- (17) En el comentario de este párrafo de José María Blanco White, su antólogo primero, Méndez Bejarano, pareciera no tener mayores referencias de la larga tradición de la fiesta cuaresmal, y anota en su irritada óptica, "la vista de las inquietas turbas de niños desarrapados con monteras de papel", en la Granada de los años veinte.
 Méndez Bejarano. *Vida y obra de José María Blanco y Crespo*. Madrid. Tip. Revista Archivos. 1920, págs.451-452.
 En Castilla en las primeras décadas del siglo XX Narciso Alonso Cortés apunta el ritual del Día de la Vieja:
 "A mediados de Cuaresma niños y niñas forman un ejército y con gorros de papel y palos a manera de escopetas van en busca de los más viejos y dirigiéndoles cantares les incitan a batallar".
 Alonso Cortés. *Cantares de Castilla*. [1914]. Valladolid. Simancas. 1986, 2ª ed., pág.17.
- (18) Apunto el rito de Partir la Vieja en el entremés de Francisco de Castro *Mojiganga de ir a ver Partir la Vieja*, a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. En el entremés el buen conocedor del oficio teatral que es Castro trae acotaciones detalladas de la escena de Partir la Vieja. Los muchachos están representados por el "sacristán con una escalera, una sarta de huesos y Bulas viejas, como se estila en tal función".
 Francisco de Castro en *Alegría Cómica. Primera Parte*. Zaragoza, [s.i.], 1702, pág.92-98.
 Blanco White, *Almanaque...* (ed.1986), pág.214.
- (19) Blanco White, José María, *Carta III*, (ed.1986), pág. 84.
- (20) Blanco White, José María, *Almanaque...*, (1986), ed. 9, pág. 216.
- (21) Blanco White, José María, *Almanaque...* (ed.1986), pág. 228.
- (22) Blanco White, José María, *Almanaque...* (1986), pág. 225.
- (23) Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Buenos Aires. 1976⁷, págs. 132-133.
- (24) Jiménez, Juan Ramón. *Canta pájaro lejano*. Prólogo Ana Pelegrín. Madrid. Espasa Calpe. 1981.
- (25) Para los juegos, en la Tarasca de los siglos XVII-XVIII:
 Vid. Bernard' . *Ob. cit.* Cubielos y muchachos danzantes, aparecen en el teatro popular. Cañizares. *Entremeses de Bernardo Tarasca*. ed. A. Calderone. Messina. 1979.

- (26) Amades reproduce alguna de estas estampas en *Costumari Catalá*. Barcelona. Edic. Salvat. 1983²
- (27) Aleluya *Funciones de Barcelona* n.º41. Barcelona. Sucesores de Antonio Bosch, [s.a], comienzo del siglo XIX, viñeta 25.
- (28) Blanco White. *Carta...*, *Ob.cit.*
Blanco subraya el origen de esta celebración eclesiástica de afirmación y apoyo a la Contrarreforma:
"el celo amargo y amenazador (...) y el espíritu de desafío que le dio origen en medio del fragor de los debates sobre la presencia Real".
- (29) Blanco White. *Carta*, ed. G. pág. 230.
- (30) Blanco White. *Cartas*, pág. 230; En la reproducción del dibujo de León Gordillo. *Mapa del orden que se haze la solemne procesión del Corpus (...) de Sevilla*, para el Corpus de 1747 se incorporan dos damas mulatas o negras a los gigantes. Vid. Brooks. 1988.
- (31) Crónica basada en León Gordillo. *Mapa...* 1747. Apud. Varey y Shergold. "Tarasca de Madrid. Un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII–XVIII", en *Clavileño*, Madrid, n.º20. 1953, pág. 24.
- (32) Blanco White. *Ob. cit.*, pág. 230.
- (33) Blanco White. *Ob. cit.*, ed. G. 1986, pág. 231.
- (34) Para los seises Vid.Brooks. "The church–sponsorial dance: "Los seises". 1988.
- (35) Blanco White. *Ob. cit.*, ed. G. 1986, pág. 232.
- (36) Fernández y Avila, Gaspar. *La infancia de Jesucristo. Poema dramático dividido en diez Coloquios*. Málaga. Imp. Félix de Casas y Martínez. [s.a.]. siglo XVIII. 164 págs. BNM. T. 12530.
- (37) Blanco White. *Almanaque...*, *Ob. cit.* 1986, pág. 245.
- (38) Rodrigo Caro, cita igualmente los regalos y envíos de dulces y confites: "hojuelas y buñuelos otros dulces y cosas de comer", en los días navideños en la Sevilla de 1600.
Caro, *Días geniales...*, ed. E. 1978. t.II, pág. 217.
- (39) En los oficios de Nochebuena –anota Blanco– se cantaban intermedios dramáticos, "estos juegos tenían el nombre de Villancicos". M. Alvar investigó en los fondos de la Catedral malagueña los villancicos del siglo XVIII, publicándolos con estudio detallado.

Vid. Manuel Alvar. *Villancicos malagueños del siglo XVIII*, ed. Facsímil. Diputación Málaga. 1978.

Aguilar Piñal. *Bibliografía de autores sevillanos*. Madrid CSIC, recoge en el Catálogo los villancicos de la Catedral sevillana y los de San Isidoro, siendo de gran importancia los villancicos inéditos del Padre Soler para la historia de la música del siglo XVIII.

Bravo Villasante. *Villancicos españoles siglos XVII-XVIII*. Madrid. Magisterio Español.

Alonso Cortés. "Villancicos" en *Misceláneas*, 4ª serie. Valladolid. Imp. Colegio Santiago. 1926, págs. 103-132.

[*Villancicos*]. "Una tropa de Muchachos ...". Cádiz. Imp. Cristóbal de Requena. 1694. 6 h. apud. Simón Díaz.

Cuadernos Bibliográficos N°28. Madrid. CSIC. 1980. pág. 44.

- (40) Blanco White, *Almanaque*, 1986, pág. 244.
- (41) Blanco White, *Almanaque*, 1986, pág. 203.
- (42) Diego Calleja *Diálogo de Ssmo. Sacramento y Juego de los colores*. B.N.M. Ms.17288 (5), fol.2.
- (43) Gómez Terán, Elías. *Infancia ilustrada y niñez instruida*. Madrid. Imp. Real. Joseph Rodríguez Escobar. 1726, pág. 435.
- (44) Torres Villaroel, Diego. *Sainetes*. Madrid, Taurus, 1969, pág. 163. El canto, un signo distintivo en la educación de los niños, es comentado en el capítulo "El Canto" en la *Gimnástica del Bello Sexo* (1824), págs. 23-29, que conjeturo fuese redactado por Banco White.
- (45) Blanco White, *Almanaque...*, 1986, pág. 206.
- (46) Blanco White, *Almanaque...*, 1986, pág. 206.
- (47) Blanco White, *Almanaque...*, 1986, pág. 204.
- (48) Blanco White, *Almanaque...*, 1986, pág. 205.
- (49) Para los bailes de juego y textos orales. Vid.
 "El soldadito" - *Lícito Recreo*, N°2
 "Los despropósitos" - vid. *Repertorio* N° 194.
 "Agotar una letra", Ros. *Repertorio*. N° 74.
- (50) Blanco White, *Almanaque...*, 1986, pág. 204.
- (51) Zamacola, reúne las seguidillas boleras y murcianas del siglo XVIII, anotando las modalidades de la danza en *Colección de seguidillas (...)*. *Ob.cit.*
- (52) Blanco White, *Cartas...*, ed. G., pág. 25.

- (53) ¿Logró secretamente Blanco White su propósito, escondiéndose en el anonimato?. ¿Pudíerose atribuirle las "Cartas" de la *Gimnástica del Bello Sexo*?. Una conjetura que invita a proseguir la investigación de Literatura infantil, juventud y juego en el siglo XVIII.
- (54) Blanco White, *Almanaque...* pág. 26.

CAPITULO V – JUEGOS EN LAS LECTURAS INFANTILES. PLIEGOS DE CORDEL. ALELUYAS.

Aleluyas y pliegos de cordel.

Los pliegos poéticos de cordel, las aleluyas, de acuerdo al criterio mantenido pertenecen a la literatura popular, no tradicional, aunque en algunos temas sigan la vía de tradicionalización, como en el caso, por ejemplo, del romance del Niño perdido.

Prácticamente no existen estudios sobre la relación entre literatura infantil y literatura de cordel, aunque no faltan las alusiones y comentarios sobre el público lector infantil de esas producciones en los estudios generales de la literatura de los pliegos sueltos o de cordel.

Escuetamente quisiera recordar el rechazo que sintieron los letrados de los siglos XVIII–XIX por la afición con que los niños leían los romances y relaciones de los pliegos populares.

Campomanes, Meléndez Valdés, Iriarte, Pacual Vallejo, el Padre Sarmiento, José Marchena, sumaron sus voces de rechazo a la lectura de los pliegos de cordel en las escuelas,

aunque ni su protesta ni las reiteradas Ordenes y Pragmáticas Reales parecieran haber tenido extremado éxito. En 1825, el reglamento de las escuelas de primeras letras recomendaba

"que los niños no se ocupen de leer novelas, romances, comedias u otros libros que sobre serles pernicioso no puede dar instrucción". (1)

Probablemente cuando se implanta como único texto el Manual de Hermosilla, el *Arte de Hablar*, terminará la ajetreada lectura de los pliegos en las escuelas en la opinión autorizada de Aguilar Piñal. (2)

Los pliegos en venta callejera continuaron nutriendo de imágenes populares a los jóvenes lectores. Miguel de Unamuno recordaría en su escritura el placer de la lectura denostada por la cultura oficial hacia finales del siglo XIX.

La vista de los pliegos colgando del cordel en los puestos callejeros –de ahí el nombre de literatura de cordel que recibieran– estimulaba el deseo de los niños de adquirir

"aquellos pliegos de lectura que, sujetos con cañitas a unas cuerdas, se ofrecían al curioso (...). Era la afición y la moda entre los chicos que los compraban y trocaban". (3)

En los puestos de ventas –y no creo erróneo suponer que la escena se repetiría desde la centuria anterior– los pliegos de romances, las viejas historias de Caballeros, de la Doncella Teodora, se entremezclaban con Oraciones, Comedias, Abecedarios y Aleluyas, impresos a precios ínfimos ofrecidos al joven comprador.

Los temas de los pliegos de cordel fueron incorporados a las Aleluyas que se constituyeron en una pequeña festiva enciclopedia para la ilustración popular entre los siglos XVIII–XIX. (4)

García de Enterría señala acertadamente que es

"quizás por su carácter lúdico, que no participa de la seriedad romántica tremendista ni de la sátira chirriante que caracteriza a una gran mayoría de las obras de la literatura de cordel del Siglo XIX, se ignora que los pliegos de aleluyas pertenecen con toda propiedad a ella". (5)

Para la investigadora Carmen Bravo Villasante, quien por vez primera incorpora las aleluyas a la literatura infantil y destaca su valor en los siglos XVIII–XIX, este género señalaría un hito en la historia de la lectura de los niños.

Al referirse a los impresos de cordel afirma rotundamente:

"Puede asegurarse que aquí nace la primera manifestación de literatura puramente infantil (...) las aleluyas darán lugar a series y pliegos donde se refieren vidas de santos, así como otras historias profanas, historietas y despropósitos evidentemente destinado a los niños". (6)

Aunque podría matizarse la afirmación excesivamente categórica de las primeras líneas, convenimos en la importancia de estos impresos dirigidos a los jóvenes y niños en una colección donde se explotan tópicos tradicionales y temas literarios.

Las Aleluyas,(7) conviene recalcarlo, forman parte del repertorio de la literatura popular, aunque tienen características peculiares dentro del grupo, siendo la más notoria la importancia

que cobran las imágenes reproducidas en tacos xilográficos, los más antiguos, y en litografías y reproducción mecánica, los más tardíos.

La lectura de la imagen sirve a los iletrados de igual placer que la lectura para los que saben leer, así preconizaba Pablo Minguet, editor dieciochesco:

"sirve la pintura a los que la miran
porque en ella ven los ignorantes lo
que deben hacer y leen los que no
saben letras (...)

y esto no sólo es aplicable al vulgo en general...

"a la gente crecida –prosigue el editor–
sino también y muy particularmente para
la juventud pues es cosa cierta que mucho
menos mueve lo que se oye que con los
ojos se ve". (8)

Aleluyas: Características.

El nombre procede de las viñetas con la palabra Aleluya estampadas en pliegos, y también estampas de santos "de a pliego" que se echaban al aire en señal de júbilo en Pascua de Resurrección. Un testimonio explícito es el pliego impreso que guarda la Biblioteca Central de Catalunya; trae dieciséis viñetas con orlas encerrando el texto: "Alleluia, Alleluia".

La primera imagen es un águila que sostiene en el pico la cinta con la palabra impresa; en otra el texto reza: "Rexit Dominus Vere: Alleluia". (9)

La costumbre dieciochesca consiste en recortar las viñetas del pliego y arrojarlas en Pascua, o en otras procesiones, manteniéndose este uso como diversión infantil a lo largo de dos centurias. El impresor Minguet en su catálogo ofrecía sus estampas religiosas de Aleluyas:

"Pliegos con sus imágenes de Santos y Santas y con sus cuartetos, que sirven para echar suertes para Año Nuevo, también pueden servir de Aleluyas para Pascua de Resurrección". (10)



El término por extensión engloba a los impresos, las series, historias, loterías, abecedarios, de pliego entero, y a los pareados que figuran al pie de cada viñeta.

El Diccionario de la Real Academia acoge tanto el término para definir el pliego como la costumbre, y el pareado o dístico llamado aleluya:

"Cada una de las estampas con la palabra aleluya escrita en ellas que al entonar el Sábado Santo la aleluya se arrojaba al pueblo. Cada una de las estampitas que formando serie, contiene un pliego de papel, con la explicación del asunto, generalmente en versos pareados.
Aleluya: pareado de versos octosílabos generalmente de carácter popular o vulgar". (11)

Al constituirse en series narrativas, en series de "escenas" enumerativas y costumbristas, aderezadas por el dístico vulgar, la aleluya engloba una multiplicidad de temas.

De la Clasificación.

Las aleluyas primeras del siglo XVIII y algunas anteriores del siglo XVII, contienen una enciclopedia básica del saber: aves, animales, personajes mitológicos, de ficción, históricos, religiosos, entretenimientos, fiestas, espectáculos, artes y oficios populares.

En esta enciclopedia popular y festiva se reflejan una extensa variedad de temas. Caro Baroja, al analizar la colección madrileña de la Casa Hernando, traza la siguiente clasificación temática:

biografías de personajes históricos: novelescos, reales, de ficción: temas: históricos y literarios: personajes y temas extraídos de novelas: Gil Blas, Robinsón, Historia de Bertoldino y Cacaseno, de obras teatrales y zarzuelas: Don Pedro el Cruel o el Zapatero y el rey, extraído del drama de Zorrilla: la Pata de cabra; Telémaco del Teatro bufo.

Añade a su clasificación, las aleluyas costumbristas o satírico sociales (por ejemplo "Costumbres españolas") y la de temas infantiles y los juegos infantiles, las Loterías. (12)

Un esbozo de clasificación propone Castillo de Lucas: (13)

-Aleluyas recreativas:

Loterías, Circos.

-Aleluyas culturales:

Morales, ejemplos; Historia sagrada;
Mitologías, Literarias; Historias;
Folklóricas, Jocosas, Docentes, Médicas.
Juegos y Deportes.

Rafael Gayano Lluch escoge una clasificación a partir del estudio de las series impresas en Valencia⁽¹⁴⁾:

morales	históricas	pedagógicas
religiosas	políticas	costumbristas
taurinas	deportivas	teatrales
de recreo.		

Valeriano Bozal al clasificar temáticamente los pliegos aleluyísticos, señala expresamente la dificultad de su agrupación:

"no están claros los límites entre un grupo y otro: por ejemplo entre los morales y didácticos y de costumbres; pues una aleluya sobre pelea de muchachos tiene doble sentido, nos describe costumbres y pretende corregir a los lectores". (15)

Esta es su clasificación:

Costumbres
políticas-históricas
religiosas-morales
didácticas
espectáculos
descripción de lugares.

Desde la óptica de la literatura infantil, y teniendo presente la acotación de Bozal acerca de la imposibilidad de límites precisos, propongo la siguiente clasificación de las Aleluyas:

-histórico-políticas.
-religiosas.
-literarias:poesía, narración, teatro.
-didácticas
-fiestas, juegos y costumbres.

Las mudas imágenes de las primitivas aleluyas proporcionan a los iletrados el material narrativo de historias y fábulas; por ejemplo, las *Fábulas* de Esopo. También ofrecen versiones de obras teatrales, de fiestas y juegos, que circula en la memoria oral y en la impresa.

La dificultad del intento de clasificar los pliegos aleluyísticos puede ejemplificarse en las aleluyas series, que reúnen un conglomerado de escenas diferentes: como la *Aleluya del Sol y la Luna* del impresor Laborda. (16)



Las aleluyas y el texto.

Los impresos a fines del siglo XVIII y principios del XIX, llevan al pie de los grabados una frase o palabra clave explicativa; un ejemplo de ellas son los *Abecedarios y Gritos de Madrid*, en los que hay que atender a la oralidad implícita en el texto.

En los *Gritos de Madrid* ⁽¹⁷⁾ un desfile de dieciocho vendedores ambulantes trae a pie el texto correspondiente al pregón; por ejemplo dicen las viñetas:

[Santero]	-	¡Santa María. Compras algo ...!
[Vendedora rábanos]	-	¡Quién [quiere] rábanos!
[Aguatero]	-	¡Agua de cebada ...!
[Vendedor de aceite]	-	¡Azeite ...!
[Zapaterillo]	-	¡Zapato viejo ...!
[Vendedora ajos]	-	¡Ajos, gordos, ajos ...!
[Vendedora verduras]	-	¡Escarola y Apiuu ...!
[Barquillero]	-	¡Barquillero ...!
[Vendedora naranjas]	-	¡Naranjas dulces ...!
[Afilador]	-	¡Amolador ...!
[Vendedora verduras]	-	¡Nabos y Berzas ...!
[Aguatero]	-	¡Agua de la Fuente ...!
[Serenio]	-	¡Las dos y media y lloviendo ...!
[Vendedora]	-	¡Amileche, güevos, lechera ...!
[Vendedora de higos]	-	¡Figes de Valencia ...!
[Vendedora de la Gaceta]	-	¡Gazeta, Gordas novedades ...!

[Titiriteros] - ¡Salga, Don Juan de las Viñas!

[Vendedor de figuras
de escayola] - ¡Compra Santi Barati!

El mismo tema de los pregones populares, sirve de texto del aprendizaje de las primeras letras, en el *Abecedario* de veinticuatro estampas que lleva un extenso y detallado título, según los usos de la literatura de cordel del siglo XVIII. (18)

Los pregones transformados en texto-imagen para aprender a leer, estimular la curiosidad, desenvolver la memoria, sirven de ejemplo para el continuo trasvase de lo popular a la instrucción y recreo de la niñez, valiéndose de la memoria auditiva, de la entonación melódica y rítmica, del ritornello y la re-interpretación de las voces y gestos cotidianos.

El pregón es la voz cantarina de la calle como lo recordara García Lorca de las voces que escuchara:

"Hay pregones graciosos, simpáticos, que llenan el ambiente en que suenan de alegría. Son cantares cortos, estribillos de la ciudad.

(...)

Siempre el pregón ha sido una o mas notas repetidas rítmicamente en un solo tono, casi siempre menor, sobre todo en los pregones andaluces". (19)

Los pregones oídos en la calle, leídos en la Aleluya, imitados y salmodiados en el aula, como ciertos romances y coplas, valían para acrecentar la gracia y desenvoltura en las tertulias ya que algún rescate de los juegos de prendas obliga a entonarlos:

1. Perdido estas tu dicha
según reconozco aquí,
vete a la ventana, y dí
a voces: ¡Compran salchicha?

2. Porque tu afecto consagre
el triunfo a la obligación
dispónete para el pregón
de aquel que vende vinagre.



Texto: pie rimado.

A mediados del siglo pasado, en opinión de Joan Amades, se incluye al pie de la imagen un breve y simple texto rimado: el pareado aleluyístico, o redolí de las aucas catalano-valencianas, dando origen a las aleluyas versificadas.

A mi entender, sería necesario matizar este dato. Llevan cuartetas rimadas los Santos sirviendo de pliegos de aleluyas que ofrecía el impresor Minguet hacia 1733. La aleluya de medio pliego, que contiene los consejos sobre la buena educación y crianza de las niñas, que podría datar de finales del siglo XVIII, lleva pareados aleluyísticos.⁽²⁰⁾ Algunos de estos dicen:

viñeta 6 Muy linda y diestra
se dirige a la maestra.

viñeta 7 Hermosa la Niñeta
aprisa hace calceta.

viñeta 8 Con muñecas enredando
ríe y canta entonando.

viñeta 9 Borda con aplicación
y logra su posición.

viñeta 11 Enseñase a leer
y útil ha de ser.

viñeta 12 Escribe con perfección
para su ilustración.

viñeta 17 Dedicada a la oración
lee libros de devoción.

El premio de tanta gracia y virtud es el marcado fin de toda niña:

Como la flor del rosal
es el lazo conyugal.

La aleluya "Costumbres de Madrid", firmada con iniciales de E.L., ¿quizas Eusebio Letri? cuyos dibujos coloreados originales guarda el Archivo Municipal de Madrid, lleva pie rimado. (21) En el dibujo correspondiente a la corrida de toros se lee la copla:

"En la puerta de Alcalá
se lidian muy buenos toros
por eso los ganaderos
se están haciendo de oro".

y el de una niña bailando:

"Bailando se pasa el día
armando la algarabía".

Estos datos me llevan a suponer que las aleluyas rimadas se estabilizan como género de poesía popular impresa en el siglo XIX; un ejemplo lo constituye la célebre *Vida de Don Perimplín*, que narra las tormentosas aventuras de este personaje dieciochesco:

Don Perimplín y su historia
Dignos de eterna memoria. (22)

Los antiguos tacos xilográficos del siglo XVIII, algunos copias del XVII, que componían los pliegos sin pie explicativo, siguieron imprimiéndose –en el XIX– con la incorporación estable del pie versificado de pareados, tercetos o cuartetos.

Los grabados y la peculiar versificación guarda el encanto de lo ingenuo; la sonoridad de la rima, su simplicidad auditiva resuelta en consonante:

"Es fuerza jugando al Lobo
no ser pesado ni bobo".

"Vale una niña un tesoro
jugando a la cinta de Oro".

en diminutivo

"Los muchachos pequeñitos
juegan a los soldaditos".

Es sorprendente que en el fondo aleluyístico hispánico, a diferencia de las ediciones inglesas, o de la imaginería de L'Epinal francesa, no se imprimieran canciones y letras tradicionales infantiles. (23)

La poesía popular de las aleluyas, aún siguiendo algunos procedimientos de la oralidad –rimas para ser memorizadas, recitados en salmodia, y compartidos en grupo, procedimiento eumerativo, narración– la considero poesía popular no tradicional, y de acuerdo al esquema (crf. Cap.I), se diferencia de la poesía tradicional, de la poesía oral de los juegos.

La aleluya alude, cita, revive, mantiene en la memoria colectiva los personajes tradicionales, los juegos–rimas, en la escritura de anónimos versificadores que se ciñen a los pareados para explicar, conjugar la imagen y la letra.

Poesía popular que difiere de las vías de creación y recreación de la poesía oral, sin alcanzar su tradicionalidad como otros pliegos de cordel impresos –*San Antonio y los Pajaritos*–, los romances enumerativos– *La Baraja*–, las letras populares aparecidas en los impresos del siglo XIX. (23)

La serie de pareados de *Juegos de la infancia*, del impresor Marés, tiene un mecanismo de construcción con cierta semejanza a los centones o ensaladas, anónimas y de autor, compuestas de frases, estribillos, versos romancísticos, del léxico común interpolados en la composición.

En este aspecto de recolector del saber infantil, de la memoria colectiva, el pliego aleluyístico se convierte en un escrito visual-oral, equivalente a otro centón aparecido en pliego de cordel. Me refiero al Romance Nou de Carlos Ros, al cual me referiré por extenso en otro capítulo.

Por ejemplo en el pareado del Lobo, y de Cinta de oro, de la aleluya, se alude a otro juego, otro texto de la memoria colectiva.

Dice:

Vale una niña un tesoro
jugando a la Cinta de Oro.

El grabado reproduce la expresividad corporal coreográfica del juego: las niñas sentadas en filas mientras otras, cogidas de un pañuelo pasean un arco simbólico. Al cantar la canción, actualizan la gestualidad tradicional.

Simultáneamente el pareado cita la denominación del cantar conocida por todos y por el anónimo versificador: *Cinta de oro*

Es el antiguo romance juego del

Hilo de oro / quebrándose me viene. (25)



6 Si acaso mal humor tienen
con estampas se entretienen.

Narraciones y rimas en imágenes

El éxito del cómic en el joven lector de hoy, ejemplifica y hace más fácilmente comprensible la sugestión de la imagen de la aleluya para el niño. Acaso exista otra comprobación válida; su planteamiento será el de considerar a la aleluya como un libro en miniatura, desencuadernados sus veinticuatro o sus cuarenta y ocho figuras; los más antiguos sólo de imágenes, otros de imágenes y poesía aleluyística.

La costumbre de trocear y encuadernar o de cortar y guardar desencuadernado como un objeto-juguete de trueque, es otra de las posibles "lecturas" del pliego aleluyístico.

Las hojas cosidas transforman el aspecto natural del impreso, convirtiéndolo en librillos equivalentes a los *penny book*, *chap book* ⁽²⁶⁾ ingleses, la literatura popular impresa para los jóvenes lectores del siglo dieciocho de la célebre librería Newbery londinense.

La tarea de usarla como juguete, o de arrojarla a las calles como signo de júbilo en Pascua, contribuyó a la desaparición y pérdida de esta literatura infantil dibujada. Aunque bien esté recordarlo, queda una ingente labor de investigación de los fondos de las Bibliotecas.

En los años veinte, en la búsqueda de renovación en la tradición que emprendieron autores e ilustradores de la literatura infantil, la aleluyística se trasladó a las revistas produciéndose cambios de formato, número de viñetas y temas como, por citar un ejemplo, las cuatro viñetas con pie de texto rimado, con los personajes de Pinocho y Chapete que muestra la portada de la revista *Pinocho* [1925-1928] que dibujara Salvador Bartolozzi.⁽²⁷⁾

La aleluya con estos cambios se diluye progresivamente, para dar paso a una nueva forma: el comic.

Las editoriales de la época entre ellas Juventud, recogieron la aleluya en sus publicaciones, renovando el soporte material, tamaño y formato; una aleluya del ilustrador y ahora recuperado pintor de los años veinte, Rafael Barradas se publica en pequeño formato. Son las aventuras de *Los Piratas de Manolín*, doce viñetas con el sueño y aventuras de dos niños, Manolo y Rosario; enfrentado a los piratas narrados en forzadas cuartetos; otra Aleluya es la del *Barquillero de los pájaros*, lleva la explicación narrada.⁽²⁸⁾

PINOCHO

Semanario infantil que publica los domingos la EDITORIAL «SATURNINO CALLERJA», S. A. : Administración, cierre y talleres: San Sebastián. : Administración, correspondencia y suscripciones: Madrid, calle de Valencia, 23. Apartado 447. : Suscripción: España, Portugal y América, año 20 pesetas. Otros países, año 30 pesetas. 40 céntimos. Año I - Número 30 13 Septiembre 1933



Lámina XXVI - Pinocho y Chapete.

El pliego de aleluyas.

Las aleluyas se imprimieron en pliego entero; "de a pliego" reza el catálogo de Laborda refiriéndose al auca *Habilidades y destrezas*.

Las medidas del pliego de aleluya suelen variar mínimamente: 3.40 x 2.45; 3.80 x 2.70; 4.03 x 2.78, a juzgar por los fondos de la Biblioteca de Catalunya y la Nacional de Madrid, y mi pequeña colección particular.

Existían en las aleluyas primeras, las "de medio pliego", que solían relatar una historia en la que el personaje obra bien, y obra mal, con aventuras opuestas que ocupando un medio pliego cada versión. El interesado podía comprar el pliego entero de la aleluya o la historia correspondiente al "medio pliego".

La organización interna del pliego, normalizada en el siglo XIX –en la centuria anterior varía la distribución interna y el número de grabados– es la de 48 cuadrículas o viñetas, grabadas en tacos de madera, y posteriormente en planchas de metal; finalmente por reproducción mecánica. Los grabados se vendían frecuentemente coloreados a mano.

Cada cuadrícula o viñeta lleva un dístico, que recibe el nombre de "aleluya" en simple rima que configura una singular poesía popular impresa de los juegos.

Pliego y papel.

El papel de hilo del pliego, los tacos xilográficos de las aleluyas primeras (siglo XVIII– primer tercio del XIX) fue sustituido por el papel mecánico. Jean F. Botrel señala las modificaciones que sobrevinieron en la segunda mitad del siglo XIX en la impresión de los pliegos de romances de cordel⁽²⁹⁾, que juzgo son casi totalmente aplicables a los pliegos de Aleluyas:

- 1) Reemplazo de papel de hilo por papel mecánico con la disminución de su resistencia material. El impresor Marés comienza a imprimir hacia 1851 en papel mecánico, abaratando la impresión, reduciendo el volumen en las remesas pero aumentando su fragilidad y desgaste en la manipulación.
- 2) Impresión, en lugar de blanco, en las populares hojas de color.
- 3) Transformación de la técnica de impresión de los grabados.
- 4) La escasa renovación del material lleva aparejado un carácter conservador del fondo, reproduciendo en ediciones continuas los mismos títulos.

Estas características corresponden a la evolución de la serie madrileña de Aleluyas, impresas por Marés entre 1848–1874, posteriormente vendida al también impresor Manuel Minuesa. La serie fue adquirida por la casa Hernando hacia 1880, que continúa editando hacia 1935 el fondo de Aleluyas, prácticamente invariable a no ser por algunas incorporaciones provenientes de otros impresores madrileños.

Los impresores de la Serie Madrileña (1848–1924): Marés, Minuesa, Hernando.

En el siglo XVIII según mis observaciones, parecen tener la primacía de la impresión de pliegos aleluyísticos los editores valencianos y catalanes, Jolis, Piferrer, Laborda, Bordazar, Cosme Granja, que difundieron su producción en el resto de la Península.

Teniendo presente los fondos consultados de la B. Nacional de Madrid y B. Central de Catalunya parece ciertamente restringida la producción castellana, que no se hace notar hasta finales del dieciocho, en que localizo pliegos de *Gritos y vendedores de Madrid*; *Abecedario* ⁽³⁰⁾; *Reyes de España* ⁽³¹⁾; y a caballo de dos siglos *Pedrea de Muchachos* ⁽³²⁾; *Corridas de toros*; *Ejercicios gimnásticos*, entre otros impresos.

En el siglo XIX la producción se localiza en Madrid en varios impresores; tomando los datos de las aleluyas consultadas figuran los siguientes impresores: Litografía Boronat; Ferrer y Cía. Calle de Magdalena 17; Imp. de la calle del Gato; Depósito de Romances y Aleluyas, Tabernillas 2; Agustín Jubera. Calle de la Bola. 11; Litografía Felipe Rodríguez. Tudesco 18; Imp. Corredera Baja 39; Imp. Fernández Arias. Plaza mayor. 16.

Sin embargo, los editores mas conocidos a mediados del siglo diecinueve fueron Marés, Minuesa y Hernando.

He supuesto que Marés comenzaría su colección de Aleluyas casi al mismo tiempo que su actividad impresora de pliegos de romances y coplas en 1842, en la Calle Preciados de Madrid, o quizás un par de años más tarde en la década.

Un dato curioso que tal vez podría respaldar esta suposición, lo encuentro en el volumen facticio de Romances, Coplas, casi todas impresas por Marés hasta 1849. Escribe el colector de los pliegos la siguiente enumeración de Aleluyas, seguido por otra nota manuscrita con fecha diciembre 1848:

Vidas y tentaciones de Antonio Abad
 ídem de un pobre pretendiente
 ídem del hombre y la mujer borracho
 de un jugador
 de un gallego
 del Enano Crespín
 de un aprendiz de zapatero
 Pedro el Cruel
 El Cid Campeador
 Historia de Robinson
 Historia natural; cuadrúpedos
 Escenas madrileñas
 Refranes castellanos
 Abecedario
 El mundo al revés
 Las provincias de España
 Vida de Don Perimplín
 Los polichinelas
 Los patacones modernos
 El judío errante
 Los santos. (33)

Los títulos cotejados pertenecen a la serie Marés, llevando la numeración de la aleluya Nº1 *El Mundo al revés*, y Nº 34–35 *Los santos*, por lo que podríamos suponer que en la década finales de los años 40 la imprenta de Marés contaba con varios títulos en sus fondos.

En la década de los años de 1850 tiene la oficina impresora en Calle Recoletos 17 y Plaza de la Cebada 13, hasta 1865, en que cuenta con 100 títulos en el mercado. En efecto la Aleluya *Antaño y Ogaño* (34), de los años de 1860, lleva el número 100.

En los años de 1865–1870 se establece en la calle de la Encomienda, 19, y en los años de 1870–1874 en Juanelo, 19. Esta dirección sigue apareciendo después del traspaso a Minuesa entre 1875–1882, raramente como Despacho de Manuel Minuesa, y más comúnmente Despacho, Juanelo, 19. Hacia 1883–84 su heredero Joaquín Minuesa vende los fondos a la casa Hernando.

La casa Hernando reimprimió la serie de Marés–Minuesa, incorporando algunos pliegos de la serie Minuesa– Colegiata, 6. Por ejemplo: *Escenas grotescas contemporáneas* tiene una reedición de Despacho Juanelo 19, 1882, y reimpresión en Hernando S.A. Calle Arenal 11. [s.a.]. (35)

El fondo de Aleluyas de Marés–Minuesa, adquirido probablemente hacia 1883 por la casa Hernando seguirá editando hasta 1936, la mayoría de los pliegos sin año de edición. (36)

La colección de Pío Baroja, analizada en las páginas de *Literatura de Cordel* por Caro Baroja, consta de 125 aleluyas editadas por Hernando a fines del siglo XIX, incorporando los fondos de Minuesa y algunos precedentes del Despacho de Romances y Aleluyas, de la calle Tabernillas 2, y de otros impresores. (37)

Grabados.

Las rústicas estampas grabadas en madera de las aleluyas del siglo XVIII y comienzos del XIX, con el singular valor expresivo que le confiere su tosquedad, se vendían en blanco y negro o iluminadas a mano. Algunos de estos pliegos coloreados se conservan en los fondos de las bibliotecas consultadas (38). Los grabados pintados –la imaginería de L'Epinal usaba igualmente el procedimiento

quizás para atraer al comprador– poseen un encanto artesanal difícilmente superable; que fuese motivo de mayor éxito de público salta a la vista. Los libros populares, por no encarecer el coste difícilmente podían ofrecer tal profusión de grabados, y de imágenes coloreadas:

"Si los célebres profesores que han grabado la estampa de San Ildefonso, lo hubieran iluminado con colores de aleluyas de pitiminí ¿cuántos elogios no hubieran merecido de los apreciadores de obras iluminadas? (39)

La cita procede de Don Preciso –Zamacola Izco– en las páginas de un libro popular del siglo XVIII y refleja el enojo del autor al no poder contar con los grabados de atractivos colores de las aleluyas, para realzar su colección de seguidillas populares.

Grabadores dibujantes.

Excluyendo unos escasos pliegos aleluyísticos con anagrama y/o firma de sus grabadores, B.T. [Baltasar Talamantes], José Pérez, José Noguera (40), a igual que la mayoría de los pliegos poéticos de cordel, son producciones anónimas.

El análisis del trazo llevaría a conjeturar la autoría de algunos dibujantes sumando a otros datos reunidos como por ejemplo, la colaboración con la casa editora.

Siguiendo estas pautas –datos, análisis del diseño– se atribuye al dibujante Francisco Ortego Varela las aleluyas de: *Vida del Hombre flaco de castilla* (41); *Antaño y Ogaño* (42); *Circo ecuestre*(43).

Otras que personalmente atribuyo a Ortego serían las *Aleluyas del Pitimini* ⁽⁴⁴⁾, *Los Juegos de la Infancia*. Primera y Segunda Parte, de acuerdo a los datos de su colaboración con el impresor Marés, el análisis y cotejo de los dibujos de Ortego de escenas y juegos infantiles aparecidos en la revista *Los Niños*, y las sugerentes ilustraciones que realizara de cuentos infantiles este excelente dibujante. ⁽⁴⁵⁾

Amades cita como originales de Tomás Padró, una decena de aleluyas – Nº 76–86 de la serie Marés, entre ellas *La tierra de Jauja*, *Percances de Madrid*, *Costumbres españolas*. Otros de los artistas grabadores renombrados son Puiggari, Sadurní que contribuyen a la creación de aleluyas del siglo XIX. ⁽⁴⁶⁾

La difusión.

Las aleluyas se ofrecían en puestos callejeros semi fijos, entre los numerosos impresos accesibles al niño, a los mozos, al público en general.

En el viaje que hiciera Davillier a España, a fines del siglo XIX a la entrada en Zaragoza vio en sus calles un puestecillo con romances, pliegos y

"une suite de gravures sur bois destinées aux enfants, telles que la *Tierra de Jauja*, toute sorte de *Abecedarios*, *La lotería recreativa*, la *Vida del enano don Crispin*, *el Mundo al revés*, *El judío errante*, *El entierro del Carnaval*, *La linda Magalone* (...). (47)

Los *Abecedarios* y los pliegos más populares entre ellos *El mundo al revés*, *Las loterías*, las pregonaban los vendedores ambulantes, o los populares ciegos copleros que llevaban en el zurrón los romances coplas, abecedarios y aleluyas finas. Los ciegos ofrecen su mercancía atrayendo al comprador con el pregón, la enumeración de los papeles, la canción de la Copla, el romance, y la larga explicación de los títulos que llevara entre los pliegos impresos. (48)

El pregón de las aleluyas que se popularizó en el siglo XIX fue el de

¡ Aleluyas, aleluyas finas!

El bullicio de los pregoneros llenando de voces y melodías las calles, se incorpora a otra manifestación popular, la zarzuela.

Ricardo de la Vega, el autor de *La Verbena de la Paloma*, recoge el siguiente pregón en otra de sus zarzuelas:

Naranjer ¡Naranjas! ¡Camuesas!
¡que ricas! ¡que ricas!

Vendedor ¡Aleluyas finas, aleluyas
con la vida de Don Perimplín!

Pescadero ¡Peces vivos del Jarama! ¡Peces!

Vendedor ¡Aleluyas finas aleluyas
con la vida de Napoleón!". (49)

Las aleluyas incorporadas a los pregones, calan en la receptividad auditiva y en la memoria del niño. Los pregones forman el ámbito sonoro de lo cotidiano, y las Vidas de Don Perimplín, de Don Crispín salmodiadas, dibujan un mapa emotivo y melódico en la sensibilidad de la niñez. ¿Acaso recordaría

"Llega del mundo al confín
la fama de Don Perimplín."

y la grotesca estampa de Don Perimplín, venido de su lejana-cercana infancia, el poeta García Lorca?. La imagen de una de las más populares aleluyas de la niñez se transforma en el personaje símbolo del amor trágico lorquiano, *Don Perimplín y Belisa en su jardín*, subtitulando su obra teatral de aleluya erótica.

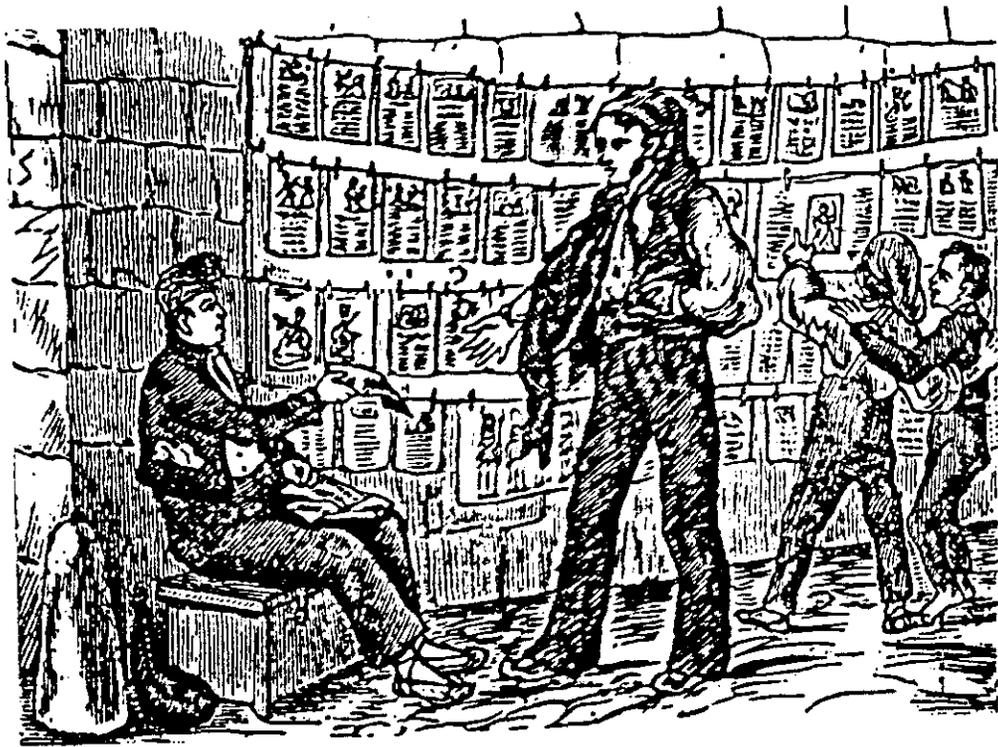


Lámina XXVII - Puesto de venta de pliego de cordel. Siglo XIX.



Lámina XXVIII - Coplero y niño.



¡Aleluyas Finas!



Juegos en las Aleluyas

Del extenso fondo de los pliegos aleluyísticos ⁽⁵⁰⁾, escogemos las aleluyas dedicadas a Fiestas Anuales, de Corpus, de Carnaval⁽⁵¹⁾, Abecedarios, que incluyen juegos, costumbres infantiles y aquellos que en su mismo diseño son pliegos-juguetes en el caso de Aleluyas-Loterías. Elijo para su comentario los siguientes pliegos, ciñendome al tema de juegos tradicionales:

a) *Jocs*. [s.l., s.i., s.a.]

a') *Travesuras de la infancia*. Gerona. Imp. Pedro Coraminas. Se vende en Miquel Homs. 1866, 48 viñetas.

b) [*Juegos y ejercicios al aire libre*]. [s.l., s.i., s.a.]. 18 viñetas.

c) *Juegos de la infancia*. [s.l.,s.i, s.a.]. [Madrid. Imp. Fuentenebro. 1818.]. 24 viñetas.

d) *Abecedario*. [*Juegos y regocijos del niño*]. [s.l, s.i, s.a.] [Barcelona?. 1800?]. 21 viñetas.

e) *Abecedario*. Madrid. en *Educación Pintoresca*. t.III. 1859.

f) *Juegos de la infancia* Nº 64. Madrid. Imprenta Marés. 1863. 48 viñetas.

g) *Juegos de la Infancia* Nº 98. Madrid. Imp. Marés. Calle de la Encomienda, 19. 1870. 48 viñetas.

h) *Juegos de la infancia* Nº 105. Barcelona. Sucesores de Juan Bosch. Plaza Nou, 13. [s.a.] 48 viñetas.



Pliego a. Jocs. a' *Travesuras de la Infancia*. [Siglos XVII–XIX].

La importancia histórica del pliego se resume en la importancia de ser, entre los pliegos localizados, una de las primeras Aucas–Aleluyas de los juegos infantiles, y de prolongada difusión reedición a lo largo de dos centurias.

La primera edición valenciana titulada por los investigadores *Jochs*, sale de la imprenta de Benito Macé en 1674 ⁽⁵²⁾. Los impresores Macé, de origen francés –la familia Macé tenía un taller en París–, llevan a la Valencia del setecientos probablemente estampas del taller parisino. El pliego esta inspirado en la moda de los "niños–amorcillos" de la pintura de la época y sigue la idea del dibujante francés Jacques Stella, del libro grabado por C. Bouzonnet, *Plaisirs de l'enfance*, que es considerado una fuente fundamental para la historia de los juegos. ⁽⁵³⁾ El anónimo dibujante grabador del taller valenciano de los Mace, quizás inspirados en la guía de los juegos renacentistas de Stella, imprime en sus estampas la adaptación hispánica de los entretenimientos de la época, que reflejan la universalidad de los juegos tradicionales.

Los dibujos de la Aleluya *Joch*, captan las variantes del país. Por ejemplo, en el juego de la *Sortija* (viñeta 32), introduce la novedad de la carrera pedestre de los niños; la *Rayuela de Caracol* (viñeta 28) y la *Rayuela* (viñeta 48); el *alquerque* o *castro de doce* en versión hispánica; así como algunos juegos del "guá" que no figuran en el cuaderno del dibujante francés, o tienen distinta representación iconográfica.

El entretenimiento de la niña pequeña (viñeta 2) saboreando un dulce (¿acaso una melcocha, el apetecible caramelo de miel?) con su sonajero de campanitas, sosteniendo la almohadilla de alfileres y bolillos; el recoger las cerezas (viñeta 31); la "chaza" (viñeta 26), la costumbre de golpear la tierra con mazos en Semana Santa (viñeta 40); la descripción gráfica del juegos de la Miel que difiere de la es–

tampa francesa y otros detalles revelan que aunque inspirado en las imágenes de Stella, el dibujante grabador de esta auca valenciana era un fiel documentalista de su entorno.

Reimpresiones del auca.

En su catálogo de Aucas, Gayano Lluch ⁽⁵⁴⁾ adjudica a *Joch* estas reimpresiones valencianas:

- *Juegos infantiles*. Valencia. Antonio Bordazar junto al Colegio del Patriarca. 1725.
- *Juegos infantiles*. Valencia. Cosme Granja. 1735.
- *Juegos infantiles*. Valencia. Agustín Laborda y Campos. Calle de la Bolsería, 22. 1751.

El pliego copiado en las sucesivas reproducciones, figura en los catálogos de los impresores valencianos más conocidos, quienes ofrecían en sus fondos pliegos de romances, novelas populares y libros para niños. Es posible que del dibujo de los *Jocs* se sirviera la cerámica de Alcora, célebre en el siglo XVIII. ⁽⁵⁵⁾

En el catálogo de Amades figuran en los nº 54-55:

- [*Jocs de la infancia*]. [s.l., s.i., s.a.], reproducida en Amades.
- *Juegos de la infancia*. [s.l., s.i., s.a.], en catálogo y colección Amades.
- *Travesuras de la infancia*. Gerona. Imp. Pedro Coraminas. 1864.
- *Travesuras de la infancia*. Barcelona. Sucesores de Antoni Boch. [s.a.].
- [*Jocs de la infancia*]. [s.l., s.i., s.a.].
- *Juegos de la infancia*. Barcelona. Estivill. [s.a.].

De todas estas reimpresiones me serviré de la versión [*Jocs*. Barcelona] ⁽⁵⁶⁾ y de *Travesuras de la infancia* que he cotejado con las reproducciones del Catálogo de Gayano Lluch, sin observar apenas variaciones de imágenes. ⁽⁵⁷⁾

Imagen y texto.

La serie valenciana (siglos XVII–XVIII) y el pliego de Gerona no llevan pie explicativo, tal vez fuese su lectura improvisada y comentada en voz alta. ¿Quizás se jugara a las rimas espontáneas?.

Actualmente y en talleres de poesía oral, utilizo las imágenes proyectadas en diapositivas y rodeo a cada grabado de una serie de indicios que lleven al auditor a unir las representaciones con el "redescubrimiento" de algunos juegos aun en uso en la infancia (canicas, bolos, columpio, cometa, rayuela, burro, billarda o tala). En algunos casos se ha orientado la creación de dísticos o pareados para el auca, aplicando al aula–ludus, la "idea" del impresor gerundense de añadirle a la viñeta muda los pareados (que transcribo a continuación) sopesando las dificultades del lector de acceder a las rimas de los *Jocs*.

Señalo que el anónimo letrista no reconocía algunos de los juegos, al igual que puede sucederle a nuestro lector. Las viñetas números 32, 35, 39, serían los ejemplos más notorios ⁽⁵⁸⁾, en otros el dístico se desplaza desde la ingenua simplicidad al ripio, sin relación con el juego.

Entre tradición y reactualización, este pliego de la biblioteca infantil sirvió a la recreación en dos centurias, quedando como un fiel testigo de los juegos tradicionales.

TRAVESURAS DE LA INFANCIA

Ya anuncia desde la cuna
cual ha de ser su fortuna.

Y conforme va creciendo
de niña se va vistiendo.

Después caballos de cañas
le sirven en sus hazañas.

Con descomunal careta
a sus amigos inquieta.

Encima de un banco está
y brincos y saltos da.

Con el látigo en la mano
da golpes al más cercano.

Para probar su braveza
un carro a tirar empieza.

Con tres de bien acoplados
pone la mano en los dados.

En ademán muy bribón
arroja al suelo el trompón.

Bajo el arco que se vé
va saltando con un pié.

Estando en esta postura
le traspasa otra criatura.

De las llamas sin temor
se muestra gran saltador.

Hacen bambollas al aire
y él las coje con donaire.

Para una gran corrediza
preparado está á la liza.

Una cuerda hace rodar
que á sus pies hace pasar.

Bolas en los agujeros
tira con sus compañeros.

Y ya de fiero la hecha
y persigue con la flecha.

Va con trozos de ladrillo
siguiendo juegos de pillo.

Y con los ojos tapados
persigue a los descuidados.

Busca un columpio al instante
y se pone á comediante.

Para usurparle dinero
busca tonto al compañero.

Y crece tanto su fama
que el jugador ya se llama.

Tanto es lo que a saber llega
que sin perder siempre juega.

El perdido es de la villa
y es del juego maravilla.

Nadie aventajarle puede
puesto que á todos escede.

No hay en la villa un chiquillo
que no conozca al diablillo.

Y para coger pescado
una red á preparado.

Pinta un círculo en el suelo
y en el vá haciendo el cojuelo.

Vá con lanzas y armaduras
prosiguiendo sus locuras.

Al juego de la pelota
a todos los alborota.

De prisa el chico corriendo
van las manzanas saliendo.

Con destreza singular
sabe el sable manejar.

Y van fuera á la muralla
a dar una gran batalla.

Sube a las espaldas de uno
haciéndose siempre el tuno.

Ahora está puesto al revés
y arriba tiene los pies.

No pudiendo estarse quieto
pone al prójimo en aprieto.

Al aire vá la cometa
que este muchacho sujeta.

El bribón enciende fuego
y los niños huyen luego.

Con cuerda á todos ata
y todo lo desbarata

Ahora se pone a molero
El insigne majadero.

Para un pícaro negocio
va á juntarse con un socio.

Jugará pasa volante
sin detenerse un instante.

Con la botella en la mano
se muestra gallardo, ufano.

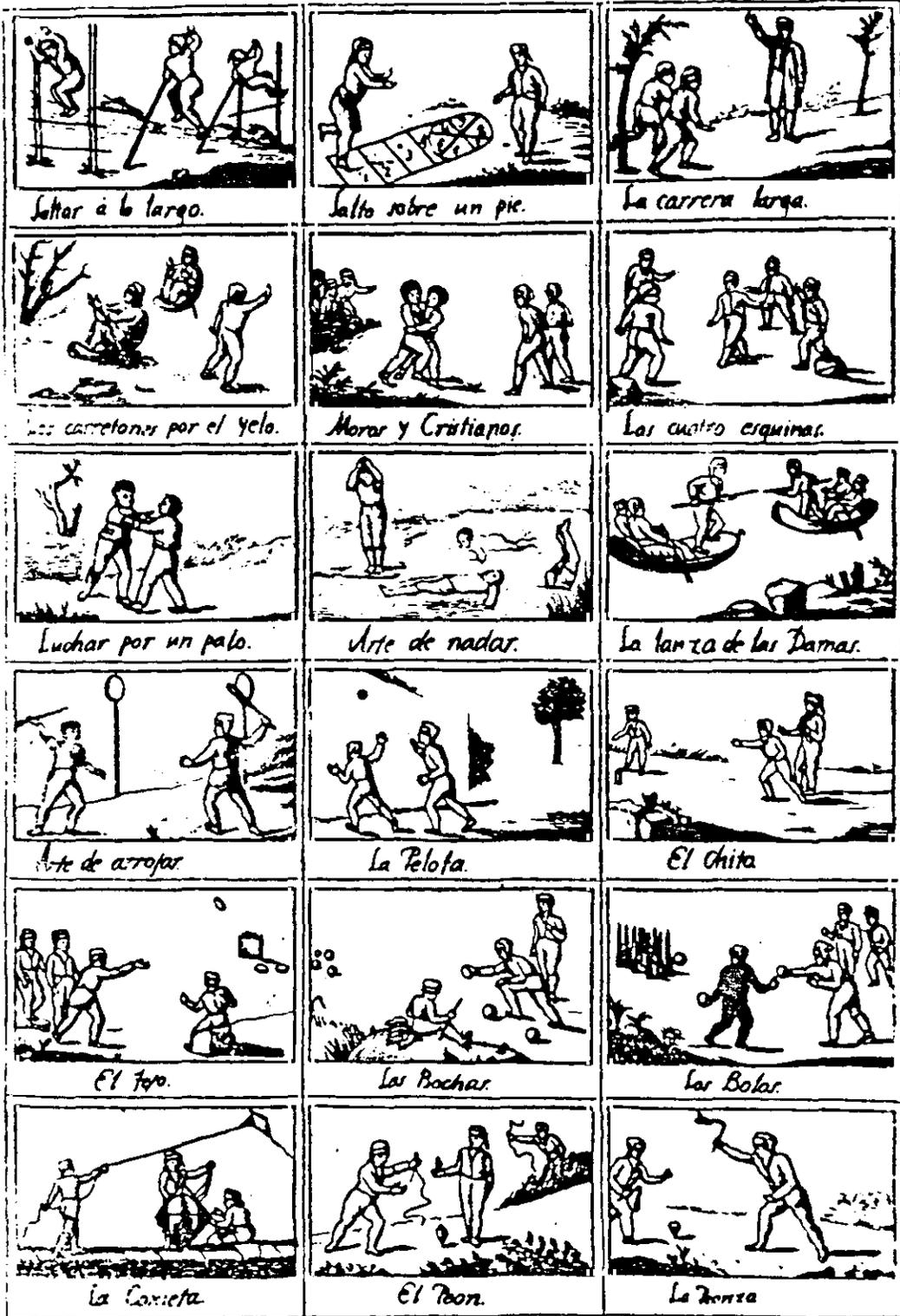
De juegos de azar
es modelo y ejemplar.

El juego tanto domina
que el mozo ya nada atina.

Las billas en conclusión
rematarás la función.

Esta es la historia, señor
del infantil jugador.

Y con esto damos fin
al jugador chiquitin.



JUEGOS DE LA INFANCIA.



El Judo.



El Salto.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



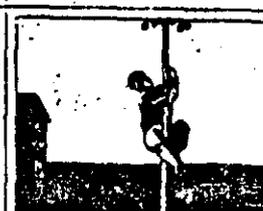
Los Juegos.



El Bici.



Los Juegos.



El Juego.



Los Juegos.



El columpio.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Los Juegos.



Carrera de la escuela.



El Juego.

Lámina XXXIV - Juegos de la Infancia. [Pliego c].

Pliego [b;c]. [*Juegos al aire libre*]. *Juegos de la infancia*. [Siglo XIX].

Los pliegos signados en estas páginas con la letra [b ; c], sin impresor y sin año, parecieran ser copia de láminas que ilustran libros sobre juegos.

El pliego b, [1807] copia toscamente los anónimos grabados de *La Gimnástica o escuela de juventud*, traducción del manual dieciochesco de Amar Durevier y L. Jaufrett, inspirado en la obra del maestro y científico GutMuts, del Lyceo Gimnástico. ⁽⁵⁹⁾

El pliego c, [1818] copia en casi la totalidad de sus viñetas –exceptuando la Sortija y el Bayle–, las láminas del libro de Vicente Naharro *Descripción de los juegos de la infancia* ⁽⁶⁰⁾, aparecido en 1818 en Madrid, revelador del intento educativo de la ilustración española, en especial a la influencia de Pestalozzi, que propugna la incorporación de los juegos tradicionales a la formación física y moral de los educandos.

Estas aleluyas, accesibles por su precio y venta callejera a los niños de las clases populares difunden en sus viñetas el idearium de la ilustración europea e hispánica sobre la educación corporal y los juegos tradicionales.

En los juegos predomina la carrera, el salto, el lanzamiento (sortija, pelota, honda, bochas, balón, chito, tángano); la natación; destreza en combate (esgrima, lucha, lucha por el palo); equilibrio y trepa (los zancos, patines, el Mayo).

Jovellanos, en su *Memoria de Diversiones y Espectáculos públicos*, recomienda para la educación de los jóvenes los juegos de honesta recreación como los de

"bolos, bochas, tejuelo, y otros " (...),
establecidos por costumbre. Ejercicios de
fuerza, destreza, agilidad, ligereza (...)". (61)

Así pues, las dos aleluyas [b y c] corresponden a las premisas nacidas en la Ilustración de los juegos tradicionales adaptados a la educación física y moral. La gimnástica ganaba los centros docentes y los pliegos populares recogen los ejercicios gimnásticos de los muchachos: nadar, carrera larga, saltar, lanzar [bolas – bochas], trepar, luchar, equilibrios, esgrimas, bayles.

El pliego [b] trae 18 viñetas; el pliego [c] veinticuatro. Las dos reproducen estampas francesas, las dos ofrecen los juegos de acción al aire libre practicados por los muchachos; sólo en una viñeta del [b] el artesano ha dejado la figura del instructor que es casi permanente en los grabados inspiradores. Los dos pliegos demuestran la asimilación de los juegos populares a los planes educativos de la época, de la notoriedad de los ejercicios gimnásticos en la formación del niño.

Las viñetas sin numerar llevan al pie la identificación de los ejercicios practicados, entre corchetes he añadido su equivalencia a juegos del *Repertorio* en algunos ejemplos correspondiendo a: [Juegos y ejercicios al aire libre] [año 1807].

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1. Saltar a lo largo. | [con garrochas.] |
| 2. Salto sobre un pie. | [rayuela. <i>Repertorio</i> . Nº 165.] |
| 3. La carrera larga. | [carreras.] |
| 4. Los carretones por el yelo. | [práctica raramente conocida en España.] |
| 5. Moros y cristianos. | [Moros y Cristianos. <i>Repertorio</i> Nº 22.] |
| 6. Las cuatro esquinas. | [<i>Repertorio</i> Nº 66.] |

7. Luchar por un palo.
8. Arte de nadar.
9. La lanza de las damas. [combate en barcas imitación de las justas en el agua].
10. Arte de arrojar. [venablos.]
11. La pelota. [pelota al muro. *Repertorio* Nº 37.]
12. El chito. [*Repertorio* Nº 166.]
13. El tejo. [*Repertorio* Nº 107.]
14. Bochas.
15. Bolas.
16. Cometa. [*Repertorio* Nº 107.]
17. Peón. [*Repertorio* Nº 132.]
18. Peonza. [*Repertorio* Nº 132.]

Tanto los tratados de educación física como estas estampas populares son testimonio de la nueva orientación de las diversiones de la juventud reglamentadas para su cuidado físico y moral y que recogen – por ese singular péndulo histórico – los reflejos de la educación corporal renacentista, antiguos juegos de la nobleza (tiro al arco, esgrima, sortija, bayle); otros son juegos que permanecen en zonas rústicas (honda, zancos, cucañas) y los más del archivo antiguo de la infancia (bolos, peonza, canica, salto del carnero, rayuela, cometa, etc..)

Pliego c

- | | |
|--|---|
| 1. Salto del carnero.
<i>Repertorio</i> Nº 2. | 14. Cuerda. |
| 2. El salto. | 15. Patines. |
| 3. La honda.
<i>Repertorio</i> Nº 128. | 16. Nueces. |
| 4. La lucha. | 17. Soleta; (desconocida en España; en Francia "soulé"). |
| 5. Las bochas. | 18. Manos calientes; (traducción literal de la denominación "main chaud" en España: "Adivina quién te dió". <i>Repertorio</i> . Nº 6. |
| 6. El balón. | |
| 7. Bolos | 19. La esgrima. |
| 8. La cometa.
<i>Repertorio</i> . Nº 107. | 20. La carrera. |
| 9. El aro. | 21. Rayuela; (corresponde al "tiro de la rana" y no a la "rayuela a pie cojita"). |
| 10. La palanca. | 22. Nadar. |
| 11. El Mayo. | 23. Carrera de sortija. |
| 12. Los zancos. | 24. El Bayle. |
| 13. Columpio. | |

Los juegos denominados Carreras por el yelo, la soleta [pliego c], son prácticas inusuales en España y sin embargo practicadas en Francia y en los países del Norte de Europa.

Lanza de damas [pliego b] tiene su equivalencia en las justas en el agua, cuya descripción y ceremonial en fiestas reales daría lugar a un capítulo sobre juegos cortesanos, que escapa por sus características, de la investigación propuesta.

" Lanza de damas, se comenta en la *Gimnástica* de los jóvenes:

"La justa era un combate singular de hombre a hombre. (...) Los caballeros no terminaban una justa de lanza sin ofrecer [a las damas] en su obsequio la última que llamaban la **lanza de las damas**".

De esas justas caballerescas se duele el autor que solo quede memoria en las diversiones de los marineros dentro del agua, menguada sombra de

"aquellas dos lanchas que avanzaban a fuerza de remo con un adalid en cada una, apoyado sobre una lanza, que pone en ristre y esperando a derribar a su contrario tiene un no se qué de las costumbres antiguas..." (62)

En los manuales del novecientos figura como el Juego de La Naumaquia; escogiendo un río poco profundo, un estanque donde bogan barquillos adornados, los ocupantes provistos de varas o remos largos se empujan unos a otros procurando echarse al agua. (60)

Pliego [f; g]. Juegos de la infancia. Primera y Segunda Parte.

Los *Juegos de la infancia*, Aleluyas impresas por Marés con los números 64 y 98 de su serie madrileña, son de singular interés pues continúan la temática de las primeras aleluyas de los siglos XVII y documentan hacia mediados del XIX los entretenimientos infantiles.

Contando con los márgenes imprecisos de la publicación de estos pliegos, opino que las ediciones de esta Primera y Segunda Parte pudieran haberse publicado entre 1855 y 1865; por ejemplo en la serie Marés: la aleluya nº 60 tiene una impresión de 1857; la nº 95, edición de 1864; la nº 100, una de 1866. (64)

Las reediciones de los Juegos de la infancia fueron continuas y pasaron al fondo de la librería Hernando, de cuyas reimpresiones en la primera década del siglo XX poseo las aleluyas en frágil papel de colores azul, verde y amarillo. (65)

La descuidada impresión mecánica de Hernando, el ínfimo y frágil papel, diluye el encanto de los antiguos grabados, empastando los dibujos nítidos en las primeras ediciones del siglo XIX de grueso papel de hilo. Pero mantuvieron, como señala Caro Baroja:

[su] "gran valor porque los antiguos juegos con sus nombres van desapareciendo". (66)

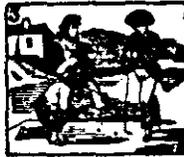
JUEGOS DE LA INFANCIA.



1 Niños, ved aquí pisados, vuestros juegos apropiados.



2 El Pinto, Pinto, en verdad, es juego de letras edad.



3 El Pasa, bien entendido, es un juego divertido.



4 Es preciso en la Pasa saber dar cuando bota.



5 Hace a las niñas gozar el ver al Ara rodar.



6 Juega saltando el Cordón los niños con asidua.



7 A la Comba, como vas, juega por lo menos tres.



8 El Chito requiere más para hacer ser la rula.



9 Es la Tola peligrosa, diversiones poco graciosas.



10 Anda el Volante con arte urtiando de parte a parte.



11 No son tarde el que juega a la Gallinista caga.



12 El Bouché, cierto, es juego de mucho tin y sonoro.



13 Alza la Cometa el vuelo, llegando a tocar al cielo.



14 Los que al Escorrido juegan, al más diestro se le pegan.



15 En la Rayuela, destreza debe tener el que empieza.



16 El juego del Moscardón es de mucha diversion.



17 A las Cuatro-sequinas gana quien mas en correr se afana.



18 Los muchachos más travisicos juegan al Quebrante-huaseo.



19 Es en el Mirra vencido quien es meson atrevido.



20 Al Cocharam, el vencedor paga si no es despedido.



21 Los Zancos a grande altura, mas que juego es travisero.



22 En los Bolos, la jugada hace la bola impulsada.



23 Quiere el Columpio firmeza en las manos y cabeza.



24 El Toro siempre depara movimiento y alcarra.



25 El salir a la Cucheta mas que fuerza quiere maña.



26 Ando la Caima la rueda, y entre dos marcos se quita.



27 En el Carromu maestro quien es en tirar mas diestro.



28 El juego de la Sortija es de panteria hija.



29 Regocijo siempre alcanza el juego de la Balanza.



30 En el 770, los que juegan, gana cuando al punto llega.



31 Para jugar al Nabera es preciso andar ligero.



32 Ni destreza ni donaire quiere la Pista de aere.



33 La Ruca, con sus canciones, alegra los corazones.



34 Es fuerza, jugando el Lobo, no ser pasado al bobo.



35 El Caballo-manos es tan sencillo como vas.



36 Juega al Son-serro el las niñas así, así.



37 La Viejista es un juego que una niña aprende luego.



38 La Campanada es el dar sin rez y sin hablar.



39 No sea en saltar ocioso el niño que juega al Paso.



40 Las niñas que juicio tienen, con muñecas se entretienen.



41 A los niños de alegría ver la Pentamagoria.



42 Brinque ligero y bien así aquel que jugar al Seta.



43 Como cantora, va bailadora.



44 Vale una niña en tesoro jugando a la Cista de oro.



45 A-la-limon, van cantando los del uno y otro bando.



46 Los muchachos pequesitos juegan a los Soldaditos.



47 Hace el Molino, sadamilo, dos años casi volando.



48 Tras el día bullicioso, viene a la noche el reposo.

Madrid.- Despacho, calle de Janselo, 19.



1 Hay en la primera edad de juegos gran variedad.



2 Banderas y sonajeros son sus juguetes primeros.



3 Corriendo con loco afán tras de la pelota van.



4 Van en coches muy bonitos tirados por corderitos.



5 En una escuela montado corre por casa agitado.



6 Es su mejor diversion un caballo de carton.



7 Hacen el aro rotar corriendo sin descansar.



8 Saltar la cuerda es cansado si es muy poco practicado.



9 Mucha alegria les causa el columpiarse con piuma.



10 A la comba bulliciosas juegan las niñas hermosas.



11 Al moineo placenteras jiran niñas muy ligeras.



12 Al volante con anabalo juegan sin que enaigal seolo.



13 Con globos de gas contentos corren de penas esentos.



14 Hacen de papel barquitos, y cajas y pajaritos.



15 En el suelo los soldados de plomo, ponen formados.



16 Tirran á los soldados varios chiquillos formados.



17 Hacen sonar cornettas, tambores y campanillas.



18 Hacen de Iglesia fuciones é improvisan preeociones.



19 Vecinas de los chiquillos son los pobres pajaritos.



20 Los muñecos dislocados hacen bailar agitados.



21 Las cuatro esquinas juego de mucho desasoiego.



22 Juegan á las alestyar cada uno con las soyas.



23 Forman un aro y cantando van alrededor andando.



24 Ven con pñter elevada un aro de pista.



25 Juegan al caliente manos sin duelo, cual veteranos.



26 Es diversion muy sencilla jugar á la cortijilla.



27 Pisto, pinto, gorgorito, es un juego muy bonito.



28 Al escondite afanosos juegan los niños gotosos.



29 A la gallinista ciego con gusto el discreto juega.



30 Es un juego muy ligero, sin duda alguna el gabero.



31 Mucho el grillo les encanta cuando en la jaulita canta.



32 Cuando salen de la escuela juegan mucho á la raqueta.



33 Al marro es bueno jugar en invierno á no dudar.



34 Los chicos cuando están solos juegan con afán los bolas.



35 Se reunen los chiquillos y juegan á los novillos.



36 El juego que ven aquí es el de esa serena.



37 Sienten gozosa impresion al ver bailar el peon.



38 A los moros y cristianos juegan los chicos ufanos.



39 A justicias y ladrones juegan en dos pelotones.



40 El paso quiere en verdad muchisima agilidad.



41 Tres en raya es diversion de mucha penetracion.



42 Todo aquel que juega mucho á la toña, no es muy ducho.



43 Los chicos poco desoe de: nestran por el te wo.



44 Cantan bonita cucion al juego do á la limon.



45 Es un juego de paciencia las bolas, no de experiencia.



46 Si acaso mal humor tienen con estampas sus entretienen.



47 Es el juego favorito de los adultos, el casto.



48 Ya en la edad de la razon meditan con reflexion.

MADRID. 1870 —Imprenta de Marés y compañía, calle de la Encomienda núm. 19.

Pliego [f;g]. Francisco Ortego. *Juegos de la Infancia*.

A la segunda mitad del siglo XIX corresponden las aleluyas que hemos consignado con letras [f] y [g] de la serie, tituladas:

[f] *Juegos de la Infancia*. Nº 64. Madrid. Imp. Marés y Cía. Plazuela de la Cebada, 13. 1865.

[g] *Juegos de la infancia* Nº 98. Madrid. Imp. Marés. Calle de la Encomienda, 19. 1870.

Estas dos aleluyas presentan juegos de ambos sexos desde la primera edad, a diferencia de los anteriores, volcados en la representación de juegos de acción, constituyendo un índice gráfico de pasatiempos para la intrahistoria de la infancia.

El dibujo que atribuyo a Francisco Ortego en las dos aleluyas pareciera haber tenido distintos grabadores, resaltando una mayor afinación en el pliego Nº 64. Son los juegos de la casa y de la calle, reflejando los gestos y actitudes; dibujos realizados con un trazo rápido, próximo a las escenas de revistas populares, más visible en el pliego [g], que ponen ante el lector-espectador las series de escenas cotidianas como las vistas de una caja óptica.

Los juegos se suceden: niños con la jaula de los grillos, las misas y procesiones, la cucaña, el chito, el marro, los soldados, moros y cristianos, rayuela, etc... son habituales en la vida cotidiana y el esparcimiento de la infancia en las clases populares urbanas del siglo XIX.

En los pareados se nombra el juego como se conoce en el momento aludiendo tangencialmente al texto oral. Algunos de los juegos de la infancia dicen:

Primera Parte

Segunda Parte

- v.2 El pinto pinto en verdad es juego de la tierna edad.
- v.27 Pinto pinto gorgorito es un juego muy bonito.
- v.36 Juegan al San Serení las niñas así, así.
- v.36 El juego que ves aquí es el San Serení.
- v.37 La viejecita es un juego que una niña aprende luego.
- v.38 La campanada es el dar sin reír y sin hablar.
- v.44 Vale una niña un tesoro jugando a la Cinta de oro.
- v.45 A-la-limón van cantando las de uno y otro bando.
- v.44 Cantan bonita canción al juego del a la-limón. (67)

La rima aleluyística alude a juegos difundidos por toda la península en el siglo XIX, y aún reconocibles por su mero título y la gestualidad, en los entretenimientos actuales:

Pinto pinto,
gorgorito,
¿quién te dió tamaño pico?

Corresponde a una Retahíla de sorteo y también a un juego sedentario de manos como lo ilustra la estampa. El San Serení es juego imitativo de corro de niñas, al igual que la Viejita. (68)

En las dos aleluyas figura un antiguo juego-canción denominado : A la limón, en los siglos XIX-XX.

En mi *Colección Oral* (1976-1990) recojo varias versiones con escasas variantes. Al igual que la indicación de la aleluya se juega en dos filas que avanzan y retroceden, andando en el corro.

Al a la limón a la limón,
 que se ha roto una fuente,
 al a la limón a la limón,
 ¿quién lo compondrá?
 A la limón a la limón,
 no tenemos dinero.
 A la limón a la limón,
 nosotros si tenemos
 A la limón a la limón,
 [de qué es ese dinero]
 A la limón a la limón,
 de cáscara de huevo. (69)

Otra modalidad del juego consistía en que, formando con los brazos en alto un arco-puente, pasaban andando la fila, quedándose prisionero el último.

El Alimón, cuya estructura es análoga a juegos en diferentes países europeos (70), fue citado en el siglo XVII por Gonzalo Correa. Decían los muchachos por aquel entonces:

- Andar, libón, libón.
- ¿Qué nos daréis en precio?
- El burrito trasero.

"palabras de un xuego de muchachos,
 ensartados unos con otros, como recua,
 mui antiguo". (71)

Pareciera haber sido muy popular en el Siglo de Oro, pues está recogido en bailes dramáticos (72), y en la glosa de *Juegos de Nochebuena*, de Antonio Ledesma.

El ritornello del estribillo **A la limón** es amplificado por la reiteración del movimiento, pasando una y otra vez el puente, avanzando y retrocediendo; siguiendo cada modalidad del juego crea el singular hechizo de la repetición del estribillo-danzado con su reverberación acentual. El poeta Jaime Ferrán aseguraba que seguía escuchando desde su niñez, aquel soberbio aldabonazo rítmico del

Mirón, mirón, mirón
de donde viene tanta gente,
Mirón, mirón, mirón
de San Pedro y San Vicente.
Que pase el Rey,
que ha de pasar
y el hijo del Conde
se ha de quedar.

y la infancia rescate del poeta retumba en su voz: Mirón, mirón, mirón. Era en las jornadas poéticas convocadas recientemente por la Universidad de Castilla-La Mancha. (73)

El maestro lírico de la poesía contemporánea, Juan Ramón Jiménez, había evocado años atrás el mismo juego –que pareciera tener dos núcleos de versiones– en la antología de poemas en prosa *Entes y sombras de la infancia*:

"Juegos en el patio de la calle Nueva
A la limón a la limón, que se ha roto
la fuente. Yo veía, en el sol alegre
la fuente, toda la historia ¡y como
decían los niños "los caballeros";
que honda impresión me hacía aquello!
Pasen los caballeros
¡Nosotros pasaremos!". (74)

La cita oral visual de las aleluyas, de sus simples rimas

A la limón van cantando
la de uno y otro bando.

Cantan bonita canción
al juego del a alimón.

La página poética de Juan Ramón, la sonoridad de la voz de Jaime Ferrán surgen de una fuente inefable, el eco y la memoria del juego:

Pasen los caballeros.

Memoria y eco de las aleluyas rimadas.

La aleluya hacia 1860 adquiere la característica permanente de llevar al pie de la imagen el pareado aleluyístico, de rima simple y pegadiza. A la lectura de los pareados, seguía el de la memorización; algunas citas confirman ese mecanismo oral. (75)

A diferencia de las rimas orales jugadas que evoca el pliego aleluyístico –Pinto pinto, San Serení, Cinta de oro, Alimón–, las rimas de las aleluyas no pasaron a la memoria colectiva, quedando en el repertorio personal y emocionado de los recuerdos de la infancia. Así lo escribe Martínez

Baselga:

"La leyenda de la aleluya se me grababa tan hondamente que todavía sé muchas de memoria y recuerdo el dibujo con imperecedera fidelidad". (76)

Este testimonio podría acaso explicar el hecho de que el poeta-dibujante José Moreno Villa dibujara y pusiera los mismos pareados de la edición de Marés a la aleluya famosa *Vida del Hombre flaco*, aparecida en su libro homenaje a la niñez *Lo que sabía mi loro*. (77)

Sorprende la sugerencia reciente del poeta Antonio Gómez Yebras:

"Cada pareado es el pie de un dibujo con líneas simples, ilustración que debiera escamotearse al niño, para que este dejara volar su imaginación artística". (78)

La imagen y el pareado conjuntos constituyen una estructura peculiar de la poesía popular de las aleluyas. Con su imaginería ingenua diseña un interesante abanico de costumbres, juegos, fiestas, ficciones, ciñéndose a la última fase del proceso de fragmentación y reducción de los relatos

en su variación plástica-oral.

"Las aleluyas son juegos y júbilo infantil del siglo XIX –escribe Cesar Arconada– en 1928. Parece como si en la subconsciencia del niño viviese ya el anhelo de dar independencia, libertad, dinamicidad a los cuadros ordenados de las aleluyas". (79)

Para César Arconada, las imágenes de las aleluyas constituyen un elemento esencial, sugiriendo que su lectura crea un nuevo relato, suscita en el niño una ordenación nueva dinámica de la narración.

Porque para el escritor, esas imágenes

"Hacia adelante ya sabemos que se entroncan con el cine. Pero ¿hacia atrás?. Yo creo que se conexionan con los cartelones del ciego filarmónico. ¡Con los romances también! ¡Magnífica tradición!". (80)

Desde la perspectiva de acercar la tradición con elementos nuevos, el género aleluya es valorizado por la generación de los años veinte por su narración de imágenes, su comunicación popular, su entronque con el juego y la pueril vitalidad de sus grabados.

Aleluya y literatura en los años veinte.

La atracción de la literatura popular se manifiesta en la década de los años veinte y treinta en los jóvenes escritores.

He citado anteriormente a José Moreno Villa, a García Lorca; César Arconada recuerda su afición a este juguete literario de las aleluyas

"juego y júbilo del niño".

Juego, infancia, fueron temas caros al grupo generacional y su atención a las Aleluyas conecta con los romances de ciego, los cartelones, el soniquete de la letra cantada de los pliegos callejeros y singularmente con el cine y el non sense. La aleluya según Arconada tiende "hacia adelante al cine" y "hacia atrás el cartelón" tradicional.

En las vanguardias literarias, el cine y las artes populares tienen entusiastas coleccionistas. La aleluya es vista desde la nueva óptica que emparenta los fotogramas del film a la vieja hechura de los grabados, porque

"las pinturas primitivas de Charlot,
todavía eran pliegos de aleluya cinemado";

escribe Cesar Arconada. En la misma revista literaria de los años veinte titulada Papel de Aleluyas ⁽⁸¹⁾,

Giménez Caballero afirmaría:

"La aleluya legó al cine su varita de oro
de virtudes. Su transformar la vida en
luz pueril. Su cascabel de júbilo y de
juego. Todo aleluya fue un pequeño cartel
de cine". ⁽⁸²⁾

Giménez Caballero, "con ojos nuevos", atisba los valores de la antigua aleluya al rescatar los

encantamientos de la Varita de virtud o Varita de oro, el valor de la imaginación que los pliegos y el cine recogen.

Los tópicos de su generación, el juego vital (cascabel de Júbilo), la luz primera, la alegría vital se prodigan en este párrafo citado.

Pareciera que el juego entretejido en la vida cotidiana literaria, se vislumbrara en la actitud infantil de vivir y hablar en aleluyas. La entrada de un nuevo contertulio en las tertulias literarias del Café Pombo era saludado con aleluyas informales por un coro de voces. Ramón Gómez de la Serna evoca la entrada de Jardiel Poncela con el saludo colectivo de:

Ya viene Jardiel Poncela
que trae un frío que pela.

Ya viene Jardiel Poncela
que ha creado su novela." (83)

El género aleluyístico creaba un ambiente infantil en los escritores, una seducción por el disparate, el absurdo, el juego.

Gómez de la Serna, escribe dibuja *Aleluyas absurdas. El espejo, el hombre, el conejo*, con 12 viñetas imitando la tosquedad de los primitivos tacos xilográficos, con los pareados forzando la rima impregnada de un humor disparatado. Detrás del disparate del non sense de las rimas iniciales y finales, se adivina la presencia de *Alicia detrás del espejo*, en el fragmento de los versos de Gómez de la Serna:

1. "Mirándose al espejo
se vió trocado en conejo".
2. Saliendo del otro lado
y echando a correr a nado.

3. Llega a sitio excepcional
que defiende el arenal. (84)

La revista *Papeles de Aleluyas*, de donde extraigo los textos, representa el intento de unir las viejas aleluyas y los cartelones a la nueva estética vanguardista de los años veinte, y desde la perspectiva de este trabajo señalo el interés de los jóvenes literatos por los humildes pliegos de papel dibujado.

La antigua costumbre infantil de echar al aire las aleluyas recortadas en las procesiones, es evocada en la exaltada prosa poética de E. Giménez Caballero en la visión infantil de una procesión por la ciudad que "lanza su maquinaria -los automóviles, los aviones, el metro, la motocicleta, los tranvías, la sirena de la fábrica- contra la procesión defendida por los niños y por los pregones de aguadores

(...) "Pero a la procesión la defienden los niños
vendiendo aleluyas. Aleluyas finas. Aleluyas.
(...) Pero a la ciudad la defienden los
niños desde los balcones que han expulsado
sus primeros manifiestos sobre la multitud.
¡Primeras aleluyas de la tarde! Van pasando
(pasando, pasando, pasando) los cirios de los
cofrades. (...) Cristo se acerca de terciopelo
morado franjeado de agremes y tisú. (...)
Aleluyas: los pajarillos de la tarde antigua,
de la vieja alegría de la resurrección juvenil
y cristiana del mundo. ¡Aleluyas! ¡Aleluyas!,
¡Aleluyas! ¡De todos los colores! ¡Aleluyas!
Sobre la aleta charol de un Cadillac, el
manifiesto azul de Don Crispin:
"Contentísimo Crispin
montóse en un calesín". (85)

Los ecos del entusiasmo literario de los años veinte por "el manifiesto azul de las Aleluyas" llegarán hasta las páginas de la memoria autobiográfica *Primeras hojas* de Antonio Vicente Zamora,

"un hijo o hermano menor del 27", según diría de él Caballero Bonald. (86)

De los escondrijos de la memoria, surge el Madrid de los años veinte, y el niño que fue, el que revive en el escritor, trae hasta el presente aquellas aleluyas cuyos pliegos

"había que comprar (...) a la puerta de la catedral donde una mujeruca que los vendía, se sentaba.

¡Aleluyas de todos los colores!

¡Para tirar al paso del Santísimo!

Papeles de colores amarillos, rojos, azules, naranjas, verdes (blancos, más baratos) donde venían filas de cuadritos, grabados de madera con un par de versitos debajo: la aleluya". (87)

Los pliegos revalorizados por la vitalidad de los escritores de los veinte, por el espíritu jubiloso del juego tienen en ese momento su cenit y su decadencia posterior. Antes de su inexorable extinción, revivieron en la guerra civil como un instrumento de comunicación de urgencia. Me refiero especialmente al *Auca del noi catalá antifeixista* que la Generalitat de Catalunya imprimiera para lanzar a las calles enrarecidas por la contienda, porque el niño, en la aleluya

"Les lleis de ciutadania
les aprén dia per dia.

Car creu que sols s'ha de viure
essent integralmente lliure". (88)

En papeles amarillo, blancos y coloridos volaron en el tiempo para ser íntegramente libres, las aleluyas de la guerra civil.

De las épocas y las aleluyas de juegos.

Las aleluyas comentadas corresponden a épocas diferentes, aunque en el siglo XIX hayan coexistido en las publicaciones infantiles. Una atenta lectura de sus grabados revelan no sólo el espacio, los participantes, la gestualidad, indumentaria de los juegos practicados que el dibujante escoge, sino una visión del valor que se concede a los juegos tradicionales en cada pareado.

Someramente enunciaría que la Aleluya de los siglos XVII–XVIII refleja la visión estética de lo infantil, la inocencia, la irresponsabilidad juguetona de los amorcillos expresada en los desnudos cuerpos de los niños como la pintura italiana había reproducido en el renacimiento y que se constituye en un tema pictórico. El grabado popular interpreta en la aleluya comentada, [pliego a], el tópico arquetípico del arte culto: el ludus puerorum. (89)

Las imágenes reflejan la afición y gusto por la vitalidad de los juegos; las sucesivas, reimpresiones, el poder de difusión por medio de las estampas, es clave comunicativa para el público iletrado, pues son instrumentos las

"figuras que hablan con sólo su representación y apariencia". (90)

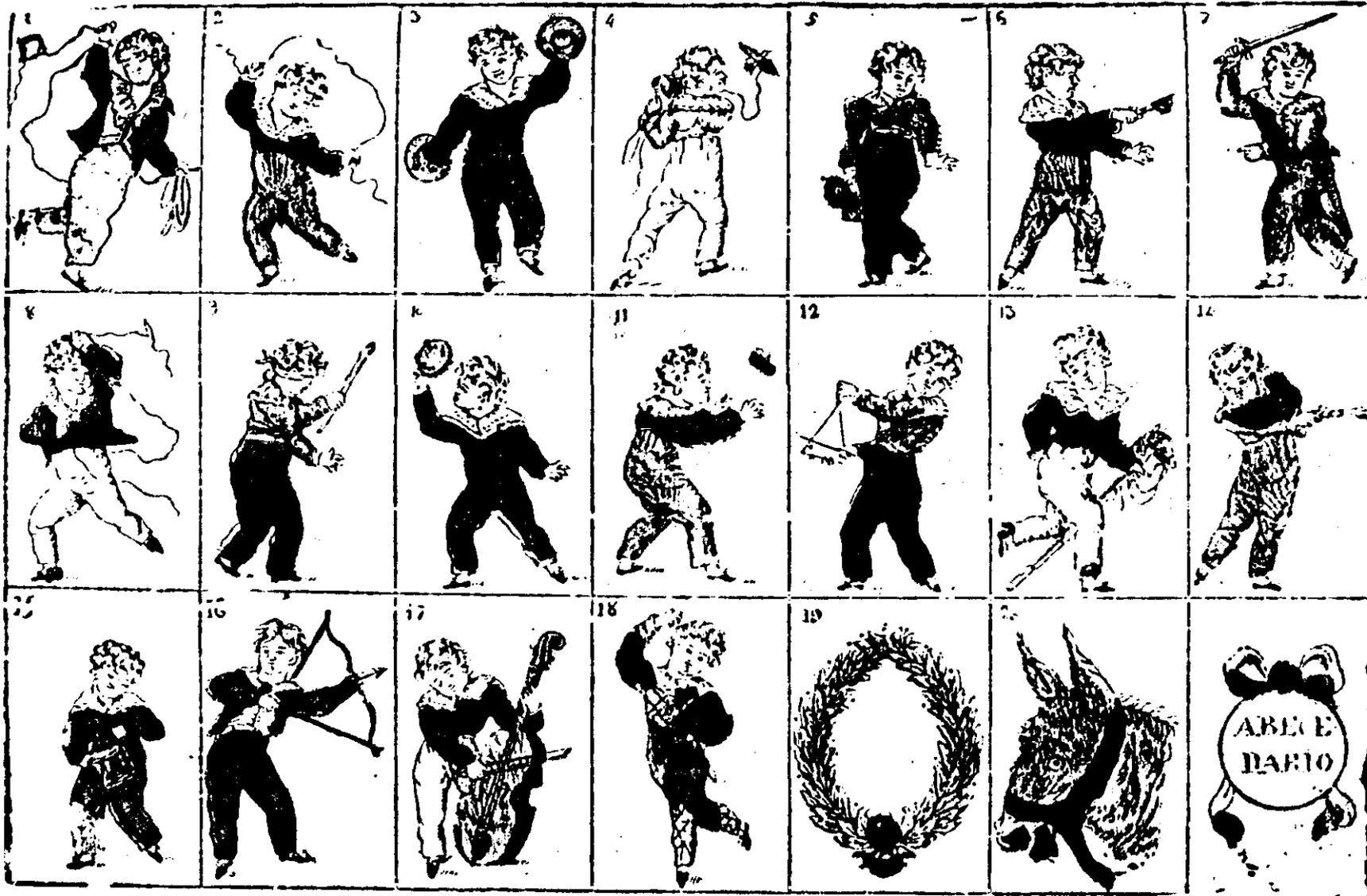
Las aleluyas de comienzos del siglo XIX son una prolongación de la visión con la cual a fines del XVIII se orientó la pedagogización del juego bajo axiomas del enseñar deleitando, enseñar jugando.

He comentado en párrafos anteriores que las Aleluyas reflejan la valorización del juego en las escuelas que impulsaron los Ilustrados, entre ellos Jovellanos y la orientación del célebre y efímero Instituto Pestalozziano (1803–1807) de Madrid, cuyo escudo grabara Goya y entre cuyos

colaboradores figuraba Blanco y Crespo [Blanco White], antes de su exilio londinense.

Como observamos en los pliegos [b, c], los juegos corresponden a un entrenamiento en la fuerza, la agilidad y la destreza corporal. La gimnasia y las demostraciones competitivas y espectaculares de implantaron en los colegios escogidos de la alta burguesía.

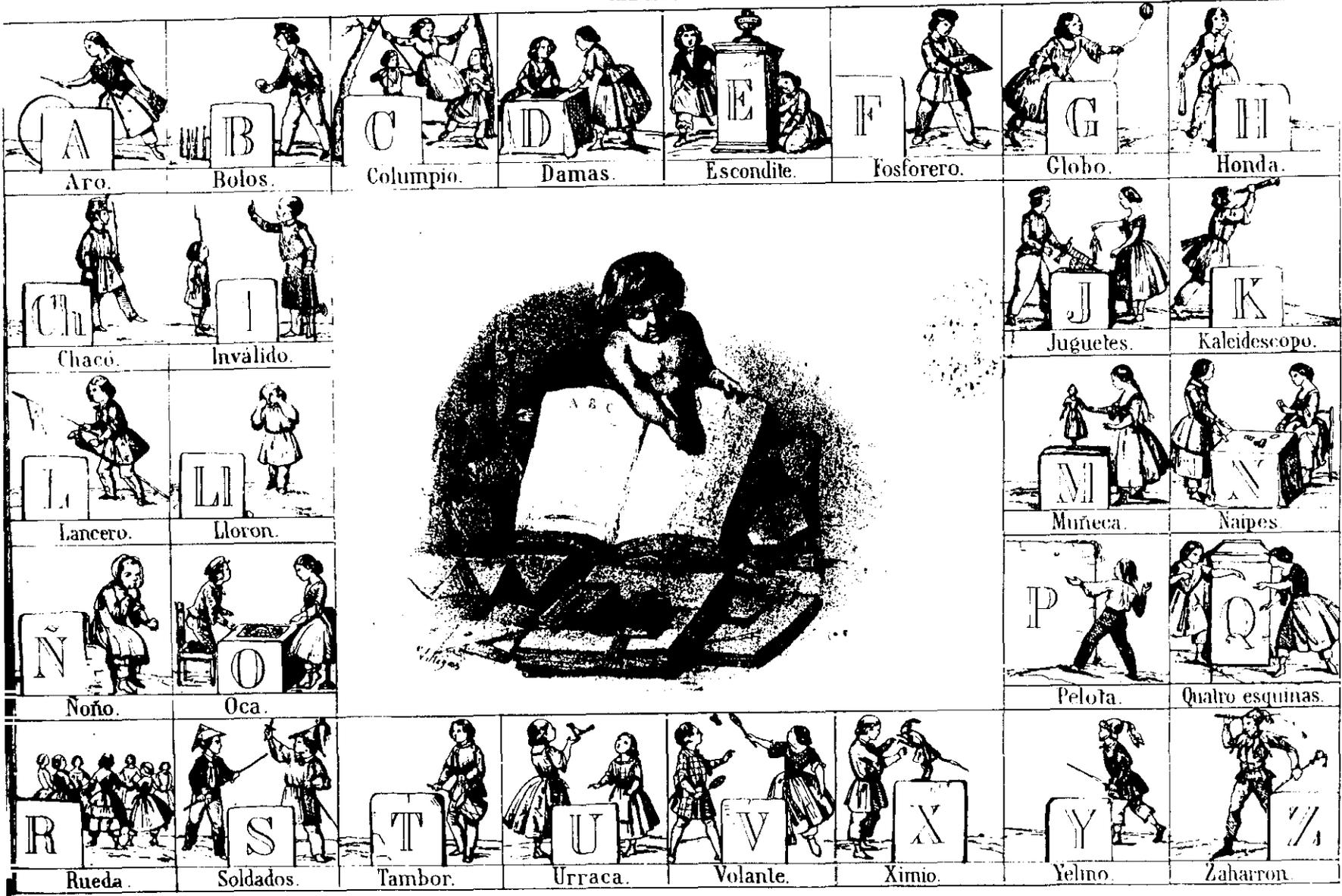
Las Aleluyas [b c] registran aquellos juegos que se incorporaron a las instituciones para formar física y moralmente a los jóvenes. La música y el baile son elementos sumamente valorizados en la educación corporal y lúdica del niño y el muchacho.



Años 1815 a 1825. — Hoja de juegos de niños, pintada, que servía de premio en las escuelas barcelonesas

Archivo Histórico Municipal de Barcelona

ABECEDARIO.



Pliego [d-e]. Abecedarios y Aleluyas.

A los comentarios de los [pliegos b-c] añadiría uno nuevo [*Juegos y regocijos del niño*]. [1815. Pliego d.e], posiblemente copia de tacos xilográficos anteriores y que fuera usada en las escuelas como *Abecedario*, según explica la última imagen de las veintidós viñetas que contiene. En varias de ellas el niño toca diversos instrumentos sonoros –platillos, panderetas, triángulo, tambor, viola, castañuelas–, además de los juegos más usuales de la gallina ciega, los caballito, y otros juguetes artesanales, la cuerda, sables, arco y flechas, y pequeñas armas de fuego; entretenimientos con pajarillos atados a un cordel; perseguir y cazar mariposas.

Entre los años treinta y sesenta, el romanticismo revaloriza los usos y costumbres de los pueblos, las canciones, los juegos de los niños, la espontaneidad y la sencillez de sus pasatiempos.

A esta visión corresponden las litografías de *Juegos de la niñez* y el *Abecedario* [pliego e] publicados en la revista *La Educación pintoresca* que resume la máxima del enseñar deleitando y la atención del niño y sus juegos. El *Abecedario* [pliego e], de los juegos ejemplifica esta síntesis. El medio pliego litografiado que la revista incluye como lámina regalo tiene 28 viñetas de juegos correspondientes a las letras del alfabeto, con un pie explicativo del nombre usual:

" A – aro, B – bolos, C – columpio,
D – damas, E – escondite ..."

La cuidada litografía firmada de J. Villegas es un documento a rescatar en la serie madrileña de los juegos.

Las aleluyas de juegos [pliego f; g] aparecidas a mediados del novecientos contribuyen a las imágenes costumbristas a tenor de los *Gritos de Madrid*, *El pilluelo de Madrid*, para adentrarnos en

los entretenimientos en los hogares, en las calles, plazas de un Madrid urbano.

La mirada del dibujante Francisco Ortego que bien conocía el vivir cotidiano de Madrid, atrapa en estos ingenuos grabados una multiplicidad de escenas, que pasan en hiladas por el libro-pliego, de sus hojas para cortar y apostar en el juego ⁽⁹¹⁾, porque como se afirma

Juegan a las aleluyas
cada uno con las suyas.

La aleluya muestra un juego libre y espontáneo, en contraposición a la visión que se lee en algunas revistas infantiles ⁽⁹²⁾ dirigidas a un lector de clase media; aparecen escasamente los juegos al aire libre, llevados por la idea de que deben desecharse por peligrosos e inapropiados.

El juego de la Sortija en las aleluyas.

El ejercicio de la sortija que muestra la viñeta veintidós del pliego [c] y la número diez del pliego [b], difieren en la ejecución y normas. La primera representa el ejercicio ecuestre de ensartar el anillo pendiente de un poste; la segunda es de lanzamiento en tiro de precisión. Una tercera modalidad, ensartar en carrera pedestre el anillo del poste o de la cuerda, imagen difícilmente localizable, figura en la viñeta treinta y dos de *Jochs* [a/ 1674]. En el siglo XIX al reimprimir la misma aleluya con la denominación de *Travesuras de la infancia* [a/ 1864] notamos que el anillo

pendiente de la cuerda ha sido borrado; evidentemente el impresor ignora el juego y retoca la imagen dejando en sables la varilla de ensartar; el pie rimado dice:

v.32 Con destreza singular
 sabe el sable manejar.

En la edición del antiguo *Jocs auca* comentada por Amades, al llegar a la estampa de la sortija, afirma no conocer el juego en la modalidad a pie, recordando el ejercicio caballeresco del torneo de la sortija [l'anella] un anillo pendiente de una cinta atravesando una calle y que, cabalgando, el jinete debía atravesar con una vara. (93)

En el *Diccionario de los juegos* se reproduce una estampa de "la sortija en España en el siglo XVII" consistente en la anilla que debía atravesarse suspendida de un palo atado horizontalmente a un árbol que hace de eje. Varios jóvenes con largas varas aguardan su turno, mientras uno de ellos vara en mano corre hacia la anilla suspensa. (94)

La sortija, de acuerdo a la gestualidad de la iconografía es ejercicio de destreza y precisión en lanzamiento, tal como lo muestran los pliegos: de destreza ecuestre, precisión en lanzamiento y puntería en el [pliego c/ 1818]; de agilidad en carrera y precisión de lanzamiento en [pliego a/1674].

La sortija, patrimonio lúdico de la infancia tal como lo documentan las aleluyas, proviene de los juegos de la nobleza muy en boga en el Siglo de Oro. (95)

Al describir la sortija y fiesta, Lope de Vega en el *Maestro de danza* relata en boca de uno de sus personajes la entrada de los participantes con librea y plumas, jinetes de corceles entre los que destaca el hijo del Condestable:

(..) "En un overo andaluz
larga cola y crines crespas".

(...) Sale de Lerin el conde
lindo bridón, lanza y fuerza.
Saca el brazo al requerilla,
y así la punta derecha
que al poner la lanza en cuja,
halló la sortija en ella." (96)

En el siglo XVIII, durante las fiestas públicas a zonas rurales, se corren sortijas a caballo: es ya un juego de aldeanos.



Lámina XXXIX - Sortija. [Pliego a].



Con destreza singular
Sabe el sable manejar.



Carrera de la Sortija



Lámina XLII - Sortija en la Tarasca.

La sortija en carrera pedestre pareciera un ejercicio de jóvenes y niños; quizás fuera adaptación de los movimientos de los bailes teatrales de la sortija ejercitados en escena, jinetes en caballitos de caña.⁽⁹⁷⁾

Esa práctica menor es velada y oscurecida por la espectacularidad de la sortija en carrera ecuestre; posteriormente ésta sufre una singular transformación. ⁽⁹⁸⁾ En los comienzos del siglo XVIII, el ejercicio ecuestre de la Sortija da lugar a la invención mecánica de los carruseles, los caballos de madera girando de un poste en cruz, la larga lanza cambiada por un palillo, la Sortija pendiente de un poste. Así verían el artilugio los madrileños en la procesión de Corpus en Madrid en el año 1749. ⁽⁹⁹⁾

Una de estas máquinas instalada en Madrid es mencionada en una pieza de teatro popular; para diversión de todos, Trufaldín el personaje italiano anuncia al público que verán:

Trufaldín – "Cosi pulidi e curiose
noi mai vedute en Spagna.
L'Arlequín, le saltimbanqui,
li danze, li serenate
e li juegui de sortija
en qui caballeri e dama
andiamo así alrededor
como a li norie el masche". ⁽¹⁰⁰⁾

Sortija y Tío Vivo.

El artilugio de la Sortija, ahora un poste que forma eje en el cual giran dos vigas en cruz de las que cuelgan caballos de madera y silletas, llega a las diversiones del dieciocho y diecinueve en las ferias y fiestas. Definitivamente pasa al patrimonio lúdico de los niños y es una escena repetida de ver:

(...) "los padres que pagan y los muchachos por lo que se divierten no pueden olvidar en Madrid los juegos de la sortija del Tío vivo, apodo del primero que especuló en Madrid con estos juegos infantiles que tanto producen". (101)

El Tío vivo combina la atracción de su mágico viaje ecuestre con la destreza de la puntería y enlazamiento de la sortija, como recuerda la aleluya:

"El juego de la sortija
es de puntería fija".

Para la infancia del pasado siglo, para la de los niños de la república, para la memoria de la infancia, la fascinación del juego se desplaza a esa espacial, intemporal carrera de los caballitos del Tío Vivo donde giran los niños, los días de fiesta y los fantásticos escenarios. El poeta García Lorca escribe en sus canciones, un poema al deambular de las ruedas en el viaje que transcurre el tiempo blanco o azul.

Corpus Azul.
Blanca Nochebuena.

El Tío vivo gira
colgado de una estrella.
Tulipán de las cinco
partes de la tierra.

Sobre caballitos
disfrazados de panteras
los niños se comen la luna
como si fuera una cereza.

¡Rabia, rabia, Marco Polo!
Sobre una fantástica rueda,
los niños ven lontananzas
desconocidas de la tierra.

Corpus azul
Blanca Nochebuena". (103)

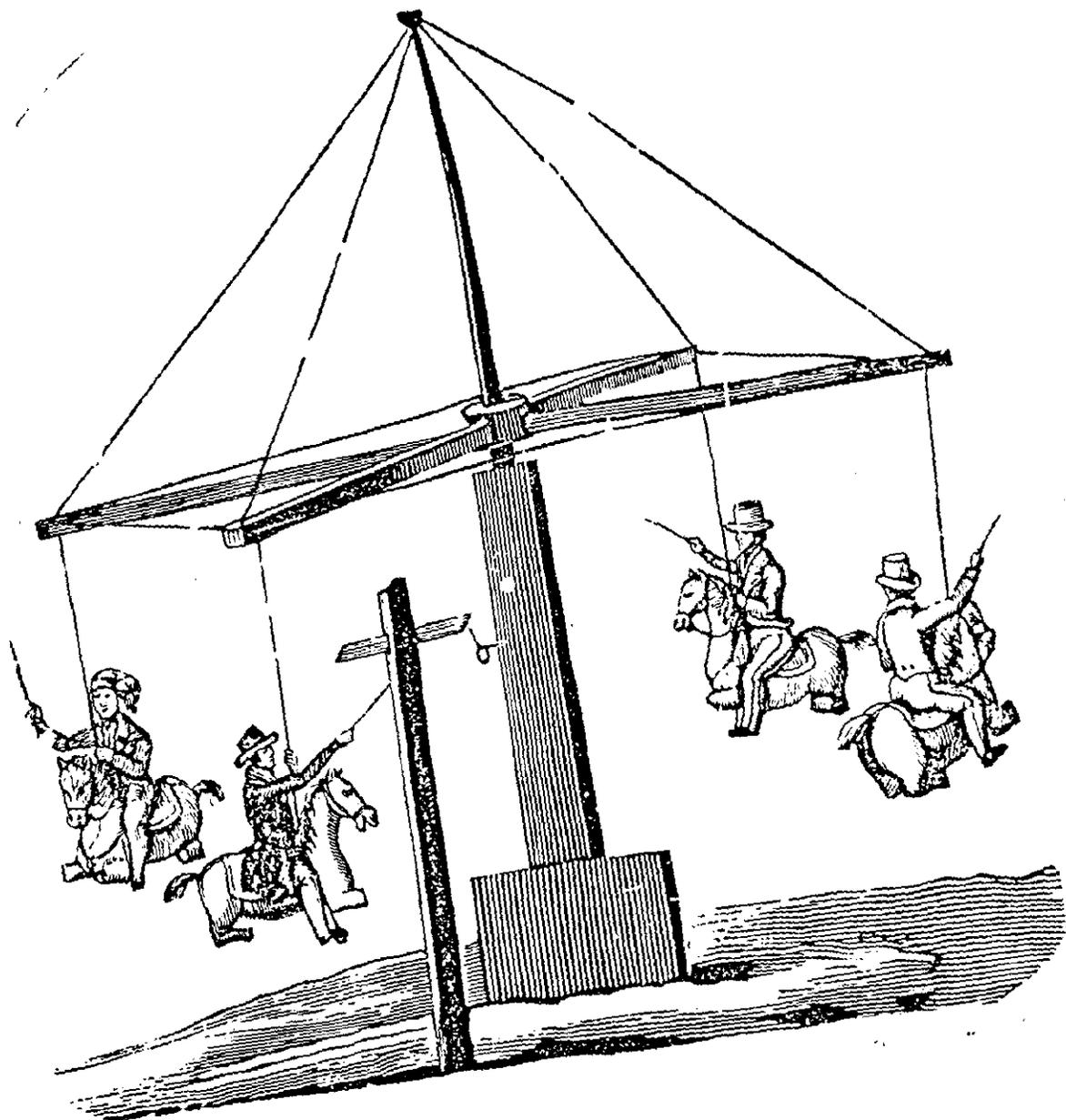
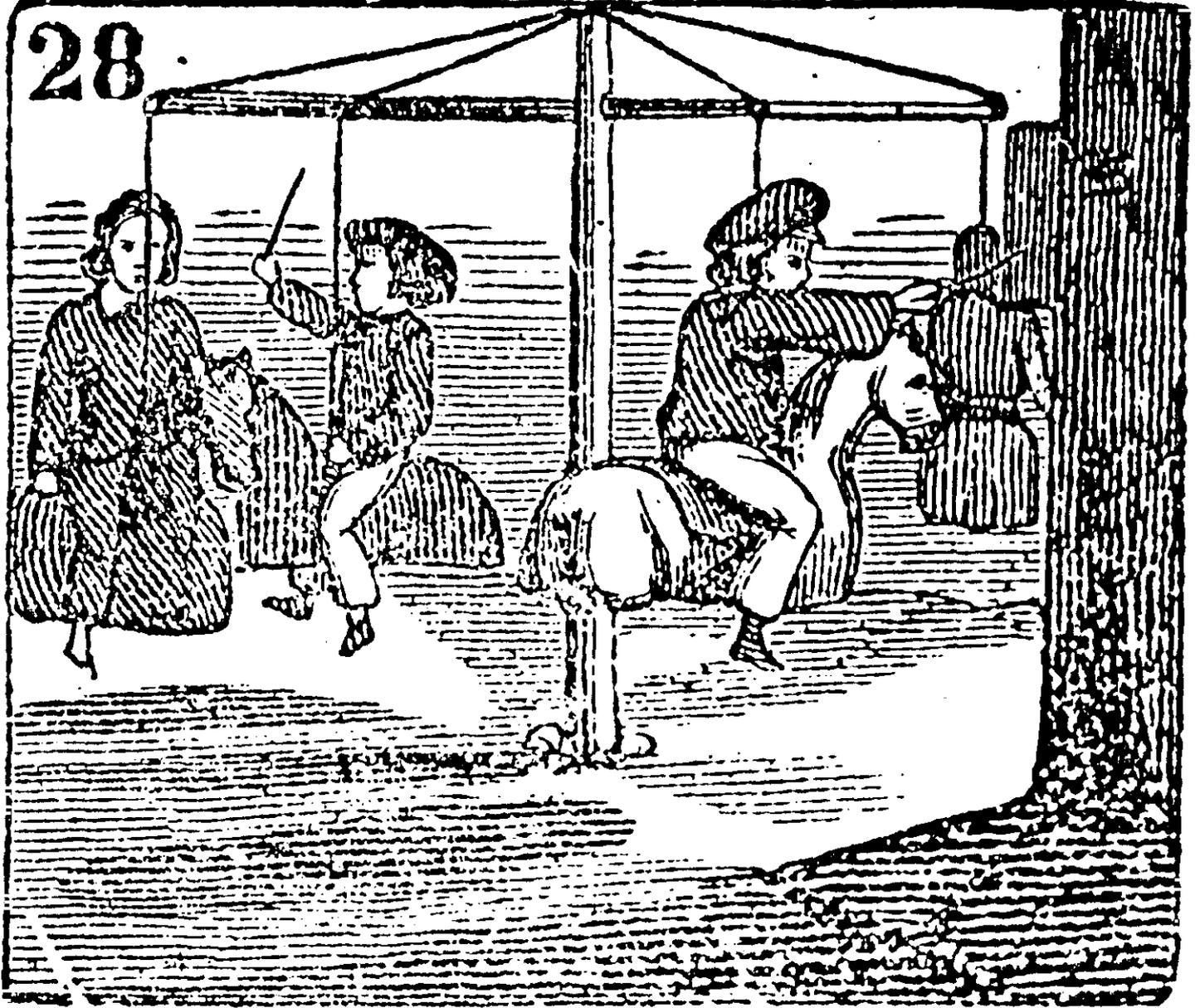


Lámina XLIII - Sortija. Tiovivo.



Lámina XLIV - Tiovivo. Siglo XIX.

28



NOTAS:

- (1) *Plan y reglamento general de las Escuelas de Primeras Letras aprobado por S.M. el 10 de febrero de 1825*. Madrid. Imprenta Real. 1825, págs.18-19.
- (2) Aguilar Piñal, Francisco. *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid. CSIC. 1972, pág.XIV.
- (3) Unamuno, Miguel de. *Paz en la guerra* (1893). apud. Caro Baroja. *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid. Revista de Occidente. 1969, pág.19.
Vid. Botrel, "Aspectos de la litterature de colportage en Espagne sous la Restauración" en *L'infra-litterature en Espagne aux XX siecle*. Grenoble. Presse Universitaires. 1977. págs.103-122.
- (4) Durán Sempere, Agustín. *Editores y libreros barceloneses*. Barcelona. 1952.
Caro Baroja. *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid. Revista de Occidente. 1969, págs.409-426.
- (5) García de Enterría, M.C. *Literaturas marginadas*. Madrid. Playor. 1883. pág.45.
- (6) Bravo Villasante, Carmen. *Historia de la literatura infantil*. Madrid. Doncel. 1972³. pág.75.
- (7) Para el estudio de las aleluyas Vid.
 - Amades, Joan. *Imatgeria popular catalana. Les auques*. Barcelona. Orbis. 1931. T.I: 198 págs. T.II. 100 aucas facs.
 - Amades. "Calendari de analfabetos, Aleluyas calendáricas", en *RDTP IX*. 1953, págs.400-440.
 - Gayano Lluch. *Aucologia Valenciana*. Valencia. 1942.
 - Bozal, Valeriano. La estampa popular en el siglo XVIII", en *El grabado en España*. t.XXX. Madrid. Espasa Calpe. 1988². págs.645-667.
 - Bozal. "Aleluyas. El grabado popular en el siglo XIX", en *El grabado en España*. t.XXXII. Espasa Calpe. 1988. págs. 352-372.
 - Caro Baroja. *Ensayo de la literatura de cordel*. Madrid. Revista de Occidente. 1969. págs.409-430.
 - Plá Cargol, "Los juegos", en *Gerona Popular*. Gerona. Dalmau. 1948³. págs.180-183.
 - Rodrigo, Antonina. *Aleluyas de Mariana Pineda-Angel Ganivet. García Lorca*. Granada. Editorial Don Quijote. 1983. págs.7-18.
 - Duran Sempere. *Grabados populares españoles*. Barcelona. Gustavo Gili. 1971. 220 págs.
 - Duran Sempere. *Pedres y auques*. Barcelona. Aymá. 1951.
 - Duran Sempere. *Editores y libreros barceloneses*. Barcelona. 1952.

Aleluyas en la literatura infantil Vid:

- Martínez Baselga. *Museo Infantil*. Zaragoza. Impr. del Hospicio. 1910. págs.109-117.
- Bravo Villasante, C. *Historia de la literatura infantil*. Madrid. Revista de Occidente. 1959.
- Amades, J. *Auca dels Jocs de la Mainada*. Barcelona. Hesperia. 1947. 108 págs.

- Hurlingham, Bettina. "El pliego de imágenes", en *Tres Siglos de literatura infantil*. Barcelona. Edit. Juventud. 1968. págs.139-144.
 - Pelegrín, Ana. *Libro de estampas*. Madrid. Comunidad de Madrid. 1989.
 - Renonciat, A. "Le petit Poucet en images", en *Livres d'enfants. Livres d'images*. París. Dossiers du Musée d'Orsay. 1989. págs.23-26.
 - Neuburg, Victor. *The penny histories. A study of chapbook for young readers over two centuries*. London. University Press. 1968. 227 págs.
 - Matoses, M. *Aleluyas finas*. Barcelona. López Editor, [s.a.].
 - Vidal Valenciano. *Jochs y joguines. Recorts d'infantesa*. Barcelona. López Editor, s.a. [1895].
 - Pelegrín, A., "Las aleluyas", en *Cada cual atiende su juego*. Madrid. Cíncel. 1984.
 - Castillo Lucas, "Las aleluyas en el folklore infantil", en *Retablo popular*. Madrid. Imp. Casano. 1968. págs.506-509.
- (8) Minguet e Irol, Pablo. *Diario sagrado y Calendario general para todo género de personas...* Madrid. [Pablo Minguet impresor]. 1749. T.I. pág.5.
- (9) [Alleluia, Alleluia] [s.l., s.i., s.a.] en Sección B. Artes. B.Central Catalunya. Otro pliego de [Alleluia] [s.l., s.i., s.a.] en Bellas Artes. BNM. INV 17289.
- (10) Minguet Irol, Pablo. [Catálogo]. Madrid. [Minguet Impresor. grabador] [S.A.] [1733]. BNM R-14649. [Volumen facticio].
- (11) DRAE. Edic.Real Academia. 1970. pág.62 a.
- (12) Caro Baroja. *Ob.cit.* págs.409-430.
- (13) Castillo de Lucas. *Ob.cit.*
- (14) Gayano Lluch. *Ob.cit.* pág.70.
Duran Sempere propone la clasificación siguiente: "Enciclopedia infantil; fantasía infantil e historias ejemplares, figuras históricas, grandes obras literarias, temas locales". Duran Sempere. *Ob.cit.* págs.22-24.
- (15) Bozal, Valeriano. "Aleluyas", en *Grabado en España*. T.XXXII. Madrid. Espasa Calpe. 1988. pág.354.
- (16) [*Auca del Sol y la Luna*] [c.c. 1752]. Valencia. Imprenta y Librería Laborda [s.a.] Pliego de 48 tacos xilográficos. reep. en Gayano Lluch. *Aucología Valenciana*. Valencia. 1942. Fig. 16. Tomo el dato cronológico del Catálogo de Gayano.
- (17) *Gritos de Madrid*. [Madrid] [s.i., s.a.] Siglo XVIII. B.Nacional de Madrid. INV. 17.519. La misma estampa coloreada en el museo Municipal de Madrid, Nº 2.353.
- (18) *Abecedario nuevo titulado los vendedores de Madrid para que los niños de Madrid aprendan*

por ideas representativas las letras: este método aprobado y en uso para todas las naciones cultas es el más fácil porque excita la curiosidad y empieza a desembolber la memoria de los discípulos. [s.l.; s.i.; s.a.]. 24 viñetas. [Madrid. Siglo XVIII, comienzos del XIX], lo reproduzco en mi libro *Libro de Estampas*. 1989. pág.102. Pertenece BN. Madrid. Bellas Artes.

INV 17.518.

Cito, Bravo Villasante en otra edición: *Abecedario nuevo titulado los vendedores de Madrid o gritos (...)*. Madrid. Librería de Orea. 1828. En negro y colores; en Bravo Villasante, Carmen. *Libros infantiles españoles*. Catálogo histórico. de 1544 a 1920, Spta, Madrid, INLE, 1968, pág. 5.

- (19) García Lorca, "Un pregón en la tarde", en *O.C.* t.III. Madrid. Aguilar. 1986. 2ªed. págs. 70-71.
- (20) Aleluya [*La buena crianza de las niñas*]. [s.l.; s.i.; s.a.]. Colección particular. Librería de Javier Boulandier. Bilbao.
- (21) Leltrè, Eusebio. *Costumbres i hechos de Madrid*. 1804. Madrid. [Carpeta con 11 dibujos coloreados 30 x 20 tinta negra; con dísticos.] Bib. Municipal de Madrid.
- (22) *Historia de Don Perimplín*. Barcelona. Pere Simó. [s.a.], en Amades. *Les Auques*. *Ob.cit.*
- (23) Vid. la canción de Cock Robin tradicional inglesa, impresa con tacos xilográficos del siglo XVIII. Vid. reep. facsímil de Neuburg. *Ob.cit.* págs.145-160; *Le petit bergere*, L'Epinal. [s.a.]. [Siglo XIX]. La versión hispánica es *Estaba una pastora/cuidando un rebañito*, del repertorio de transmisión oral.
- (24) Me refiero a textos en revistas infantiles y libros escolares del siglo XIX, como por ej. el romance tradicionalizado:
 "A las puertas de un palacio,
 de una señora de bien"
 que publicara Antonio Trueba en periódicos infantiles del siglo XIX.
- (25) Vid. en *Memorial de un Pleito*. Edición Rodríguez Marín. *Ob.cit.*
 Frenk, M. "El folklore poético de los niños mexicanos", en *Rev.Art.Mex.* n°62. 1973. pág.28.
 Pelegrín, "Romancero infantil", en *Actas del IV Congreso de Romancero Oral*. Sevilla. Fundación A. Machado. 1989. } Repertorio N° 52
- (26) Neuburg, V. *The penny histories. A study of chapbook for young readers*. Oxford University Press. 1968.
 Vid. Muir, Perei *English children's book*. London. Batsford. 1985.
- (27) *Pinocho*. Semanario infantil N° 30, septiembre 1925, pág.1.
- (28) Barradas, Rafael. *El Barquillero de los pájaros. Las aventuras del Pirata*, en *Cuentos para el chiquitín*. Barcelona. Ed. Juventud. [s.a.]. [1926?]

- (29) Botrel, J. F. "Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration" en *L'infra-littérature en Espagne aux XIX et XX siècles*. Grenoble. Presses Universitaires. 1977.
- (30) *Gritos de Madrid*. [s.l., s.i., s.a.]. Siglo XVIII. BNM.
Francisco Miranda. *Abecedario para instrucción de los Niños (...)*. Madrid. [s.a.]. BNM.
- (31) *Retrato de los Reyes de España*. Madrid. [Minuesa]. Colegiata, 6. [s.a.]. Siglo XIX. BNM.
INV/17469. Es copia de *Retrato de todos los Reyes de España*. Madrid. 1795; serie *Reyes de España*. Cobre talla dulce en Museo Municipal de Madrid. IN 1222/60; 12270; 12274.
- (32) *Pedrea de Muchachos*. [s.a., s.i., s.a.]. Siglos XVIII-XIX. B.Municipal de Madrid.
- (33) [Libro fáctico de Romances]. BNM. U. 11170.
- (34) [Francisco Ortego Vareda]. *Costumbres de Antaño y Ogaño*. Nº 100. Madrid. Marés, Plazuela de la Cebada, 13. [s.a.]. BNM. INV 1866.
- (35) *Escenas grotescas contemporáneas*. Madrid. Hernando S.A., Calle Arenal, 11. [s.a.]. Colección particular.
- (36) Es posible atribuirles año de edición o reimpresión, observando la localización en la casa impresora con estas variaciones:
Librería Hernando 1866-1883; Viuda de Hernando y Cía 1883-1886; Hernando y Compañía 1896-1908; (Perlado Paez), Sucesores de Hernando 1908-1924; Hernando S.A. 1924-1935. [a. 1973].
Datos tomados de Botrel, J.F. "Naissance et essor d'une maison d'edition scolaire: La Casa Hernando de Madrid" en *Livres et Libraires en Espagne*. París. 1989.
- (37) Vid. Caro Baroja. *Ob.cit.*
Martínez Baselga edita un catálogo de su colección correspondiente a 123 títulos de la Casa Hernando de Madrid; 83 Aleluyas de la Imprenta Tabernillas, 2. Depósito de aleluyas y Romances de Madrid; y de la casa A. Bosch de Barcelona.
El catálogo, fechado en 1910, figura en Martínez Baselga. *Museo Infantil*. Imp. Hospicio .1910. págs. 110-117.
- (38) Por ejemplo: *Abecedario* [Juegos y regocijos de un niño] en el Museo Hist. de Barcelona; *Gritos de Madrid*. en Bib. Municipal de Madrid.
- (39) Don Preciso [Zamacola Izco]. *Ciencia contradanzarias (...)*. Madrid, Imp. Villapando. 1796. pág. 168.
- (40) Noguera graba las Aleluyas Nº 42. *Historia de Atala*; Nº 54 *Mujeres de todos los países del globo*; Nº 63 *Vida de una criada de servir*, entre otras. apud. Amades *Les auques*. (1931) t.I. pág. 178.
- (41) *Desdichas de un Hombre flaco*. Nº 90. Madrid. Imp. Marés. Calle de la Encomienda, 19. 1866.

48 viñetas. BC Catalunya. AU428. t.II. pág. 498.

- (42) *Costumbres de antaño y ogaño*. Nº 100. Madrid. Marés y Cía. Plazuela de la Cebada, 13. 1866. [24 viñetas dobles]. Valenciano Bozal atribuye a Francisco Ortego Vareda el dibujo de esta Aleluya. BNM INV/ 17635.
- (43) *Circo ecuestre y gimnástico* Nº 88. Madrid. Despacho de Juanelo, 19. [s.a.] 48 viñetas BC Catalunya. AU.89. t.I. pág. 110.
- (44) *Aleluyas del Pitimini* Nº 41. [Lotería]. 90 viñetas. Madrid. Marés y Cía. Calle de la Encomienda, 19. 1866. BN. Madrid. INV/17676.
- (45) Francisco Ortego Vareda dibuja las ilustraciones del libro de Angel Fernández de los Ríos. *Cuentos de todas las edades*. Madrid. A. de San Martín, Puerta del Sol, 6. Agustín Jubera. Bola, 11, 1867 2ª edición.
Bozal. En "El grabado popular en España" (1988). pág. 361, de la aleluya Nº 100 dice "con dibujos que parecen de Ortego". Amades, *Ob.cit.* (1931), coge de Apelles Mestre el dato de atribuir a Amades, el *Circo ecuestre gimnástico*; anoto otras aleluyas dibujadas por Ortego. La colaboración del dibujante en casas impresoras es anotada por Raflol en *El libro romántico en España*. Barcelona. Juventud.
- (46) Amades. *Les Auques*. t.I. pág. 178.
Para dibujantes y grabadores de la serie valenciana, Vid. Gayano Lluch, "Grabadores y dibujantes de aucas" en *Aucología Valenciana*. Valencia. 1542. págs. 75-81.
- (47) Davillier, Ch. *L'Espagne* [1874], en Rodríguez Moñino. *Diccionario de Pliegos Suelos poéticos*. Madrid. Castalia. 1970. pág. 109.
- (48) Botrel, "Les auvegles considéres comme mas-media". *MCV*, X, 1974, págs. 233-271.
Botrel, "La libraire ambulante et clandestine" en *La diffusion du livre en Espagne*. (1868-1914). págs. 11-27.
- (49) Ricardo de la Vega (1899-1910) *El señor Luis el Tumbón o el Despacho de Huevos frescos*. apud. Bravo Villasante "Los gritos de la calle", *R. Filo*, t.I, 1981, págs.11-14, (pág. 13).
- (50) He consultado en los fondos de la Sección de Bellas Artes de la B.N. de Madrid. Más de 700 pliegos.
En la sección de Bellas Artes de la B. Central de Catalunya, he revisado los tomos facticios, correspondientes a la colección que suman alrededor de 1500 Aleluyas. He tenido a la vista el fondo expuesto en el Museo Marés de Barcelona; la colección particular de la serie Hernando del librero Blas Vega. Sumando con ésta y la colección personal cerca de 300 aleluyas de diversos impresores. Sin embargo, sólo he analizado un par de Aleluyas del Museo Municipal de Madrid y del Museo Histórico de Barcelona, por cuestiones de tiempo que me impide revisar el fondo de aleluyas de esas instituciones.

- (51) Los pliegos de Corpus y Carnaval, están mencionados en otro capítulo de esta investigación, e ilustran páginas del *Repertorio*.
- (52) Este dato lo tomo de Gayano Lluch, *Ob.cit.* y Amades, *Ob.cit.* (1931). Catálogo. Pág.XVII.
- (53) Existe una reciente edición facsímil de los dibujos de J. Stella, en edición española. Stella, Jacques. *Juegos y pasatiempos de la infancia*. Palma de Mallorca. José Olañeta. 1990.
- (54) Gayano Lluch. *Ob.cit.* págs. 105–106. No he tenido ante mi vista estas reimpresiones consignadas por Gayano.
- (55) Natalia Seseña. *Cerámica esmaltada española*. Labor. 1981. Anota que varios utensilios, platos, fuentes, del siglo XVIII, llevan en la decoración los juegos de niños inspirados en los juegos de J. Stella, y C. Bouzonet. Cabe suponer que en la valenciana fábrica de cerámica en Alcora y la de Talavera (Toledo), conocieran los pliegos de *Jocs* impresos en Valencia.
- (56) Reproducida en Amades *Les Auques* (1931) t.II. Lámina. XXVII. Este pliego, en Amades. *Auca del jocs de la mainada. Auques comentadas*. III. Barcelona. Hesperia. 1947. pág. 105. [edición facsímil. Barcelona. Alta Fulla. 1984].
- (57) Son tres pliegos titulados *Travesuras de la Infancia* existentes en B.A. de la Biblioteca de Catalunya. AU/ 79 (pág. 97–I); AU/80 (98. VI); AU/78 (pág. 96–I).
- (58) De la identificación de los juegos a los que alude el grabado trataré en páginas siguientes,
- (59) Amar Durevier; Jaufrett. *La gimnástica o escuela de la juventud. Tratado elemental de los juegos ...* Madrid. Imp. Alvarez. 1807.
- (60) Naharro, V. *Descripción de los juegos de la infancia (...)*. Madrid. Imp. Fuentenebro. 1818.
- (61) Jovellanos. *Memorias...* ed. José Lage. Madrid. Cátedra. 1986. pág. 122.
- (62) Amar Durevier. *Gimnástica...*, *Ob.cit.*, págs. 156–158.
- (63) Rementería y Fica, "Juegos de Jardín", en *Manual de Juegos* [1831], pág. 30.
- (64) *Reinado de Isabel I* Nº 60. Madrid. Marés 1857; *El corazón del bandido* Nº 95. Madrid. Marés. 1864; *Escenas de antaño y Ogaño* Nº 100. Madrid. Marés. 1866.
- (65) *Juegos de la infancia*. Primera Parte. Nº 64.
Ediciones:
– Madrid. Imp. Marés y Cía. Plazuela de la Cebada, 13. 1865.
– Madrid. Despacho Marés. Juanelo, 19. 1873. BCC./ AU. 1327. (p. 1648. Vol. V.)
– Madrid. Despacho Juanelo, 19. [s.a.]. BCC./AU. 83. (p. 100. Vol. I.)
– Madrid. Despacho Juanelo, 19. [s.a.]. BNM.

Juegos de la Infancia. Segunda Parte. Nº 98. Madrid. Sucesores de Hernando. Calle del Arenal, 11. [s.a].

Sucesores de Hernando, figura la Impresora entre 1908-1924.

Otra edición:

- Madrid. Marés y Compañía. 1865. BC Catalunya/ AU. 81 (99- V. I).

- Madrid. Despacho Juanelo, 19. [s.a.]. BC de Catalunya/ AU. 82 (1092. Vol. IV).

- (66) Caro Baroja. *Ob.cit.* pág. 423.
- (67) Corresponden a la Primera Parte. En la Segunda Parte se nombra igualmente "A la limón", "San Serení".
- (68) Para referencias del juego "La viejecita". Vid. *Repertorio* Nº 53.2b.
- (69) Pelegrín, *Colección oral* (1976-1990). Colegio Público. Málaga. 1986.
- (70) Inglaterra: "London Bridge"; Francia: "Pont neuf".
- (71) Correas, Gonzalo. *Vocabulario...* ed. C. (1968). pág. 57a.
- (72) *Baile de Pedro de Brea*, (1611) en Cotarelo, (1911), t.II. pág. 479 b; *La Maya*, (1616) en Cotarelo, (1911), t.II. pág. 485 a.
- (73) Jaime Ferrán en "Música y poesía". Universidad de Syracuse. N. York, en *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. ed. Pedro Cerrillo. Jaime García Padrino. [Cuenca]. Servicios de Publicaciones. Universidad Castilla-La Mancha. 1980. pág.61.
- (74) Juan Ramón Jiménez. *Por el cristal amarillo*. ed. Pedro Garfias. Madrid. Aguilar. 1961. págs.157-158.
- (75) Vid. Gayano Lluch. *Ob.cit.* págs. 97-99 y 102.
Vidal Valenciano, Eduart. *Jochs y joguines*. Barcelona. López editor. 1895. págs. 100-137.
- (76) Martínez Balsega. *Museo Infantil*. Zaragoza. Imp. Hospicio. 1910. pág. 110.
- (77) Moreno Villa, José. *Lo que sabía mi loro*. [1945]. Madrid. Alfaguara. 1977²
- (78) Gómez Yebra, A. "La poesía ante el niño. Aspectos teóricos-prácticos" en *Boletín de la Asociación de amigos del libro infantil-juvenil*, (1989), Año II, Nº 12, pág. 39.
- (79) Cesar Arconada, "El cine de la Aleluya" en *Papel de Aleluyas*, Nº 6, Abril, 1928, pág.4.
- (80) Cesar Arconada. Artículo. *Ob.cit.* pág. 4.
- (81) Arconada, C. art.cit. en *Papel de Aleluyas*, Nº 6, Abril, 1928, pág. 4.

- (82) Giménez Caballero "Ecuación de la Aleluya" en *Papel de Aleluyas*, Nº 3, Septiembre, 1927, pág. 1.
- (83) Gómez de la Serna. *Pombo*. Barcelona. Juventud. 1960. pág. 92.
- (84) Ramón Gómez de la Serna. "Aleluyas absurdas. El espejo, el hombre, el conejo" en *Papeles de A.*, Nº 1, Julio 1927, pág. 4.
- (85) Giménez Caballero, E. "Ecuación de la aleluya" en *Papel de Aleluyas*, Nº 1, Julio 1927, pág. 1.
- (86) Caballero Bonald, "Prólogo" en Zamora Vicente. *Primeras hojas*. Madrid. Espasa Calpe. 1985. pág. 17.
- (87) Zamora Vicente, Alonso. *Ob.cit.* pág. 69.
- (88) [Obiols, dibujante]. *Auca del noi català-antifeixista i humà*. Nº 2. Barcelona. Edició del Comissariat de propaganda de la Generalitat de Catalunya. [s.a.]. [1937]. 48 viñetas.
- (89) Vid. Van Lennep. "Melancolía y ludus puerorum", en *Arte y Alquimia*. Madrid. Edit. Nacional. 1978. págs. 201-218.
- (90) Lucas Fajardo. *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*. 1603. apud. Etiennvre. *Figures du jeu*. Madrid. Casa Velázquez. 1987. pág. 346.
- (91) En el presente capítulo he excluido el comentario de las Loterías y de la Oca del fondo de las aleluyas.
El pliego se convierte en objeto de juego de azar. Señalo el interesante relieve de este aspecto lúdico de las aleluyas.
Vid. *Repertorio*: Aleluya, Nº 150; Oca, Nº 151.
- (92) Me refiero a las revistas *Los niños* dirigida por Frontaura; y *La edad dichosa* de Ossorio Bernard.
- (93) Amades. "L'anella" en *Jocs de l'mainada*. Barcelona. Hesperia. 1947. págs. 22-74.
- (94) Alleau, René. *Dictionnaire des jeux*. París. H. Veyrier. 1974. pág. 23. Reproduce la estampa. [s.tít.; s.l.; s.i. ; s.a.].
- (95) Rodrigo Caro cita breve y tangencialmente un juego cercano -"el estafermo", quintana en italiano, como "tirar dardo o lanza sin hierro". Rodrigo Caro. *Días geniales (...)*. edic. E. Madrid. Espasa Calpe. 1978. t.I págs. 140.
El estudio detallado del Juego de la Sortija, con abundante y precisa documentación en Lucien Clare. *La quintaine, le course de bague et le jeu des têtes*. París. CNRS. 1983.

- (96) Lope de Vega. *El maestro de danza*, en *Comedias escogidas II*. BAE. XXXIV. Madrid. Rivadeneyra. 1855, págs. 71-72.
Otras referencias literarias de la sortija en Hesse, Literatura y deporte en el Siglo de Oro. Madrid. Taurus. 1967. págs. 137-147.
- (97) En el *Capellán de la Virgen*, Lope de Vega cita un juego de La Sortija en escena; apud. N. Salomón. *Lo villano en el Teatro del Siglo de Oro*. Madrid. Castalia. 1985. págs.449; 458-461.
- (98) En Hispanoamérica, concretamente en Argentina y Chile, se veían en las fiestas domingueras por los años sesenta el juego de la sortija o argolla, de increíble destreza de los jinetes.
- (99) Vid. Tarasca del año 1749 en Bernáldez Montalvo. *Ob.cit.* págs.136-137.
- (100) *Mojiganga de la casa del duende*, siglo XVIII, apud. Cotarelo (1911). T.I. págs.CCCIII-CCCIV.
- (101) Castellano Basilio, Sebastián. "Juegos de los niños", en *MuNi*, (1843). Descripción en Rementería y Fica *Manual de juegos de sociedad* [1831]. París. Garnier 1892. págs.28-29.
- (103) García Lorca. *Tío Vivo* en *O.C.* Madrid. Aguilar. 1957. págs. 288-289.



Lámina XLVI - Vendedor de romances. Siglo XVIII.

CAPITULO IV - INVENTARIO DE JUEGOS EN UN PLIEGO VALENCIANO DEL SIGLO XVIII

Noticias del pliego.

Al intentar seguir las huellas de los juegos en las lecturas infantiles me lleva a considerar las ediciones e impresos del siglo XVIII denominadas "pliegos de cordel", frecuentemente ignoradas por los historiadores de la literatura infantil española. Género que reclama un estudio monográfico para compensar la visión unilateral de las ediciones y lecturas de la niñez de los siglos XVIII-XIX.

La consulta de catálogos bibliográficos de colecciones de romances y relaciones impresas en Madrid, Córdoba y Valencia, arrojan un saldo negativo para el tema de entretenimientos y juegos infantiles, excluyendo los pliegos "para reír", de burlas de estudiantes, de Carnaval, Máscaras de Colegiales. De los pliegos de enigmas y pasatiempos para uso en tertulias me he referido en páginas anteriores.

La excepción la constituye un pliego impreso en Valencia a mediados del siglo XVIII, cuya noticia me llegará en la lectura del estudio monográfico de Rodríguez Marín en torno a un manuscrito del siglo XVI con referencias de juegos. (1)

Se trata de un pliego ⁽²⁾ del valenciano Carlos Ros i Hebreras [1703–1773] notario, gramático y escritor. ⁽³⁾

La noticia del pliego de juegos infantiles valencianos aparece en varios estudios de literatura popular, entre ellos Faustino Barberá (1911); Gayano Lluch (1942); Martínez y Martínez (1927); Rodríguez Marín (1932); Martínez Torner (1935); Sanchis Guarner (1979); Antoni Comas (1981). ⁽⁴⁾ En todas las citas se valoriza el *Romance de los juegos de los niños valencianos*, en los términos de interesante repertorio de los juegos de la niñez de gran valor documental y costumbrista. ⁽⁵⁾

Sin embargo, quiero destacar que, en mi conocimiento ésta es la primera revalorización y estudio que se realiza en la literatura infantil hispánica y en la historia de los juegos del texto de Ros, una interesantísima muestra de la poesía popular dieciochesca.

El pliego es conocido sólo por reproducciones en algunos catálogos bibliográficos, Ribelles Comín, Francisco Barberá ⁽⁶⁾ y parcialmente en el estudio de Antoni Comas; el impreso perteneció a la Biblioteca de Francisco Barberá. ⁽⁷⁾ Pliego sin localizar en los fondos de la Biblioteca Central de Catalunya (Barcelona); ni en la Biblioteca Universitaria (Barcelona) y Fondo Serrano Morales, Biblioteca Municipal de Valencia, donde he rastreado su posible existencia; tampoco figura en la catalogación de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El hallazgo del pliego de Ros procedente de la Biblioteca de Barbieri, en un volumen facticio de la Biblioteca de Madrid, supuso un gran aliciente para esta investigación. En ese volumen [BNM.R.5346] figuran otros pliegos del autor, pero que no están catalogados a su nombre.

El pliego correspondiente al número 18 del volumen facticio *Coloquios Valencianos*, con la sigla R/5346 de la Sala de Cervantes y su descripción bibliográfica es la siguiente:

[ROS, Carlos].

*ROMANÇ NOU,/ CURIOS, Y ENTRETENGUT, HON ES REFE/- rixen els jochs, entretine-
mentes è invencions, que els/ gich de Valencia eixerciten en lo trancurs del any, per/ els carrers y
places de la ciutat, generals, sens guardar/ orde, ja de nit, ja de dia, y mes en la nit/ quant fà
Luneta./* [tres tacos xilográficos; a la izquierda, más grande, figura carnavalesca; a la derecha dos
taquitos representando lanceros] PRIMERA PART.

A continuación comienza el texto, a dos columnas:

[h.1 R - 2v] "(A²) Ra và, feñor Basilio,
à vofte tinch de possast..."

[h. 2v] [Col. 2] DECIMES.¡
"(A²) B treball, y aplicaciò
que en molts he [ilegible por encuademación].

[Filete. Otra décima:]

"(L²) O discret que ab reflexio
llegirà mos Romancèt..."

[Al fin: Fl.

[s.l., s.i., s.a.] 4^o. [Ros, Carlos]

PROSEGUIX LO ASSUMPTI DEL IOCS DES GICHS ESPECIALS, / com vorá el curios. /

[tres tacos xilográficos; a la izquierda, más grande, figura carnavalesca, a la derecha dos taquitos representando lanceros] SEGONA PART.

A continuación comienza el texto a dos columnas:

[h. 1 R - 2v] "(J²) a faben com empeñat
 eftich en la part primera..."

[3] [Al fin:] Fl.!

[s.l., s.i., s.a] 4'. 2 hs. sin sigs. Con reclamos. Madrid.

B.Nacional. R/ 5346 (18). B. Municipal. Valencia. Fondo Barberá.

El pliego del Romanç Nou del gichs, los Coloquios y el género teatral.

En el estudio de los Colquios Valencianos, Julia Cañada Solaz consideraba que la inexistencia de estudios sobre los pliegos de cordel valencianos, quizás se debiese a la indiferencia y escaso valor que los investigadores atribuyeron a las formas literarias catalogadas por ellos como vulgares, y además a la inaccesibilidad de los textos. (8) Estas dos puntualizaciones son perfectamente aplicables al pliego comentado.

Otro aspecto que señala en el estudio, corresponde a la naturaleza teatral de lo Coloquio, cuya característica determina que fuese destinado a ser cantado o representado, por lo que el carácter festivo verbal oral es claramente explícito en el *Romance Nou de les gichs*.

Señala la investigadora que los Coloquios se corresponden con los romances para representar, loas, diálogos y monólogos y asimismo con los pasos y pasillos impresos en pliegos en Madrid, Córdoba y Sevilla, principalmente.

En efecto, el pliego de Ros tiene similitudes con esas formas teatrales: el romance de Ros desarrolla el procedimiento de la enumeración, procedimiento que aparece en varias loas, centones, ensaladas y bailes teatrales del siglo XVII.

Sin embargo en relación al tema de los juegos populares infantiles, el corpus significativo se reduce considerablemente.⁽⁹⁾

Escojo entre la documentación pertinente dos manuscritos del siglo XVI para ser representados por colegiales, el *Juego de los cuatro niños*,⁽¹⁰⁾ y la escena de juegos de zagales en el *Coloquio que se representó (...)*, (1587) del P. Pedro Acevedo.⁽¹¹⁾ Otros textos del siglo XVII, los incluyo por su representatividad: el *Baile de Pedro de Brea* (1611), y *Juegos pastoriles* (1613); de Gaspar de los Reyes.⁽¹²⁾

En los dos primeros textos la información se basa en juegos infantiles aunque en la obra del P. Acevedo la enumeración figura en una escena reducida del Coloquio. El *Baile de Pedro de Brea* combina la enumeración con la glosa especialmente de un viejo romance *Elección de novia*, *Hilo de Oro*;⁽¹³⁾ la escena transcurre en una tertulia en la cual los participantes proponen diversos pasatiempos, todos ellos ahora del repertorio de la niñez.

Los "Juegos pastoriles" de Gaspar de los Reyes son una muestra cabal del género de ensalada; la enumeración de la denominación del juego, las breves citas de las rimas ⁽¹⁴⁾ y el estribillo –"Tal que alegre el corazón"– construyen la arquitectura del villancico para ser cantado y danzado, mientras desfilan cincuenta y tres juegos practicados en las aldeas andaluzas.

El pliego de Ros se inscribe en la tradición hispánica del teatro escolar para ser representado por niños, de los villancicos cantados y danzados, de los Bailes dramáticos del Siglo de Oro, ⁽¹⁵⁾ aunque –fuerza es señalarlo– difícilmente podría suponerse que los textos consignados constituyen fuentes textuales que alimentaran la invención del Romance de los Juegos de los niños valencianos.

Las fuentes orales.

¿De dónde procede la información de la larga enumeración de los juegos?

Aunque pudiera conjeturarse que Ros recurre a algunas fuentes bibliográficas –por ejemplo: la "escampilla" ⁽¹⁶⁾ se nombra en *Spill de les Dames* de Jaume Roig, cuya edición hiciera Ros– o señalar que la acotación de "Pisingaya" ⁽¹⁷⁾ de su *Diccionario* ⁽¹⁸⁾ procede del *Diccionario de Autoridades*, en el texto de su Romance subraya la recogida personal de la tradición infantil de los juegos usuales en las calles y plazas:

v.202 "Estos en fi, son els jochs
que dels gichs he arreplegat".

(Primera parte)

"Ab treball y aplicaciò
que el molts dies he tengut,
arreplegar he pogùt
de jochs tanta processò".

(Décima I)

De la observación y la escucha de su infancia y las costumbres de los niños de su tiempo, en el trabajo de su recogida preguntaría a los ancianos, a la gente mayor, anotando los datos obtenidos:

v.98 "(...) es práctica, us, y costum
(segons em và dir ma abuela)
per los mes de Març jugarlo
y em donà ha rahò ella) (...)

Ros recopiló igualmente Refranes y adagios ⁽¹⁹⁾ valencianos y redactó una Cartilla ⁽²⁰⁾ para enseñar las primeras letras a los escolares. Así, pues, el interés por la cultura oral de los niños, los dichos y

v.130 (...) "altres rahons que el gichs saben,
que mon tinter conserva" (...),

se unen a su intento por salvaguardar la lengua valenciana, los usos y costumbres y, a su vez, fijarlos en su escritura para su difusión y enseñanza:

v.114 "y aixi fills meus ya saben
este jochs quant se encomenza".

En la continuidad de los pasatiempos especiales espera ser recibido alegremente por los jóvenes lectores.

Creo acertado el suponer que el notario Ros sabía sobradamente que en las escuelas los niños leían y memorizaban a coro las lecturas de los humildes pliegos de cordel.

Pliegos de fácil soporte material, el más económico, el de mayor difusión por la venta callejera, colgados en los tenderetes entre otros pliegos de "canya y cordill" al alcance de los niños, entre *Aucas/Aleluyas*, *Abecedarios*, *Loterías*, *Juegos de la infancia*, *Habilidades y destreza de volatines*, impresos en Valencia.

Pliego de juegos para su lectura/memorización, lectura con reverberación oral, invitación explícita para recordar y actualizar la excelente cantera de entretenimientos e invenciones viva en la cultura oral mediterránea de la niñez dieciochesca.

Análisis del pliego.

En el encabezamiento del pliego, siguiendo la pauta de la literatura de cordel, se lee la síntesis argumental:

"jochs, entreteniments e invenció
del gichs."

situándolos en Valencia y adjudicando –ya lo he notado– los juegos generales a la Parte primera y los

especiales a la Segunda parte.

El título *Romance Nou*, sitúa al lector del pliego frente a la novedad, diferenciándose en el uso del adjetivo "nuevo" de los viejos romances. (22)

Joaquín Marco señalaría que el adjetivo "nuevo" empleado en los romances de pliego de cordel

"les diferencia de le reste de poesia tradicional, que té valor, precisament per fet d'aver estat tramesa de pares a fills, per la seva antiguetat. La gent les canta i despés restaren oblidades". (23)

Inciden en los estudios de la literatura de cordel opiniones semejantes. La autorizada voz de la investigadora García de Enterría señala que

"la llamada de atención que todo título supone, proviene en primer lugar del recurso de dos elementos característicos de la literatura popular: el deseo de la novedad y la nostalgia o incluso la necesidad de tradición". (24)

visión que aplicamos al pliego que nos ocupa. Atrae el notario Ros a sus lectores asegurándoles que es un género de probada lectura/audición de los chicos, un tema de conocimiento general, presentado novedosamente para los espíritus inquietos, distintos y curiosos.

El "Nuevo, curioso y entretenido" (Nou, curios y entretegut) remite a una fórmula del encabezamiento usual en los pliegos por la cual el poeta popular subraya la propiedad, la novedad y originalidad de la invención; Ros apostilla al finalizar la idea de su romance:

"y así carisim lector
concluida esta la idea
de Carlos Ros (...)"

Idea cuyo objetivo es el de entretener y de servir de esparcimiento, ⁽²⁵⁾ explicación que sitúa el carácter distendido y gracioso para ver, oír y leer que señalara en otro tramo del Romance:

"com vorá el curios",
I.v.33 "mentras ouen els versets,
lo discret que (...)
Décim. v.2 llegirá mos romancèts".

El poeta popular deja explícita la invitación al lector a prestarse al doble juego de oír un romance teatral, ya que será menester por una parte que oiga y vea ⁽²⁶⁾ en los versos la imagen sonora y gestual; que lea entre líneas los entretejidos de la teatralidad, que escuche la oralidad yacente en la composición. Por otra parte, quien oiga lo leído o escuche al recitante, verá los personajes, el movimiento, el espacio, la idea que convoca el poeta popular con las rimas y juegos tradicionales de los niños de su país, de su niñez.

Ros cuenta con la novedad de su invención y con la memoria colectiva del auditorio para la total comprensión y participación de su escena valiéndose de su letra nueva y las letras tradicionales memorizadas.

Ros comienza el monólogo invitando a singulares personajes a una tertulia teatral, a presenciar un Baile de los juegos, escogiendo un primer auditorio que, se amplifica en la participación de los oidores/lectores.

Propone que el público asista a la tertulia con los personajes caracterizados: uno es el cantaor de romances que le ayuda a "decorar" su romance, aquel silba o toca la flauta y atrae a las gentes como abejas a la miel; este personaje desastradillo sabe de fiestas y disfraces carnavalescos, llámese Babieca o Bocasa; aquel otro inventa rimas de amor. Todos ellos/nosotros, estamos invitados a colaborar en el baile teatral de los juegos para que escuche y goce el auditorio:

I. v.38 "Tots estos me han de assistir
y poden formar un ball
mientras ouen els versets
I. v.40 dels jochs dels gichs valencians".

Sin respiro cuenta su centenar de juegos (27), hilvana su centón como los niños cuando juegan

v.72 "quant els passa per lo cap"

y aquí y allá interviene el poeta-actor para indicar que un juego es antiguo como el nabo, que de aquel se reían todos, que aquellos dos son muy cansadores, que los chicos son desatinados...

El que recita la retahíla de cuando en cuando se detiene en una acotación escénica para compartir una vacilación, para atraer el reconocimiento de su memoria.

I. v.30 ("... ay joch!
yo men contre molt torbat").
I. v.138 (... "estich confus quant mes và").
I. v.146 ("pareix estich dins de un fanch!").

en la turbación duda y tropieza en la recitación de la tirada:

("...và!
un dihuite y que mencalle

- I. v.152 sens poder passar abant?")
 I. v.114 "per poch no se ma escapat";

Juegos verbales efectistas; confuso, turbado como el actor que recita su duda para generar una actitud expectante al auditorio desde un estado de perplejidad por la excesiva comunicación verbal gestual o sonora recibida, hasta un momento de distensión cómplice.

El actor hace su "aparte" dirigiéndose al público con la entonación y los gestos precisos que en el texto sugiere el paréntesis leído como acotación:

- ("...ja
 para versar tant de jochs
 I. v.124 pareix mencontre apretat".)
 I. v.164 ("...yo casi estich com à falt".)

En mi opinión, al vacilar recurre a la técnica de manejo del ritmo escénico, consistente en la graduación intensiva basada en la alternancia de acumulación – pausa – recomienzo.

Diseminando los juegos –que a veces son nombrados por analogías de su función, acción, sembrando de pequeños movimientos, de enumeración–vacilación, poniendo en la voz exclamaciones y suspensos /¡ay joch!; ¡ay tall!, và; ¡vo và!, recurre a veces al truco escénico de anunciar el comienzo de la rima–juego para escuchar su voz y la del auditorio repetir colectivamente la conclusión, este es el caso del

- I. v.152 "trico trico trico tràs
 que concludix este jochs
 v.154 ¿Quantos dedos hay detrás?". (28)

En el juego del zapato, los actores y el público dicen a coro el pie rimado, que se oye entre las acotaciones [a uno que se dice... y que finaliza con...] y que sirven de entrada al coro:

I. v.64 "(...) à hu que es diu çabateta
 vê, y çabateta vâ,
 v.66 per mes senyes que finix,
 çabata de cordovà;" (29)

Es menester recordar que el autor se dirige a un auditorio, a una pequeña tertulia hogareña para pasar el tiempo festivamente, en la que se participa con el ingenio, la improvisación, la danza y la memoria. La invitación a participar es –a mi juicio– inmediata y postergada en el tiempo por los juegos que suplica sean aumentados.

I. v.10 "(...) Si acàs falta algun juguèt,
 puix al margen lo añadixca".

(Décima 1^ª)

La invitación implícita a corear y jugar aquellos que todos conocen, es la de participación inmediata y se concreta en un ejemplo de la retahíla que se configura como una pequeña escena con acotaciones:

I. v.170 – Toch–toch, qui es?
 – Sant Pere y Sant Pau.
 – Qué demandan?
 – Una poca de cebada.
 [Dihuen] – Pera quants cavalls?
 – Pera dos.
 [y li responen un punt mes del demanat que es]
 – Prengame pera tres. (30)

Esta retahíla queda abierta a la continuidad, a seguir la cuenta –por tres, por cuatro, por cinco–, en la enumeración progresiva, hasta que la consigna del juego determine su conclusión. El

diálogo reconocido en la memoria del auditorio, posibilita la participación del solista-actor y el coro del público. Un truco escénico que se ha visto quién sabe cuántas veces en los teatrillos de títeres en la niñez, un truco que es parte de los procedimientos escénicos del teatro popular.

Resta otra invitación que es el llamado al archivo lúdico personal, un tirón a la memoria de los juegos en los que el oidor/lector rememora, corrige, comienza a fabricarse su propia larga tirada de los entretenimientos que conoce, que haya jugado, que pregunta cómo se juega, que añade a los visto-oído-leído. Y este eco del pliego es otra idea implícita para la difusión oral que Ros pretende, pues queda totalmente explícita en la décima añadida al final de la Primera parte del Romance:

...al lector li atvertixca,
 en la flor après nom ixa,
 quant llixa lo Romancèt,
 si acàs falta algun juguèt,
 Décima v.10 puix al margen lo añadixca,

palabras de vieja raigambre juglaresca que evocan en mi oído aquel eco del Arcipreste:

quien bien rimar supiere
 puede añadir o enmendar
 si quisiere...

En el margen del viejo pliego dieciochesco, en un pliego del tiempo jugado en el fronterizo margen, acepto su invitación, aumentando, comentando su eco en mi *Repertorio de los Juegos*.

La organización y el texto de los juegos.

Al finalizar la Primera Parte el autor recoge el hilo que ha esparcido y desenrollado; el mostrarse turbado, confuso y vacilante, como si estuviese en un pantano, es un simple anzuelo para mantener la atención del auditorio. Llegado al fin retoma la voz conductora, se disculpa por si algún juego no hubiese sido tratado ofreciendo una curiosa disculpa; dice que al no tener un orden, algún juego se habrá olvidado:

	..."y si acàs deixe alguns,
I. v.204	no men han de tindre a mal,
	porque com no tener orde,
v.206	algun en aurà escapat".

En verdad ¿a qué orden responde la organización de la primera parte del Centon-Romance?.

En el título adelanta que se refiere a juegos, entretenimientos e invenciones generales sin guardar orden.

"Hom es referixen els jochs, entretiments,
e invencions que els gich eixerciten (...)
generales, sens guardar orden ..."

La elección del no orden, es de por sí una elección que significaría su enunciado espontáneo, pero considero que la generalidad de los juegos sin orden se organizan en el texto algunas veces por asociación del movimiento, tipología o función pero, y en primer lugar, sometidos a la exigencia de la composición y versificación, que no olvida de citar el autor porque

I. v.148	"molt me costen de versar".
----------	-----------------------------

En otros versos apostilla que son enumerados para acomodar la rima:

I. v.126 "lo de parixa la gata ⁽³¹⁾
 asi aurè de acomodar
 v.128 junt a pilaret de foch ⁽³²⁾
 porque em falten assonants".

La décima segunda con la cual concluye doblemente esta Primera Parte del Romance, corrobora la idea del autor: el cuidado en la profusión del vocabulario empleado, específico del juego, la atención en la versificación correcta atendiendo a la rima; el aire festivo –uso de exclamaciones, interrogaciones– para lograr su finalidad, la de divertir.

Aquel discreto lector que dudare de la voluntad de forma del autor sobre el texto, es –lo dice Ros– un mal versificador, un necio lector.

El discreto que lea los romances del autor

v.3 dirá que bien versadèts
 estan y de diversiò,

y aquellos que sin razón y por molestar al autor censuren su romance

v.10 "... ni els sabrà llegir
 ni vers, compondre, açó es clar".

El orden de los juegos corresponde en mi opinión a la organización del ritmo escénico del monólogo de la Primera Parte; las necesidades de versificación y rima son los materiales constitutivos de la estructuración e hilván del centenar de juegos valencianos. ⁽³³⁾ Que el autor mantiene su propia y reflexiva organización sobre el material se demuestra por los elementos enunciados fácilmente comprensibles.

El escritor-actor divide el tiempo, el tempo del ritmo escénico. A la enunciación caótica, suspendida en períodos rítmicos por la voz turbada del autor, la acotación entre paréntesis, le sucede la pausa de la breve invitación de las décimas dirigiéndose a cada oidor-lector-veedor; en contraste desliza en la siguiente décima la advertencia a curiosos y necios, incita a su aprobación y el aplauso. Décimas de "telón", diríase en argot teatral cotidiano, para cerrar el primer acto y abrir el segundo del coloquio.

En esta parte del Romance-coloquio rompe la construcción rítmica escénica de la graduación intensiva por contrastes (aceleración -pausa - crescendo) de la Primera Parte, de aparente caos y confusión, para ofrecer un pausado discurrir, mes a mes, ciclo a ciclo, solamente quebrado por un atisbo de enumeración caótica avanzado el monólogo.

Ros encuentra un nuevo elemento organizador, en primer lugar por contraste: de la aparente confusión a la planificación explícita. El texto olvida el mecanismo de la sorpresa de lo que vendrá como en la primera parte, y los inesperados saltos expresivos de la aceleración acumulación/confusión/pausa.

La segunda parte avanza metódicamente, sin sorpresa ninguna en la noción del tiempo circular, de Nadal a Nadal, de fiesta en fiesta correspondientes a las estaciones del año.

La táctica de situar al actor-lector en la circularidad temporal, en el sosiego de conocer la continuidad expresiva, se relaciona con tópicos seculares de la literatura popular: los calendarios y almanaques.

Los juegos se inscriben en los ritos y fiestas y pasan varios de ellos a ser el signo distintivo de la costumbre festiva, por ejemplo:

Mazos. (34)

Palmas y Domingo de Ramos. (35)

Toros. (36)

Carnaval. (37)

Al ceñir la aparición de los juegos al tiempo reiterado, los tiñe de intemporalidad: de uno de ellos se vale el escritor para subrayar la circularidad, es el juego de la "billarda", "vol", "pich", "escampilla", que aparece varias veces en los tramos del romance, en la frontera de las estaciones señalando, puntualizando el discurrir temporal:

II. v.23 "tornen a usar la escampilla

II. v.28 "lo pich o vol, se deixa

"en estan dins de Nohembre
lo pich o bol se escomenza".

y casi al final (4 versos antes) reaparece la escampilla:

v.270 "sem tornen à la tarea
del pich o bol o escampilla. (38)

La "escampilla" trae la imagen del pequeño palito arrojado por paletas en el aire, o por otro palo. Así es la tarea del ir y venir de los juegos en el tiempo.

El romance antes de este declive, en la pausa de despedida, enumera el bullicio de la panda de chiquillos con sus aguinaldos, sus dinerillos, sus aires de dueños del mundo, sus sueños: tener una barca para la Albufera, unos buenos trajes de buen paño, buena seda..., turrone, canelas de sabores alicantinos... Escenas navideñas presenciadas por el poeta-actor que levemente irónico manipula un

tópico, el del poeta desposeído, el del poeta que calla su nombre y pide su dinerillo de recompensa:

II. v.260 "... estes festes tan alegres
 lo va a pasar ab tristeza
 puix tan sols tres dineretes
 tingue en la sua bolseta".

Anotado el petitorio, vueltos los niños a jugar la "billarda-escampilla", sosegadas las gentes después de las fiestas, antes de reiniciarse el lúdico ciclo, el poeta con la habitual disculpa de los cantores callejeros para despedirse dice:

II. v.272 y asi carisim lector
 concluida está la idea
 de Carlos Ros, quel perdons
 de tots els error, et prega.

De los juegos.

Agrupo las pistas empleadas por Ros para identificar los juegos, respondiendo al esquema del nombre del juego, quién lo juega, cómo, -su tipología-, dónde, cuándo transcurre.

Señalo que Ros sólo ofrece algun detalle nimio especialmente en la Primera Parte; en la Parte Segunda asienta datos sobre el tiempo de jugarlo, ya que la organización se basa en el ciclo anual de los entretenimientos.

A) Qué juego; de la denominación.

En el pliego son nombrados por:

- una palabra clave, generalmente impresa en cursiva ⁽³⁹⁾ que corresponde a su título valenciano.

Ej: Borinot; Bona Mel; Fava; Pedreta de or. ⁽⁴⁰⁾

- algunas veces se anota el título en castellano.

Ej: ¿Dónde va? ⁽⁴¹⁾; Frailes, Frailes del convento.⁽⁴²⁾; Zarambeque.⁽⁴³⁾

- en contadas ocasiones anota el comienzo o un verso de la rima para acompañar la acción.

Ej: ¿Quin oficio li darem á la Marisolda? ⁽⁴⁴⁾

Perotet ¿Quin hora es? ⁽⁴⁵⁾

¿Quina paret toques? ⁽⁴⁶⁾

- en castellano

Ej: Aquí vengo la condesa. ⁽⁴⁷⁾

¿Quién se ha comido la carne de la olla? ⁽⁴⁸⁾

B) Quién lo juega. De los participantes.

La indicación de que el repertorio de juegos asentados pertenece al dominio de los niños, aparece en el título:

[jochs...]

"que els gichs de Valencia eixerciten".

Una sola vez apostilla que es uso de niños pequeños:

II. v.78 "els gichs mes gicorrotets",

o que es también juego de niñas

I. v.76 "A Don Juan de Cavanillas
que es en giques mes usats", (49)

I. v.110 "Aquí vengo la Condesa
"de les giques lo han furtat". (50)

C) Cómo se juega. De la función.

Escasas son las pistas que proporciona el texto sobre el desarrollo de la acción. En alguna ocasión

– anota la tipología del juego:

I. v.116 "juguen també
a fruit, joch de endevinar". (51)

II v.92 "après entra el molinet
joch es de corregeteta". (52)

– asienta una pista de la acción del juego:

I. v.108 "¿Quina paret toques?
que un gich vá ab ells ulls tapat". (53)

I. v.98 "Molino, remolino
yes van els gichs abraçat". (54)

I. v.188 [jugen]"tambe les soldats de la guerra
y es divididixen à parts
v.190 fent sos abanços, y encontres
fins anarse rechaçant". (55)

Excepcionalmente registra el autor los utensilios u objetos empleados en el juego de fabricación artesanal de los niños:

- II v.109 "de un trocét de sarment
fans el gichs la galocheta
clavanti dos, ò tres plomes". (56)
- II v.160 "els gichs dos astes de Bou
claven ab una taulèta
possant damúnt un surèt". (57)

D) Dónde se juega. El espacio.

Ros consigna en el extenso título de la Primera Parte del Romance que todos los juegos enumerados se realizan al aire libre en las calles y plazas de la ciudad.

"per els carrers y places de la ciutat"

sin detallar en el texto ningún otro dato del espacio empleado. Sin embargo en la Segunda Parte apostilla en algún verso

- II. v.90 "jugen
à ahuelles ò la terreta". (58)
- II. v.190 "altres planten dinerets
en terreta". (59)
- II. v.214 "jugen dins les cases
al cacho, à la flor". (60)
- II. v.120 "solen escurar les cequies
y de la argila que queda
per alguns carrers, ò places"... (61)

E) Cuándo se juega. El tiempo.

De día, y de noche cuando hay luna, dice Ros en el título de la Primera Parte del Romance, fijando el tiempo de los juegos y entretenimientos. En la Segunda Parte, los datos temporales se ajustan al transcurso del ciclo anual. Toda vez que el texto se organiza a partir de esa referencia, se distinguen los entretenimientos de Navidad, Carnaval, Cuaresma, Pascua,

Mayo, Verano, Junio, Julio

y Noviembre.

Dice por ejemplo:

- II. v.56 "els dies de Carninstoltes
fans els gichs la maixquèreta"; (62)
- II. v.58 "Lo colp de les miloches
entran après la Cuaresma". (63)
- II. v.145 "En juliol busquen grills". (64)
- II. v.168 "En estan dins Nohembre
lo pich o bol se escomenza". (65)

Descifrando el pliego.

El texto cifrado de Ros, fue leído y releído en incontables ocasiones y sus claves fueron desvelándose lentamente en el transcurso de los cuatro años que pasaron desde su primer abordaje y la elaboración de los datos en el *Repertorio* Nº 1-177, a partir de fuentes orales e impresas.

En ese primer abordaje elaboro una lista para identificar el juego. En general cada uno de ellos aparece en el texto tipográficamente en cursiva y separado de otro por el signo de puntuación (,) o (;). Sin embargo no siempre ocurre así; este código hace, por ejemplo, que en un primer momento considerase a Pisingaya salta judes, (en el texto sin puntuación) como un solo juego, conjeturando fuese una variante valenciana del Peza pecigaña, su equivalente castellano. En realidad, concluyo que Ros nombra dos juegos diferentes: Nº 44 Peza pecigaña y Nº 45 Judes. El signo de puntuación no siempre resulta un indicador fiable.

A cada juego de la lista le asigno un número: en total entre juegos de ejercicios, bailes, entretenimientos, fiestas, sumo 177 juegos, algunos de ellos similares, aunque llevan distinta denominación.

Cada juego número tiene un documento correspondiente (unidad básica de investigación) que diseño consignando:

1. Título Catalán/castellano.

Título pliego.

Texto del pliego.

Texto catalán.

Descripción.

Fuentes.

Clasificación

2. Título castellano/catalán.

Texto.

Descripción.

Fuentes.

Clasificación.

Otros títulos y fuentes.

Fuentes antiguas.

Mención.

Comentario.

Este documento analítico está diseñado para el *Repertorio* en el bloque de los números 1–204, correspondiente a juegos citados y documentados en el siglo XVIII, anotando su persistencia en la tradición antigua y contemporánea. Los criterios de cada uno de los apartados se describen en la introducción del *Repertorio*.

Los juegos citados y analizados del pliego de Ros corresponden a los números 1–177 del *Repertorio de juegos*.

A los obstáculos expuestos para identificar el juego se añade el hecho de que, a pesar de haber realizado aproximaciones al estudio de la tradición oral en el área valenciana–catalana a partir de materiales recogidos en Valencia, Lérida, Barcelona, éstos pueden considerarse en un nivel primario o

distante de una profundización, razón por la cual ha sido más lenta de lo previsto la comprobación de mis conjeturas sobre la identificación correcta de los juegos.

Súmase la peculiaridad del proyecto consistente en a) establecer analogías y equivalencias de los entretenimientos catalanes–castellanos y b) el rastreo de su vigencia en la tradición oral moderna.

a) Areas de difusión.

El análisis de los juegos me lleva a comprobar que en un alto porcentaje los juegos dieciochescos conocidos en área valenciana–catalana corresponden a entretenimientos en el ámbito castellano, a excepción de un puñado de ellos. ⁽⁶⁶⁾ Un alto porcentaje pertenece asimismo al patrimonio cultural paneuropeo. ⁽⁶⁷⁾

Es preciso consignar que aquellos registrados por Ros en castellano, especialmente los correspondientes a bailes y retahílas, quedan como pertenecientes a la transmisión castellana.

Son los bailes:

Nº 29 Ay dónde adónde; Nº 28 Juan Redondo;

Nº 31 Zapateado; Nº 55 Zarambeque.

En castellano, las retahílas:

Nº 86 Melinquina; Nº 93 Tusa caramusa.

Figuran asimismo aquellos otros anotados por Ros en castellano:

Nº 59 Pluma, tintero y papel; Nº 74 ¿Quién se ha
comido la carne de la olla?; Nº 67 A la una Mariquita;
Nº 40 Toma la lanza padre. etc.

Interesa señalar que los juegos por transmisión oral documentados en el pliego y en libros populares de juegos de la época, fueron conocidos en las entonces colonias hispanoamericanas. Un alto porcentaje de entretenimientos han sido localizados y/o recogidos en Argentina, Colombia, México.

Los juegos hispánicos infantiles, especialmente los juegos rimas de acción (locomoción, lanzamientos, combates, acrobacias, caza) tienen su equivalencia con otros de tradición europea, -francesa, italiana, inglesa-, aunque la pormenorización del asunto exceda su tratamiento en estas páginas.

b) Perduración de los juegos.

En cuanto a la pesquisa para establecer la continuidad en la transmisión oral hasta el tiempo presente compruebo en algunas muestras

- 1) la desaparición del juego y/o las voces atribuidas:

Ej: Carmona Nº 57, Pasa Galana Nº 58,
Sombrerillo Nº 11 y los Bailes
Nº 28, 29, 31, 55.

- 2) la progresiva extinción del juego, al encontrar su vigencia sumamente debilitada:

Ej: Tela Nº 81, Sabuquero Nº 17,
Toma el palo Nº 47, Gurria ; Pina
Nº 159, Apatusca Nº 167;

en algunos casos corresponden a entretenimientos de fiestas que han menguado en los usos actuales, o están semi extinguidos aún en zonas rurales:

Ej: Mazos Nº 43, Procesiones Nº 97,
Enramadas Nº 98, Burla de enharinar
Nº 112, Serra la Vieja Nº 39.

- 3) la transformación de las reglas del juego rima, en la tradición oral, por

ejemplo:

Ej: ¿Quién se ha comido la carne de la olla?
Nº 74, juegos de elegir una letra, transformado
en el popular: Viene un barco cargado de[...].
Burla de la Maza Nº 110, que se conoce como burla
infantil del Borriquito valiente.

- 4) La reducción del espacio de los juegos al aire libre, o con elementos naturales y artesanales en los espacios urbanos:

Ej: Alfileres Nº 135, Caballito del diablo
Nº 38 Abejorro, Cazar pájaros Nº 142,

Cazar grillos Nº 145, Cometa Nº 147,
Estallar cazoletas Nº 143, Cabrilla Nº 34.

- 5) debilitamiento de los rituales de agresión y combate de niñez adolescencia.

Ej: Pedrea Nº 128, Burla de la herradura Nº 116
Caballos y caballeros Nº 42.

Interpretación e iconografía.

Identificado el juego y localizados los datos culturales y gestuales de la tradición castellana/- catalana, las menciones literarias en el teatro popular de los siglos XVII-XVIII y otros textos de los siglo XVII-XX, corroboro la filiación y trazo un esbozo de interpretación de cada juego.

Señalo que los textos y la interpretación de su ejecución se apoyan igualmente en la experiencia de años en la recogida y estudio de mi Colección oral (1976-1990), sin la cual difícilmente podría haber descifrado el inventario del juego dieciochesco.

Investigo en los fondos de estampas y grabados populares que guarda la BN de Madrid, Museo Municipal y B. Central de Catalunya, iconografía correspondiente a los juegos y entretenimientos populares infantiles; encontrando en las Aleluyas y en las ilustraciones de revistas del siglo XIX, un material sumamente valioso correspondiente a dibujantes y grabadores hispánicos. Destaco la reproducción en estas páginas del material iconográfico de difícil acceso.

Posteriormente realizo un inventario de los juegos de la obra pictórica de los cartones de Goya y la escuela goyesca del XVIII–XIX, reuniendo una selección del tema en la pintura de la época.

El magnífico óleo *Juego de niños* del pintor flamenco Brueghel, es una cita recurrente por el valioso testimonio de los juegos infantiles del siglo XVI, guiando la comprensión al visualizar la acción y la gestualidad corporal.

El material iconográfico de las xilografías, estampas y litografías populares, de las aleluyas de los siglos XVII–XIX, complementado con grabados, litografías, cromolitografías de las revistas infantiles del siglo XIX, enriquecen el *Repertorio* de los juegos y, la documentación para una historia de la literatura infantil y de los juegos.

Clasificación.

Provista de los datos consignados, puedo abordar el difícil tema de la clasificación de cada juego, que realizo siguiendo la guía de clasificación tipológica que propongo en el Cap. I.

El bloque A) Juego rima de acción, ha sido últimamente reagrupado teniendo presentes las recomendaciones del Seminario Europeo de Juegos tradicionales. ⁽⁶⁹⁾

La casi totalidad del listado del pliego corresponde al bloque A) Juegos rimas de Acción, en sus apartados de:

locomoción (andar, correr, saltar, perseguir, escondite, de tiento, etc.)

lanzar (pelota, tejas, piedras, tabas, palos, trompo, etc.)

combate y lucha (golpear, presionar, tirar de otro, burlas corporales)

juegos con animales o su representación (del toro, caza de pájaros, insectos)

acrobacia (voltear, destreza, de fuerza)

manipulación de objetos, juguetes artesanales (mazos, matracas, bramadera, volante, reguilete, cometas, perinola, etc.).

Un número reducido corresponden a los bloques B) Juegos rimas de corro.

B) Juegos rimas, de corro, danzados.

Corresponden a este apartado los Bailes del siglo de Oro, (Zapateado; Ay adónde; Perico y Juan Redondo; Zarambeque) y los juegos con figuras provenientes de danzas (Tequetelar; Remolino; Juan de las Cavanillas; Milano), y de corro (la Condesa).

Han sido incluidos los juegos de imitación (Oficios; Tiendas; Soldados; Maestro de escuela).

C) Juegos rimas de fiestas —

Los usos y costumbres de las Fiestas de Carnaval (máscaras, enharinar, burlas y chascos, de Mazas, Monedas falsas); de la Semana Santa (Domingo de Ramos, Judas, Matracas, Mazos, etc.); de Mayo (Santa Cruz); de Navidad (aguinaldos, juegos en el hogar), se incluyen en este bloque.

Se ejemplifican los apartados de las Retahílas –jitanjáforas–) Meliquituna, Tusa caramusa, Pez pecigaña, Pin pinete, Unilla (...), etc.), y las de Prendas (elegir una letra, Fraile del convento, Vuelen vuelen, Organo y otras).

Identificar e interpretar.

Los indicios textuales para identificar el juego se reducen a su simple denominación, al título que, es de suponer, fuese conocido sobradamente en la época; la cita consiste en la denominación, el incipit o media res de la letra que acompaña la acción, con una nimia o nula indicación del movimiento.

La identificación es complicada y azarosa, difícil la comprobación léxica por el escaso estudio realizado sobre este aspecto de los juegos, (70) si bien el *Diccionario* de Alcover Moll y el de Pompeu Fabra traen sugestivos datos de los entretenimientos. (71) Para las voces valenciano-castellanas sirven de guía los *Diccionarios* de Carlos Ros (siglo XVIII), de Luis Lamarca (siglo XIX). (72) De continua referencia es el *Diccionario de Autoridades*; y las ediciones del *Diccionario de la Lengua de la Real Academia* impresos en los siglos XVIII-XIX, y el *Diccionario* de Terrero Pando. (73)

La enumeración de los juegos del siglo XVII enfrenta a la peculiar ortografía. Por ejemplo: uso de "b" por "v"; "bol" por "vol" "bola, bola, pardalet" por "vola, vola, pardalet".

La duda ortográfica es reconocida por el autor; en un pasaje de su *Diccionario* explica que:

"No han podido sentar puntos fijos los ortógrafos más diestros, ni se hallara punto que de razón segura para cuando se ha de usar dichas letras". (74)

Una dificultad añadida es el uso de voces antiguas para designar el juego:

Ej: Patusca, Barcelleta, Galereta, Sentilla. (75)

La dificultad de identificación queda patente en juegos que aun en el exhaustivo *Diccionario* de Alcover-Moll quedan sin solucionar, solamente citado el léxico.

Por ejemplo en el registro para Besacul se especifica "valenciano siglo XVIII", citando a continuación los versos de Ros, como todo dato.

Las voces referidas a los juegos se inscriben en la cultura oral y coloquial de la época en la que, y atendiendo al texto, tiene plena vigencia la tradición oral del Siglo de Oro. Cabe también aceptar la suposición de que el poeta escoja aquellos juegos relacionados con la cultura renacentista, que continúan en la tradición oral dieciochesca y moderna.

En estos supuestos, el pliego se convierte en un eslabón de la transmisión oral del Siglo de Oro y la moderna, hecho que obliga a manejar las fuentes bibliográficas de los XVI–XVII en continuas consultas al diccionario de Covarrubias, *Tesoro de la lengua: de Vocabulario de Correas*; de los escritos de Rodrigo Caro; Suárez de Figueroa; Alonso de Ledesma; Gaspar de los Reyes; la exhaustiva investigación de Margit Frenk *Corpus de la Antigua Lírica popular*, y otros, como fuentes textuales del Siglo de Oro.

En cuanto a las fuentes del siglo XVIII recorro a las citas generales de Jovellanos sobre los juegos gimnásticos de los jóvenes; se complementan en las lecturas de los libros que, aunque aparecidos en el primer tercio del siglo XIX, responden a la versión del juego infantil como materia de instrumentación pedagógica en la formación física.

Uno de ellos es la traducción española de la obra de Amar Durevier y L. Jouffret que, a su vez, reproduce las ideas roussonianas de la pedagogía y el juego, y la influencia de los médicos higienistas, que las corrientes renovadoras del Norte, los filántropos germánicos y su portavoz Gutschmuths (76) recomendaban.

El libro español tiene la virtud de señalar las equivalencias con los juegos populares útiles a la pedagogía, primorosamente ilustrados por anónimo grabador y lleva por título *La gimnástica o escuela de la juventud: tratado elemental de Juegos*. (77)

La *Gimnástica* se divulga en los periódicos; la *Gazeta* trae el anuncio por ser:

"obra recomendable para los colegios,
seminarios y demás casas de educación". (78)

Partícipe de las ideas renovadoras de juegos y educación física, y de los movimientos pedagógicos, es el libro para lectura de los niños del maestro aragonés Vicente Naharro: *Descripción de los juegos de la infancia* (79), del cual extraigo información de los juegos acompañados de láminas, posiblemente copia de la imprenta francesa.

Los manuscritos anónimos del teatro popular de finales del siglo XVII y del siglo XVIII y, de los autores Francisco de Castro, Alonso Zamora, José Cañizares, Vicente Zamora, Antonio Vallador, Marqués de Olmeda, etc., aportan algunas referencias de juegos. De suma utilidad son las notas del manuscrito *Colombina 84-1-7*, que el anónimo copista de la obra de Rodrigo Caro *Días geniales...* apunta, y que publicara Jean L. Etievre en su edición crítica. En algunos de los veintiséis juegos anotados de mediados del siglo XVIII, trae los textos orales usuales de la época.

La búsqueda de un manuscrito del siglo XVIII sobre juegos fue larga e infructuosa. Se trata del acopio de Marco Antonio Orellana titulado *Historia lúdrica o tratado de los juegos antiguos y modernos* (80) que seguramente significaría un valioso documento para la historia de los juegos hispánicos.

Para la transmisión oral moderna la consulta ha sido de extrema lentitud por la disparidad del material finalmente reunido, comprobable en las citas de las fuentes bibliográficas del *Repertorio* (cap. otras fuentes).

Retomando el texto de Ros, cabe afirmar que el autor se dirige a un público oidor-lector utilizando una clave que funciona inmediata y nítidamente en la percepción del auditorio pues sería reconocida y rápidamente descifrado el juego, rima, texto y contexto.

Carlos Ros pregona a manera de noticiero un cúmulo de pasatiempos, de acciones, rimas, movimientos, espacios-tiempo, fiestas, palpitantes y vivas.

Sin embargo, aun para un oído atento de nuestros días y con conocimiento de la cultura lúdica infantil, las claves de Ros exigen una laboriosa tarea de imaginación, búsqueda bibliográfica, conjeturas, continua intuición . Reclamo su revalorización por su efectividad en toda labor de investigadora para identificar las pistas dadas por el autor.

Como lo advierte Rodrigo Caro, los juegos crean su propio laberinto, su escondite secreto burlándose porque:

"los nombres no son siempre unos sino
que se mudan conforme a los juegos". (81)

El texto se convierte en una escritura abierta, en una forma de juego en sí, repleto de voces olvidadas, una larga retahíla en la que cada término puede encerrar un significado oculto, un juego más, un ovillo a destejer.

Una valoración final.

El documento revelador de la multiplicidad de los juegos practicados en el siglo XVIII por los niños, es hasta el momento presente de esta investigación el pliego suelto del valenciano Carlos Ros. En el Romance el poeta popular anota la vigencia de los juegos documentados en el Siglo de Oro y que, con la excepción de un número mínimo de ellos, continuaron ilustrando los entretenimientos de los niños durante varios siglos.

Ros despliega un mural de juegos populares al aire libre, en las calles y plazas, en una larga enumeración que abarca más de un centenar y medio de diversiones, en el que se mezclan juegos de acción, bailes y costumbres de fiestas tradicionales.

No sólo es una valiosa documentación de los juegos sino que además nos revela un aspecto importante de la poesía popular festiva dieciochesca.

Me refiero a la continuidad de los procedimientos usuales en los géneros del Siglo de Oro como la ensalada, los villancicos, el teatro, la danza.

La teatralidad rezuma en las fuentes orales-gestuales que hilvana; a veces la letra se hace eco de la rima que emerge de la composición textual

- ¿Por hon vola? - Por la escola.
- Tusa caramusa [del jarrico del mear]
- Melequina [la malática]. (82)

Otras veces se oculta en la sola designación nominativa que obliga al lector-oidor actual a perseguir la clave como si de un juego del escondite se tratase.

El rescate de este pliego enriquece la historia de la literatura infantil, por su relación entre literatura impresa y oral, por considerarlo como un texto abierto, un texto con múltiples voces y acotaciones orales, un baile jugado del siglo XVIII. Época sobre la cual frecuentemente se maneja una visión unilateral ejemplificada con los nombres de Iriarte, Samaniego y con citas de sus Fábulas, o de la influencia de las lecturas de *Robinson* y de *Gulliver*.

Al estudiar los juegos valencianos del siglo XVIII cotejándolos con los castellanos de la época, la tradición oral antigua y moderna, asistimos a la reconstrucción de la vida cotidiana de los niños y jóvenes y en la época a su vez se proyecta en el tiempo con escenas análogas en las centurias anteriores y posteriores. La teatralidad de lo cotidiano se revela como otro signo caracterizador de su escritura.

Compruebo el valor del texto al utilizarlo como eje del análisis de la cultura lúdica española en áreas regionales distintas, y en su proyección en las colonias de ultramar, a la vez que constato la universalidad de varios juegos y usos en el cotejo con muestras equivalentes en la tradición europea no hispánica.

Con las suficientes reservas en lo que se refiere a la literatura comparada, en este pliego opino que el inventario de Ros puede sumarse a los documentos europeos sobre juegos, y sería afortunado el comprobar las correspondencias con la lista de juegos de *Gargantúa* de Rabelais, de los *Juegos de niños* de Brueghel, que se añadirían a los que he logrado documentar en el *Repertorio*.

Alguno de los juegos entretidos en el texto del pliego serán tema de creación pictórica primera de Goya, plasmados en los cartones para tapices de la Casa Real. Aunque Goya pintara los juegos callejeros de la niñez madrileña, temas, figuras, diseño surgirían impregnados de la imagen de

su infancia que, corresponde cronológicamente a la publicación del inventario de Ros. Los juegos del Toro, Salto de Filderecho, el Columpio, Balancín, Soldados, Trompo, Columpio, Cogiendo nudos, Majos jóvenes con un Pájaro, Gigantillos; diversiones como la audición del Ciego Cantor de Romances, los Cómicos ambulantes, los Saltimbanquis, los Títeres, constituyen un legado pictórico de los juegos y diversiones infantiles plasmados por Goya.

Singular es también la relación del Romance de los juegos con las imágenes grabadas en los pliegos de Aucas/Aleluyas con idéntico tema que se difunden en los diseños de dibujantes y grabadores españoles en tacos xilográficos de los siglos XVII–XVIII y reimpressiones del siglo XIX, de las series valencianas–catalanas, y las aleluyas madrileñas del siglo XIX que he atribuido al dibujante Francisco Javier Ortego.

La literatura infantil se enriquece con la revalorización de los pliegos y especialmente con esta muestra donde el inventario del juego–rima tradicional y la poesía popular impresa, nos descubren el espacio de la cultura lúdica de calles y plazas, los libres escenarios imaginarios evocados en el pliego de cordel.

ROMANC NOU,

CURIOS, Y ENTRETENGUT, HON ES REFEXIXEN els jochs, entreteniments, è invencions, que els gichs de Valencia eixerçiten en lo transcurs del any, per els carrers, y places de la Ciutat, generals, sens guardar orde, ja de nit, ja de dia, y mes en la nit quant fà Lunèra.



PRIMERA PART,

A Ra và, senyor Basilio;
à vostre tinch de poslat
per cap de la processò,
puix de ella es lo Capità:
Vinga ençà lo sò Bartholò;
ja que es tan aficionat
à cantar deus romances;

y este podrá decòjar;
Lo sò Tonet alsiluxca;
aquell simple enamorat,
que fà unes disfinicions
al amor, com del seu cap;
Puix si estaguès lo Chaldéo;
ab sa pipèra pòpar,

que

que no es sabè com li dieng
ni si era Moro, ù Clivina.
Pauè lo Polaco falta,
que este en posarse à giular;
arplegava mes gent,
que Abelles tè un colmenar:
Soriano lo Foguerèr
en estos aurà de entrar,
perquè ell sense to, ni so;
dos hores està parlant.
Del millor ja molvidava;
aquell benaventurat,
Mauricio, bona B. bieca!
que en tot era defallrat.
Y Mosca? miren quin altre!
Perèr lo del Hospital,
este es simple de naixensa,
dichòs per tal qualitat.
Tambè combide à Bocasa;
que quant la maixquera fa,
la partera, ò la Comate,
molta gent lo està escoltant.
Tots estos me han de asillir;
y poden formar un ball,
mentres ouen els versers
dels jochs dels gichs Valencians;
Y aixi suposta la idèa,
escomençarè à narrar
la tiramenga dels jochs;
tinguen conte, que ara vàu;
Juguen à la bona mel,
à primera sin to: ar,
à carregueta de pebre,
à correjeta aviagar,
à olles, olles, Sant Miquel,
à la rum yum, joch gallart,
à pam, y cbulla; à la faba;
trico trico, trico tras,
que concluix este joch,
quantos d'ados bay detras;

à est. el diablet en casid
visol, à sixabega va.
Frayles, Frayles del Convent,
peus peus, conills amagar,
à la gallineta cega,
al olla, al pobre Soldat,
à sapo quedo, à senzilla;
estos dos son jochs cansats;
à hu que es diu, çabateta
vè, y çabateta vàs;
per mes senyes que finix,
çabata de cordova;
à la Luneta, à la anguila,
tambè à Moros, y Cbristianis;
als Lobets, als conillets,
y als canters solen jugar;
tambè al joch de tres en ralla;
quant els passa per lo cap;
à la Campana, à Perico
Redondo, à donde và?
Don Juan de las Cavanillas;
que es en giques mes usat;
al çapatado, à la rata,
à Reys, y Vogins; à pà,
y formatje, bon vlatje,
bortnot, la mola (ay tall!)
tambè la pilota entra
junta entre els jochs generals;
puix tot lany voràn als gichs;
ab la piloteta en mà,
Perotès, quin hora es?
asi gran rumixte fan;
à la vella reguinnyosa
tirali coça (ay elpay!)
à toma la lança padre
(no se de hon tans jochs me era)
torradeta avellaneta;
este joch no es practicat,
com lo de la galereta,
que rara volta es yoran;

venta la mola, ò trenca
martell, ve à rematar:
molino, remolino,
es van els gichs abraçants;
sta Judes pifiganya
ste es antich com els nabs)
els coloms, y falcò,
erque no han de estar parats;
pedrèta de or, ò anell,
per estos dos noms li han possat;
la coix, à besacul
quatre (tots eixiran)
ala quina paret toques?
que un gich và ab els ulls capats;
qui vengo la Condessa,
les giques lo han furtata;
pellèta, vellèta sorda,
que à pedrades ve à acabar;
lo joch de les cinch pedrètes,
per poch no se ma escapat;
juguen tambè à çarambeque,
fruits, joch de endevinar,
sombretes daball cama
qui de aquest joch no es riurà!
que es respòn: passa galana,
pluma, y tintero (bo và)
camacuch, à la una
à dua la mula (jà
pera versar tant de jochi
pareix mencontre apretat)
lo de parixca la gata,
asi aurè de acomodar,
junt en pilarets de foch,
perque em falcen alsonants;
als orguens, à toca roig,
y la roda del Cel fan,
Mariquita uno (ay joch!
yo men contre molt torbat!)
à tres, y cabçoleta.
Jardi Mordi (aço es sobrat)

tambè à la tonyà, pronç;
la tortuga, (mata ni hà)
bola, bols par. lilet
(estich confús quant mes và)
quien se ha comido la carne
de la olla? en Castellà;
les gallinetes, als lladres;
la moneta (aço và ma!)
cachamones, prim, ò gros?
(bè es meneller prim filar!)
à primera, ò à segona?
(pareix estich dins de un fauch!)
als Belluters, als Oficis
(molt me colten de versar!)
quin ofici li darèm
à la Merisolda? (và
un dihuete, y que menalle;
sens poder passar abant?)
al pontè à cama, y fosa
(per cert estich en treball)
contrafan tambè als tenders;
(els gichs son defatinats)
fan uns pesos de torontjes;
ò limes, pera pesars;
juguen à la Meliquina;
Padre uno, à comò và,
diuen, el trigo en la plaza
la rema, à tequstelar,
per bon bola? per la escola
(yo casi estich com à falt)
tambè juguen à gepeta,
y à mil invencions de cap;
que tot no podrè previndreu;
encara que fos Gilyaq,
à toch, toch, qui es? Sant Pere;
y Sant Pau, què demanau?
una poca de cebada,
dihuen, pera quants cavallis;
pera dus, y li responen
un punt mes del demanar;

que

que no es sabè com li dien;
ni si era Moro, ù Clinià.
Pauet lo Polaco falsa,
que elle en posarte à giular;
arplegava mes gent,
que Abelles tè un colmenar:
Soriano lo Foguerèr
en eltos aurà de entrar,
perque ell fease to, ni so;
dos hores està parlant.
Del millor ja molvidava,
aquell benaventurat,
Mauricio, bona B. bieca!
que en tot era desallrat.
Y Mosca? miren quin altre!
Perèt lo del Hospital,
èlle es simple de naixensa,
dichòs per tal qualitat.
Tambè combide à Bocasa;
que quant la maixquera fa,
la partera, ò la Comate,
molta gent lo està escoltant.
Tots estos me han de assillir;
y poden formar un ball,
mentres ouen els versets
dels jochs dels gichs Valencians;
Y aixi suposta la idèa,
escomençarè à narrar
la tiramenga dels jochs:
tinguen conte, que ara và;
Juguen à la bona mel,
à primera sin tojar,
à carregueta de pebre,
à corretjeta amagar,
à olles, olles, Sant Miquel,
à la rúm fum, joch gallart,
à pam, y ebulla; à la faba;
trico trico, trico tràs,
que concluix este joch,
quantos dèdos hay detras!

à estel el diablet en cas!
Oljol, a eixabega và;
Frayles, Frayles del Convent,
peus peus, conills amagar,
à la gallineta coga,
al olla, al pobre Soldat,
à sapo quedo, à sentilla;
estos dos son jochs cansats;
à hu que es dia, çabateta
vè, y çabateta và;
per mes senyes que finix,
çabata de cordova;
à la Luneta, à la anguila,
tambè à Moros, y Christians,
als Lobets, als conillets,
y als canters solen jugar;
tambè al joch de tres en ralla,
quant els passa per lo cap;
à la Campana, à Perico
Redondo, à donde và?
Don Juan de las Cavanillas,
que es en giques mes usat;
al çapateado, à la rata,
à Reys, y Vogins; à pa,
y formatje, bon vlatje,
borlnot, la mola (ay tall!)
tambè la pilota entra
junta entre els jochs generals;
puix tot lany voràn als gichs
ab la piloteta en mà,
Perotèt, quin hora es?
asi gran rumixtje fan;
à la vella reguinyosa
tirali coça (ay elpay!)
à toma la lança padre
(no sè de hon cans jochs me et)
torradeta avellaneta;
este joch no es practicat,
com lo de la galereta,
que rara volta es jogat;

encas la mola, ò trencat
martell, vè à rematar;
molino, remolino,
es van els gichs abraçants;
als Judes pifiganya
(se es antich com els nabs.)
els coloms, y falcò,
perque no han de estar parats;
pedrèta de or, ò anell,
per estos dos noms li han posat;
la coix, à besacul
quatre (tots eixiran)
à la quina paret toques?
que un gich và ab els ulls tapats;
qui vengo la Condesa,
que les giques lo han furtat;
pellèta, vellèta fonda,
que à pedrades vè à acabar;
lo joch de les cinc pedrètes,
per poch no se ma escapat;
juguen tambè à çarabòque,
als fruits, joch de endevinar,
y sombreret d'aball cama
(qui de aquell joch no es riurà!)
que es respòn: passa galana,
pluma, y tintero (bo và)
à camacub, à la una
à d'ova la mola (jà
pera versar tant de joch
pareix mencontre apretat)
lo de parixca la gata,
asi aurè de acomodar,
sunt en pilarets de foch,
perque em falten alsonants;
als orguens, à toca roig,
la roda del Cel fan,
Mariquita uno (ay joch!
yo men contre molt corbat!)
à tres, y cabeçoletta.
Jordi Mordi (aço es sobrat)

tambè à la tonya, franc!
la tortuga, (mata ni hà)
bola, bola pardalet
(ellich conitès quant mes và)
quien se ha comido la carna
de la olla? en Castellà;
les gallinetes, als lladres;
la moneta (aço và mal!)
cachamones, prim, ò gros?
(bè es meneller prim filar!)
à primera, ò à segona?
(pareix ellich dins de un fauch!)
als Belluters, als Oficis
(molt me colten de versar!)
quin ofici li darèm
à la Merifolda? (và
un diuitè, y que mencalles;
sens poder passar abant?)
al pontèt à cama, y fosa
(per cert ellich en treball)
contrafan tambè als tenders
(els gichs son desatinats)
fan uns pesos de torontjes;
ò llimes, pera pesars;
juguen à la Meliquina;
Padre uno, à como và,
diuen, el trigo en la plaza
la rema, à tequetelar,
per bon bola? per la escola
(yo casi ellich com à falt);
tambè juguen à gepeta,
y à mil invencions de cap;
que tot no podrè previndreu;
encara que fos Gityàn,
à foch, toch, qui es? Sant Pere;
y Sant Pau, què demanau?
una poca de cebsta,
diuen, pera quants cavalls?
pera dos, y li responen
un punt mes del demanar;

que es: *prenganne pera tres;*
y à ell mateix lay fan triar,
la tusa cascar amusa,
del perrico del mear
(este joguèt es graciós)
barbes, barbes, triquitrach.
A tres voltes també els gichs
els *Mestres de Escola* fan,
à vegides la *Jofsticia,*
y als *Alquacils* contrafan;
als *Sauets* moltes *processons,*
ab *enramades,* y *altars,*
tambè els *Soldats* de la guerra;
y es dividixen à parts,
fent sos abanços, y encontres;
fins anarse rechaçant.
Estos en fi, son els jochs
que dels gichs he arreplegat;
y si acàs men deixe alguns,
no meu han de riudre à mal;
perque com no tenen orde,
algù sen aurà escapat.
Y Carlos Ròs dona fi,
asi dels joch generals,
que apres en la part segonã
tratarà dels especials.

DECIMES.

AB treball, y aplicaciõ
que en molts dies he tot
arreplegar he pogut
de jochs tanta processõ:
tambè es forçòs diga yo,
y que al Lector li advertira
en la flor après nom ixca,
quant llixca lo Romancèt,
si acàs falta algun joguèt,
puix al marge lo añaixca.

LO discret que ab reflexiõ
llegirà mos Romancèt
dirà, que ben versadets
estàn, y de diversió;
mes necio aurà, sens rahõ,
que tan sols per mocegar,
no els deixe de censurar,
y tal volta (bè ho puch dir)
lo tal, ni els farà llegir,
ni vers compandre, açò es

F I.

PROSEGUIX LO ASSUMPT DELS JOCHS DELS GICHS ESPECIALS, com vorà el curiós.



SEGONA PART.

JA saben com empenat
estich en la part primera
de proseguir tots els jochs
dels nostres gichs de Valencia,
y aixi es molt forçòs cumpliro,
sens posar gens de perca,
puix si ho passàra per alt,
els gichs formarien queixa.
Lo Romancè antecedent
va ser dels jochs, que seus regla
juguen de nit, y de dia
(que fonch una bona idea)
y segons duch entre celles,
no ha de ser res meuyt aquella

que componch dels especials;
puix ha de causar bulleta.
Passada que es de Nadal
la tan celebrada Festa,
que han quedar tots els giquets
sens diners en la bolseta,
puix plena de vent la tegèn,
com boltjaca de Poeta,
cornen à usar la *escampilla;*
y trauen altra moneda
de cartes, que son ies *mones;*
entretenintse bè en ella,
al joch del *buf,* al *rinquet;*
ò al de la *taba,* ò *tabetas;*

après

après enten les miloches;
y lo pleb, ò bol es deixa;
en aço les Carnistoltes
assomen à tota apresia;
possen *cagales*, que diuen;
ab una estopada encessa,
al cap de les pobres dones;
que les cremen la mollera;
tambè *mesures de pasta*,
ò un *guant* clavat à una verga;
tocant per darrere al muscle
al home, al vell, ò à la vella,
pegantlos una guantada
à la cara, ò à la orella;
esufadorèts de caña,
ò de llanda una *bombeta*;
tirant en aço aygua bruta;
perque ells non galten de netas;
claven també *ferradures*
de cavall, de burro, ò de egua,
en terra, si no un *bolfilló*,
quant no, una *falsa peseta*;
y al qui aço vol agafar
lo ahuquen de tal manera,
que envergonyt pera temps
lo pobre, ò la pobra es queda;
els dies de Carnistoltes
fan els gichs la *maixquerèta*;
y lo colp de les *miloches*
entra après en la Quaresma;
en estant à la mitat,
lo joch del *sambori* reyna;
juguen també al *caragol*,
que al joch del *sambori* sembla;
Lo gran Dumentge de Rams
busquen fulles de *palmera*,
ò de *llorèr*, y fan creus,
clavantles en la muntera;
lo Dilluns Sanct *monuments*;
acaptan una *abulleta*
à les dones, mes al homens
per un dineret sels prega;

après van eixine les *macet*;
que si à una porta la plega
vella, ò està mig rompuda,
li fan saltar una llenca;
juguen à *tecum mantecum*;
que es una villa tremenda;
de aquest joch resalten viues;
que acaben à pedra seca:
els gichs mes gicortotèts,
per careixer de forceta,
trauen *carranchs*, y *batçoles*;
fent la ronca musiqueta:
lo Disapte Sanct tots busquen
qui els regale una *moneta*,
lo menys que tinga dos homs
y si quatre, mes alegra:
à Pasqua ballen la *trompa*;
fins que lo *trompello* entra;
y també à la *encreuellada*,
à *abulles*, ò la *terreta*;
après entra el *malinet*
(joch es de *corregudeta*)
per altre nom *rodamonte*,
puix roda la *vandereta*;
si em descuide un poch no po
lo joch de la *galorbeta*,
que es practica, us, y costum
(segons em va dir ma abuela,
per lo mes de Març jugarlo
(y em donà la rahò ella)
puix este mes lo Laurò,
com ja vè la Primavera;
esporga els arbres, y parres;
pera que broten apresia,
y de un troçet de farment
fan els gichs la *galscheta*,
clavantli dos, ò tres plomes
que es fusta fofa, y llauera;
mes si alguns gichs fora temps
juguen aquest joch sens regla
tal volta serà la causa
per no aver qui els la digue;

y així fills meus ja saben
este joch quant se escomença;
Als ultims del mes de Abril
(què bona noticia esta!)
ò en Maig, que así nom detinchi,
poch mes, ò menys, quant aplega,
solen escurar les cequies,
y de la argila que queda
per alguns carrers, ò places;
cada gich un pilot plega,
entretinentse bèn en ell,
tirantlo en terra, ò arena;
y uns diuen: *quien me responde*
(ço es cosa salandoneta)
altres: *la bija del Conde*
(sens nomenar la Condesa)
y altres rahons que els gichs saben,
que mon tinter les conserva.
En vindre el mes de Maig, juguen
à *pà*, y *galdò* (bona idea!)
après en lo mateix mes
escomença la cacera
de *oronètes*, y *piulètes*,
que està la gent torbadeta;
y també al joch de *ton ton*
à la *legona* Pasquera.
En Juny vè dels *teuladins*
aquella gran niuadeta,
puix à cada gich voràn
(ay cosa de mes bulleta!)
ab son bon *teuladinèt*,
sia masclet, ò femella.
En Juliol busquen *grills*;
y els claven ab sa *grillera*;
ells repàren que en tot lany,
han de estar tènse faena,
puix tenen dos jochs comuns;
que à tota hora bèn els aplega,
com son la *pilota*, y *bou*,
que tot gich molt bèn toretja;
y quant mes al *bou* li peguen;
ab tota forma, y manera,

es après dels Bous Reals,
que els mes anys fan en Valencia,
puix dura prop de huit dies,
y encara que nou diguera,
que els gichs dps astes de Bou
claven ab una tauleta,
posant damunt un surèt,
y encaixen la *galocheta*;
coquen à matar lo Bou,
algun gich també eixarrètja;
per si, quanta cerimonia
en un Corto Real es verja.
En estàn dins de Nohembre
lo *pich*, ò *bol* se escomença;
y à les festes de Nadal
vè la major *tiramenga*
dels jochs que falten del any;
tinguen conte que ja entra,
Estès festes, que ab plaer
tot lo mon gustòs celebra,
als gichs no hià hom quels rixga;
que estàn fets una cenella,
ho causen els dinerèts,
per lo costum de la estrena;
ells à molts grans fan vergonya;
amostrantlos la *jameta*,
puix mes de quatre casats
diràn: rahò tè el Poetra.
Juguen à Nadal al *auca*,
al *oca*, à la *coadeta*;
tambè à *castellèts* *semportens*;
al joch de la *venturèta*,
à *par*, ò *senar*, que es joch;
segons es veu, de *Catella*;
altres planten *dinerèts*
en terra, y en la *tellèta*;
els tiren, ò en *avellanes*;
altres à la *barcelleta*,
la *porguerada*, al *clotè*;
la *taba*, à la *munterèta*;
altres en dos, ò tres *sabes*;
y encara que mes ni hagnerat

imitant al joch dels daus;
al rinquèt, à la montjeta,
al tangano, à la patufeta,
al buf, al pam, à la ungeta,
al quincèt, à cap, ò creu
(tot ix en esta vereda)
al rinquèt giquèt, que diuen;
puix hià pera tot moneda:
a estos jochs també entre lany
lo qui tè pallochs els pega.
Els gichs en aquestos dies,
per celebrar bé la festa,
no volen eixir de casa
de nit, ni en tal cosa es pensa;
puix com tenen dinerets,
estàn ab gran altanera,
y juguen dins de les cases
al cacho, à la flor, que apressa
volen lo mon acabar,
embidant à la tremenda.
Home algú els pot replicar:
si sols acachar la orella,
que la gent jove estos dies
està molt orgullosèra,
y si els repliquen als gichs,
responen plens de furieta;
và un fi, ò? y el pobre gran
calla, puix fa faltriquera
no consentix tirar llagues,
y està la dels gichs que peeta.
Els joverets estos dies
fan lladriola, ò caixeta,
no poden dormir de basques,
tota la gent desbarietja,
uns demanen à sa mare,
à com es ven la jecar
altres: quant val una llura
dels torrouets de canella?

altres diuen à sa tia:
quant costarà una capeta?
y gich hià que comprar vol
una barca en la Albufera:
alguns se informen, si al any
deu sous faràn molta rentar
puix volen posar à cambi
els dinerets de la estrena;
altres pregunten els preus
de robes de llana, ò seda;
puix per quatre palloquers
que tenen en sa bolsera,
els pareix han de arrambar
tot quant es ven en Valencia:
Si toltem fora Nadal,
no avia mes India que esta;
dich pera els gichs, q' à molts g
de esta India prou els pena.
Yo sè un fadri molt visible,
que li diuen (calla llengua,
quel nom no es precis posarlo)
eixe pensament refrena)
y estes festes tan alegres,
les và passar ab tristesca,
puix tan sols tres dinerets
tinguè en la sua bolseta;
per cert fonch brava desdichal
lo tal seria Poeta.
Passades que son les festes,
tota la gent fassolega,
y com queden sens diners,
sen tornen à la tarea
del pich, ò bol, ò escampilla;
com en lo Romanc se expressa;
Y así caríssim Lector,
concluida està la idea
de Carlos Rós, quel perdone;
de tots els errors, et prega.

ROMANÇ NOU,

CURIOS, Y ENTRETENGUT, HON ES REFE-

rixen els jochs, entreteniments, é invencions, que els
gichs de Valencia eixerciten en lo transcurs del any, per
els carrers, y places de la Ciutat, generals, sens guardar
orde, já de nit, já de dia, y mes en la nit
quant fá Lunéta.

PRIMERA PART

Ara vá, senyor Basilio,

- 2 á vosté tinch de possar
per cap de la processó,
4 puix de ella es lo Capitá.
Vinga ençá lo só Bartholo,
6 já que es tan aficionat
á cantar nous romancets,
8 y este podrá decorar.
Lo só Tonét assistixcam,
10 aquell simple enamorat,
que fá unes difinicions
12 al amor, com del seu cap.

Puix si estagués lo Chaldéo,
14 ab sa pipéta pipant,
que no es sabé com li dien,
16 ni si era Moro, ú Christiá.
Pauét lo Polaco falta,
18 que este en posarse á giular,
arreplegava mes gent,
20 que Abelles té un colmenar.
Soriano lo Foguerér
22 en estos aurá de entrar,
perque ell sense to, ni so,
24 dos hores está parlant.
Del millor ja molvidava,
26 aquell benaventurat,
Mauricio, bona Babiéca!
28 que en tot era desastrat.
Y Mosca? miren quin altre!
30 Perét lo del Hospital,
éste es simple de naixensa,
32 dichós per tal qualitat.
També combide á Bocasa,
34 que quant la maixquera fá,
la partera, ó la Comare,

- 36 molta gent lo está escoltant.
Tots estos me han de assistir,
- 38 y poden formar un ball,
mentres ouen el verséts
- 40 dels jochs déls gichs Valencians.
Y aixi suposta la idéa,
- 42 excomençaré á narrar
la tiramenga dels jochs:
- 44 tinguen conte, que ara ván.
Juguen á la *bona mel*,
- 46 á *primera sin tocar*,
á *carreguéta de pebre*,
- 48 á *corrtjéta amagar*,
á *olles, olles, Sanct Miquel*,
- 50 á *la rum rum, joch gallart*,
á *pam, y chulla; á la faba*;
- 52 *trico trico, trico trás*,
que concluix este joch,
- 54 *quantos dedos hay detrás?*
á *está el diablet en casa?*
- 56 *visol, á eixabega vá.*
Frayles, Frayles del Convento,
- 58 *peus peus, conills amagar*,

- á la *gallineta cega*,
 60 al *olla*, al *pobre Soldat*,
 á *sapo quedo*, á *sentilla*;
 62 estos dos son jochs cansats;
 á hu que es diu, *çabateta*
 64 vé, y *çabateta vá*;
 per mes senyes que finíx,
 66 *çabata de cordová*,
 á la *Luneta*, á la *anguila*,
 68 també á *Moros*, y *Christians*,
 als *Lobets*, als *conillets*,
 70 y als *canters* solen jugar;
 també al joch *de tres en ralla*,
 72 quant els passa per lo cap;
 á la *Campana*, á *Perico*
 74 *Redondo*, á *donde vá?*
 Don Juan de las Cavanillas,
 76 que es en giques mes usat;
 al *çapateado*, á la *rata*,
 78 á *Reys*, y *Vogins*; á *pá*,
 y *formatje*, *bon viatge*,
 80 *borinot*, la *mola* (ay tall!)
 també la *pilota* entra

- 82 junta entre els jochs generals,
puix tot lany vorán al gichs
- 84 ab sa pilotéta en má,
Perotét, quin hora es?
- 86 así gran rumiatje fan;
á la *vella reguinyosa*
- 88 *tirali coça* (ay espay!)
á *toma la lança padre*
- 90 (no sé de hon tans jochs me trach),
torradéta avellanéta;
- 92 este joch no es practicat,
com lo de la *galeréta,*
- 94 que rara volta es vorán;
á *trenca la mola, ó trenca*
- 96 *lo martell, vé á rematar:*
remolino, remolino,
- 98 y es ván el gichs abraçant;
salta Judes pisiganya
- 100 (este es antich com els nabs)
fan els coloms, y falcó,
- 102 porque no han de estar parats;
á *pedréta de or, ó anell,*
- 104 que estos dos noms li han possat;

- á la coix, á besacul*
 106 *de quatre* (tots eixirán)
finsa quina paret toques?
 108 que un gich vá ab els ulls tapats,
aqui vengo la Condesa,
 110 *de les giques lo han furtat;*
velléta, velléta sorda,
 112 que á pedrades vé á acabar;
 lo joch de les *cinch pedrétes,*
 114 per poch no se ma escapat;
 juguen també á *çarambeque,*
 116 á *fruits*, joch de endevinar,
á sombreret daball cama
 118 (qui de aquest joch no es riuirà!)
 que es respón: *passa galana,*
 120 *pluma, y tintero* (bo vá)
á camacuch, á la una
 122 *las dava la mula* (já
 pera versar tant de joch
 124 pareix mencontre apretat)
 lo de *parixa la gata,*
 126 asi auré de acomodar,
 junt en *pilarets de foch,*

- 128 perque em falten assonants;
 als orguens, á toca roig,
- 130 y la *roda del Cel* fan,
 Mariquita uno (ay joch!
- 132 yo men contre molt torbat!)
 á tres, y cabezoleta.
- 134 *Jordi Mordì* (aço es sobrat)
 també á la *tonya, peonça,*
- 136 la *tortuga*, (masa ni ha)
 bola, bola pardalet
- 138 (estich confús quant mes vá)
 quien se ha comido la carne
- 140 *de la olla?* en Castellá;
 les *gallinetes*, als *lladres*,
- 142 la *monéta* (aço vá mal!)
 cachamones, prim, ó gros?
- 144 (bé es menester prim filar!)
 á primera, ó á segona?
- 146 (pareix estich dins de un fanch!)
 als *Belluters*, al Oficis
- 148 (molt me costen de versar!)
 quin ofici li darém
- 150 *á la Marisolda?* (vá!

- un dihuite, y que mencalle,
 152 sens poder passar abant?)
 al *pontét á cama, y fosa*
- 154 (per cert estich en treball!)
 contrafán també als tenders
- 156 (els gichs son desatinats)
 fan uns *pesos de toronjes,*
- 158 ó *limes*, pera pesar;
 juguen á la *Meliquina,*
- 160 *Padre uno, á como vá,*
 diuen, el *trigo en la plaza?*
- 162 la *rema, á téquetelar,*
per hon bola? per la escola
- 164 (yo casi estich com á falt)
 també juguen á *gepéta,*
- 166 y á mil invencions de cap,
 que tot no podré previndreu,
- 168 encara que fos Galván,
 á *toch, toch, qui es? Sanct Pere,*
- 170 y *Sanct Pau, qué demanau?*
una poca de cebada,
- 172 dihuen, *pera quants cavalls?*
pera dos, y li responen

- 174 un punt mes del demanat,
 que es: *prengaune pera tres*,
- 176 y á ell mateix lay fan triar,
la tusa cascaramusa,
- 178 *del perrico de mear*
 (este joguet es graciós)
- 180 *barbes, barbes, triquitrach.*
 Altres voltes també els gichs
- 182 els *Mestres de Escola fan*,
 á vegades la *Josticia*,
- 184 y als *Alguacils* contrafán;
 als Sancts moltes *processons*,
- 186 ab *enramades*, y *Altars*,
 també els *Soldats* de la guerra,
- 188 y es dividixen á parts,
 fent ses abaços, y encontres,
- 190 fins anarse rechaçant.
 Estos en fi, son els jochs
- 192 que dels gichs he arreplegat,
 y si acás men deixe alguns,
- 194 no meu han de tindre á mal,
 perque com no tenen orde,
- 196 algú sen aurá escapat.

Y Carlos Rós dona fi,
198 asi dels jochs generals,
que après en la part segona
200 tratará dels specials.

DECIMES

Ab treball, y aplicació
que en molts dies he tengút,
arreplegar he pogút
de jochs tanta processó;
5 també es forçós diga yo,
y que al Letor li atvertixca,
en la flor après nom ixca,
quant llixca lo Romancét,
si acás falta algun juguét,
10 puix al marge lo añadixca.

Lo discret que ab reflexió
llegirá mos Romancéts,
dirá, que ben versadéts
están, y de diversió;
5 mes necio aurá, sens rahó,
que tan sols per mocegar,
no els deixe de censurar,
y tal volta (bé ho puch dir)
lo tal, ni els sabrá llegir,
10 ni vers compondre, açó es clar.

FI

PROSEGUIX LO ASSUMPT
 DELS JOCHS DELS GICHS ESPECIALS,
 com vorá el curiós.

SEGONA PART

Ja saben com empeñat

- 2 estich en la part primera
 de proseguir tots els jochs
 4 dels nostres gichs de Valencia,
 y aixi es molt forçós cumpliro,
 6 sens possar gens de peréa,
 puix si ho passára per alt,
 8 els gichs formarien queixa.

Lo Romanç antecedent

- 10 vá ser dels jochs, que sens regla
 juguen de nit, y de día
 12 (que fonch una bona idea)
 y segons duch entre celles,
 14 no ha de ser res menys aquesta
 que componch dels especials,
 16 puix ha de causar bulleta.

Passada que es de Nadal
18 la tan celebrada Festa,
que han quedat tots els giquets
20 sens diners en la bolseta,
puix plena de vent la tenen,
22 com boltjaca de Poeta,
tornen á usar la *escampilla*,
24 y trauen altra moneda
de cartes, que son les *mones*,
26 entretenintse bé en ella,
al joch de *buf*, al *rinquet*,
28 ó al de la *taba*, ó *tabéta*;
aprés entren les *miloches*,
30 y lo *pich*, ó *bol* es deixa:
en aço les Carnistoltes
32 assomen á tota apressa;
possen *cagales*, que diuen,
34 ab una estopada encessa,
al cap de les pobres dones,
36 que les cremen la mollera;
també *mesures de pasta*,
38 ó un *guant* clavat á una verga,
tocant per darrere al muscle

- 40 al home, al vell, ó á la vella,
pegantlos una guantada
- 42 á la cara, ó á la orella;
estufadoréts de caña,
- 44 ó de llanda una *bombeta*,
tirant en aço aygua bruta,
- 46 porque ells non gasten de neta;
claven també *ferradures*
- 48 de caball, de burro, ú de egua,
en terra, si no un *bolsillo*,
- 50 quant no, una *falsa peseta*,
y al qui aço vol agafar
- 52 lo ahuquen de tal manera,
que envergonyt pera temps
- 54 lo pobre, ó la pobra es queda;
els dies de Carnistoltes
- 56 fan els gichs la *maixqueréta*;
y lo colp de les *miloches*
- 58 entra après á la mitat,
lo joch del *sambori* reyna;
- 60 juguen també al *caragol*,
que al joch del *sambori* sembla.
- 62 Lo gran Dumentge de Rams

- busquen fulles de *palmera*,
- 64 ó de *llorér*, y fan creus,
clavantles en la muntera;
- 66 lo Dilluns Sanct *monuments*,
acaptén una *ahulleta*
- 68 a les dones, mes als homens
per un dineret sels prega;
- 70 après ván eixint les *maces*,
que si á una porta la plega
- 72 vella, ó está mig rompuda,
li fan salatar una llenca;
- 74 juguen á *tecum mantecum*,
que es una vista tremenda,
- 76 de aquest joch resulten riñes,
que acaben á pedrea seca:
- 78 els gichs mes gicorrotéts,
per careixer de forceta,
- 80 trauen *carranchs*, y *batçoles*,
fent la ronca musiqueta:
- 82 lo Disapte Sanct tots busquen
qui els regale una *moneta*,
- 84 lo menys que tinga dos hous,
y sí quatre, mes alegre:

- 86 á Pasqua ballen la *trompa*,
fins que lo *trompello* entra;
- 88 y també á la *encreuellada*,
á *ahulles*, ó la terreta;
- 90 après entra el *molinet*
(joch es de corregudeta)
- 92 per altre nom *rodamonte*,
puix roda la vandereta:
- 94 si em descuide un poch no posse
lo joch de la *galocheta*,
- 96 que es practica, us, y costum
(segons em vá dir ma abuela)
- 98 per lo mes de Març jugarlo
(y em doná la rahó ella)
- 100 puix este mes lo Lauró,
com já fé la Primavera,
- 102 esporga els arbres, y parres,
pera que broten apressa,
- 104 y de un trocét de sarment
fan els gichs la *galocheta*,
- 106 clavantli dos, ó tres plomes
que es fusta fofa, y llaugera;
- 108 mes si alguns gichs fora temps

- juguen aquest jochs sens regla,
110 tal volta será la causa
per no aver qui els la diguera:
112 y així fills meus já sabeu
este joch quant se escomença.
114 Als ultims del mes de Abril
(que bona noticia esta!)
116 ó en Maig, que asi nom detinch,
poch mes, ó menys, quant aplega,
118 solen escurar les cequies,
y de la argila que queda
120 per alguns carrers, ó places,
cada gich un pilot plega,
122 entretenintse bé en ell,
tirantlo en terra, ó arena,
124 y uns diuen: *quien me responde?*
(ço es cosa salandoneta)
126 altres: la *hija del Conde*
(sens nomenar la Condesa)
128 y altres rahons que els gichs saben,
que mon tinter les conserva.
130 En vindre el mes de Maig, juguen
á pá, y *galtó* (bona idea!)

- 132 après en lo mateix mes
escomença la cacera
- 134 de *oronétes*, y *piulétes*,
que está la gent torbadéta;
- 136 y també al joch de *tou tou*
á la segona Pasqueta.
- 138 En Juny vé dels *teuladins*
aquella gran niuadeta,
- 140 puix á cada gich vorán
(ay cosa de mes bulleta!)
- 142 ab son bon *teuladinét*,
sia masclét, ó femella.
- 144 En Juliol busquen *grills*,
y els claven ab sa grillera:
- 146 ells repáren que en tot lany
han de estar sense faena,
- 148 puix tenen dos jochs comúns,
que á tota hora bé els aplega,
- 150 com son la *pilota*, y *bou*,
que tot gich molt bé toretja;
- 152 y quant mes al *bou* li peguen,
ab tota forma, y manera,
- 154 es après dels Bous Reals,

que els mes anys fan en Valencia,
156 puix dura prop de huit dies,
y encara que nou diguera,
158 que els gichs dos astes de Bou
claven ab una tauléta,
160 possant damunt un surét,
y encaixen la galocheta;
162 toquen á matar lo Bou,
algun gich també eixarréta;
164 per fi, quanta cerimonia
en un Corro Real es vetja.
166 En están dins de Nohembre
lo *pich*, ó *bol* se escomença;
168 y á les festes de Nadal
vé la matjor tiramenga
170 dels jochs que falten del any,
tinguen conte que já entra.
172 Estes festes, que ab plaer
tot lo mon gustós celebra,
174 als gichs no hiá hom quels rixga,
que están fets una centella,
176 ho causen els dineréts,
per lo costúm de la estrena;

- 178 ells á molts grans fan vergonya,
amostrantlos la jameta,
- 180 puix mes de quatre casats
dirán: rahó té el Poeta.
- 182 Juguen á Nadal al *auca*,
al *oca*, á la *coladeta*;
- 184 tamben á *castelléts semporten*,
al joch de la *venturéta*,
- 186 á *par*, ó *senar*, que es joch,
segons es veu, de Castella;
- 188 altres planten *dineréts*
en terra, y en la *telléta*
- 190 els tiren, ó en *avellanes*;
altres á la *barcelleta*,
- 192 la *porguerada*, al *clotét*,
la *taba*, á la *munteréta*:
- 194 altres en dos, ó tres *tabes*,
y encara que mes ni haguera,
- 196 imitant al joch dels daus;
al *rinquet*, á la *motjeta*,
- 198 al *tangano*, á la *patusca*.
al *buf*, al *pam*, á la *ungleta*,
- 200 al *quincét*, á *cap*, ó *creu*

(tot ix en esta vereda)

- 202 al *rinquet giquét*, que diuen,
puix hiá pera tot moneda:
- 204 á estos jochs també entre lany
lo qui té pallochs els pega.
- 206 Els gichs en aquestos dies,
per celebrar bé la festa,
- 208 no volen eixir de casa
de nit, ni en tal cosa es pensa,
- 210 puix com tenen dineréts,
están ab gran altanera,
- 212 y juguen dins de les cases
al *cacho*, á la *flor*, que apressa
- 214 volen lo mon acabar,
embidant á la tremenda.
- 216 Home algú els pot replicar,
si sols acachar la orella,
- 218 que la gent jove estos dies
está molt orgulloséta,
- 220 y si els repliquen als gichs,
responen plens de furieta;
- 222 vá un sisó? y el pobre gran
calla, puix sa faltriquera

- 224 no consentix tirar llargues,
y está la dels gichs que peta.
- 226 Els jovenéts estos dies
fan lladriola, ó caixeta,
- 228 no poden dormir de basques,
tota la gent desbarietja,
- 230 uns demanen á sa mare,
á com es vé la jalea?
- 232 altres: quant val una lliura
dels torronéts de canella?
- 234 altres diuen á sa tia:
quant costará una capeta?
- 236 y gich hiá que comprar vol
una barca en la Albufera:
- 238 alguns se informen, si al any
deu sous farán molta renta?
- 240 puix volen passar á cambi
els dineréts de la estrena;
- 242 altres pregunten els preus
de robes de llana, ó seda;
- 244 puix per quatre palloqués
que tenen en la bolseta,
- 246 els pareix han de arramblar

tot quant es vén en Valencia.

- 248 Si tostem fora Nadal,
no avia mes India que esta;
250 dich pera els gichs, que á molts grans,
de esta India prou els pena.
252 Yo sé un fadrí molt visible,
que li diuen (calla llengua,
254 quel nom no es precís possarlo,
eixe pensament refrena)
256 y estes festes tan alegres,
les vá passar ab tristeia,
258 puix tan sols tres dineréts
tingué en la sua bolseta;
260 per cert fonch brava desdicha!
lo tal sería Poeta.
262 Passades que son les festes,
tota la gent sasossega,
264 y com queden sens diners,
sen tornen á la tarea
266 del *pich*, ó *bol*, ó *escampilla*,
com en lo Romanç se expressa.
268 Y asi carissim Letor,
concluída está la idea

270 de Carlos Rós, quel perdones
de tots el erros, et prega.

272 FI

El índice de títulos de juegos según consta en el pliego de Carlos Ros (1752), se incluye por orden alfabético en tres columnas que puntualizaré:

El título del juego en el pliego.

La equivalencia por estructura del juego-rima, su denominación en el área castellana, separado por / del área catalana-valenciana, según figura en el *Repertorio*.

El número asignado al juego, que corresponde a la secuencia dada por Ros en el pliego.

INDICE ALFABETICO DE TITULOS DE JUEGOS EN EL PLIEGO DE ROS
-que figuran en el Repertorio-

<u>Pliego de Ros</u>	<u>Equivalencia castellano/catalán</u>	<u>Nº asignado</u>
A la una la dava la mula.	Salto de mula/Bota la mula.	61.1
A par o senar.	Pares y nones/Perells i senar.	155.1
Açapten ahulleta.	Alfileres [Pedir para]/Acapt.	125.1
Ahulles.	Alfileres/Agulles.	135.1
Anguila.	Anguila; Zurriago/Anguila.	21.1
Aquí vengo la Condesa.	Hilito de oro/Conversa del rei moro.	52.1
Auca.	Aleluya/Auca.	150.1
Avellanes.	Almendras, avellanas/Ametlles, nous.	157.1
Barbes, barbes, triquitrach.	Barba, barberá [burla]/Barbeca.	94.1a
Barbes, barbes, triquitrach.	Barbas de perro/_____.	94.1b
Barcelleta.	Bote o boche/Barcella.	158.1
Batçoles.	Matracas/Betzoles.	130.1
Belluters.	Tela/Marxant de veta.	81.1
Besacul de quatre.	Quebrantahuesos/Besacul.	50.1
Bola, bola pardalet.	Vuelen, vuelen pajaritos/ /Volen, volen pardals.	73.1
Bolsillo-Falsa peseta.	Moneda falsa (burla de la)/ /Moneda d'argent (burla).	117.1-118.1
Bol.	Billarda; Tala/Bolit; Pic.	109.1
Bombeta.	Bomba de agua (burla de)/Bombeta.	115.1
Bona mel.	Miel/Mel.	01.1
Borinot.	Abejón/Abegot.	35.1
Bou.	Toros/Bou.	147.1
Buf.	Cartones/Bufos.	103.1
Buf.	Cartones/Bufos.	168.1
Cacera de oronétes.	Cazar pájaros/Çaçar.	142.1
Cachamones.	María Cañamones?/_____.	78.1
Cacho.	Cacho (en los naipes)/_____.	174.1
Cagales.	Maza (burla de la...)/Llufes.	110.1
Camacuch.	Arrancar cebollas/Arrancar cebes.	60.1
Campana.	Campana/Campana.	27.1
Canters.	Ollitas; Tinajitas y el mercader/ /Gerra.	25.1
Cap ó creu.	Cara o cruz/Cara o creu.	172.1
Caragol.	Caracol/Caragol.	122.1
Carranchs.	Carraca/Xerrac.	129.1
Carreguéta de pebre.	Adivina quién te dió/ /Corregéta de pebre.	03.1

Castelléts semporten.	Castillos de naipes/Castellet.	153.b
Cinch pedrétes.	Cinco cantillos/Cinqueta.	54.1
Clotét.	Cló; Hoyuelo/Clotét.	160.1
Coix.	Pie cojita/Coix.	49.1
Coladeta.	Cuelo; Colar la almendra/_____.	152.1
Coloms y falcó.	Milano/Esparver.	47.1
Conillets.	Pajaritos a esconder/Conillets.	24.1
Conills amagar.	Amagar y no dar/Conillet.	13.1
Corretjéta amagar.	Correa escondida/Corretjeta a amagar.	04.1
Çabateta.	Zapato/Sabateta.	19.1
Çapateado.	Zapateado/_____.	31.1
Çarambeque.	Zarambeque/_____.	55.1
Daus.	Dados y tabas/Daus.	163.1
Dineréts de la estrena.	Aguinaldos/Estrenes.	177.1
Don Juan de las Cavanillas.	Don Juan de las Cadenetas/ /Sanct Joan de les Cadenelles.	30.1
Dónde vá?	Ay!, ¿adonde, adonde?/_____.	29.1
Dumentge de Rams.	Domingo de Ramos/Dumentge de Rams.	123.1
Encreuellada.	Cruceta/Encreuellada.	134.1
Enramades y Altars.	Cruz de Mayo/Santa Creu.	99.1
Enramades.	Enramadas/Enramadas.	98.1
Escampilla.	Billarda; Tala/Bolit; Pic.	101.1
Está el diablet en casa?.	Angel y Diablo/_____.	10.1
Estopada encessa.	Candelilla (burla de la)/Candeleta.	111.1a
	Candelilla (burla de la)/Candeleta.	111.1b
Estrena.	Aguinaldos/Estrena.	149.1
Estufadoréts de caña.	Jeringa (burla de la)/Xeringa.	114.1
Faba.	Burro/Cavall fort.	08.1
Ferradures.	Herradura (burla de la)/Ferradures.	116.1
Flor.	Flor (en los naipes/Flor.	175.1
Frayles, Frayles del Convento.	Fraile, fraile/Fraile, fraile comiendo.	12.1
Fruits.	Cimini; cera/Romaní-romaná.	56.1
Galeréta.	Caballos y caballeros/ /Cavalls y cavallers.	42.1
Galocheta.	Volante; Rehilete/Galotxa.	138.1
Gallinéta cega.	Gallinita ciega/Gallineta cega.	14.1
Gallinetes.	Pollitos/Pollets.	75.1
Gepéta.	A matar [en la pelota]/Geps.	91.1
Grills.	Grillos/Grills.	145.1
Guant.	Guante enharinado (burla del)/ /Guant (burla).	113.1
Jordi Mordi.	Retahíla de burla<>/Jordi Patordi.	69.1
Justicia els Alguacils.	Justicia y ladrones/Lladres i civils.	96.1
Lobet.	Lobito/Llopet.	23.1
Luneta.	Luna y luceros/Lluneta.	20.1
Lladres.	Justicia y ladrones/Lladres i civils.	76.1

Maces.	Mazos (golpear)/Maces (picar).	126.1
Maixqueréta.	Máscaras/Màscara.	119.1
Mariquita, uno.	A la una Mariquita/_____.	67.1
Meliquina.	Meliqui tunga la maláquita/_____.	86.1
Mestre de Escola.	Maestro de escuela/_____.	95.1b
Mestres de Escola.	ABC/ABC.	95.1a
Mesures de pasta.	Enharinar (burla de)/_____.	112.1
Miloches	Cometa/Estel.	120.1
Miloches.	Cometa/Estel.	107.1
Mola.	Bramadera/Brunzidor.	36.1a
Mola.	Molino/Mola.	36.1b
Molinet.	Molinete/Molinet.	136.1
Mones.	Mona (Naipes)/Mona.	102.1
Moneta.	Pastelillo/Mona.	131.1
Monéta.	Mona rabona/_____.	77.1a
Monéta.	Mona; Pero Gil/_____.	77.1b
Montjeta.	Rayuela/Exiarranca: Titllo de monja.	165.1
Monuments.	Altars/Monuments.	124.1
Moros, y Christians.	Moros y Cristianos/Moros i Cristians.	22.1
Munteréta.	Sombbrero/Montereta.	162.1
Oca.	Oca/Oca.	151.1
Oficis.	Oficios mudos/Endivinar oficis.	82.1
Olla.	Olla/Olla.	15.1
Olla.	Piñata/Pinyata.	15.1b
Olles, olles Sanct Miquel.	Ollas de San Miguel/Roda, roda, Sant Miquel.	05.1
Orguens.	Orquesta/Orquesta.	64.1
Pá y formatje.	Cabrilla/Pa i formatge.	34.1
Pá y galtó.	_____/Pá y galtó.	141.1
Padre uno, á como va el trigo en la plaza?	¿Cuánto vale la cebada?/_____.	87.1
Pam i chulla.	Salto de la paloma/Pan i xulla.	07.1
Pam.	Palmo/Pam.	169.1
Parixca la gata.	Gata parida/Parixca la gata.	62.1
Passa galana	Pasa la galana/Passa la galana.	58.1
Patusca.	Apatusca/Patusca.	167.1
Pedra	Pedrea/Pedrades.	128.1
Pedreta de or.	Anillito/Anell.	48.1
Peonça	Peonza/Baldufa.	71.1
Per hon bola.	Pum puñete/Oli d'argent.	90.1
Perico Redondo.	Juan Redondo/_____.	28.1
Perotét, quin hora es?.	Caballito del diablo/Libèlules.	38.1
Pich.	Billarda; Tala/Bolit; Pic.	108.1
Pich.	Billarda; Tala/Bolit; Pic.	148.1
Pilarets de foch.	Cuatro esquinas/Quatre cantons.	63.1
Pilot de argila.	Cazoleta de barro/Cassoleta de fang.	139.1

Pilota.	Pelota/Pilota.	37.1
Pilota.	Pelota/Pilota.	146.1
Pisiganya.	Pipirigaña/Pisiganya.	46.1
Pluma, y tintero.	Pluma, tintero y papel/_____.	59.1
Pobre soldat.	Soldado/Soldadet.	16.1
Pontét á cama, y fosa.	Pin pin Serafín/Pic pallaric.	84.1
Porquerada.	Gurria; Pina/Trujot.	159.1
Prim ó gros.	_____/Prim o gros.	79.1
Primera sin tocar.	Salto de mula/Bota la mula.	02.1
Primera, ó á segona.	Unilla/Primera.	80.1
Processons.	Procesiones/Processons.	97.1
Quien me responde?.	Quién me responde?/_____.	140.1
Quien se ha comido la carne de la olla?	Elegir una letra/_____.	74.1
Quin ofici li darém á la Merisolda.	¿Que oficio le daremos; Matarile/ /_____.	83.1
Quina peret toques?.	Ciegos/Cegueta.	51.1
Quincet.	Quince (en los naipes)/Quince.	171.1
Rata.	Rata/Rata.	32.1
Rema.	Remo. A Roma, Rusia uno/_____.	88.1
Remolino, remolino.	Molinillo/Molí.	44.1
Reys y Vogins	Reyes y Verdugos/Rey y Botxi.	33.1
Rinquét ginquét.	Tanganillo; Chito/Rinquet.	173.1
Rinquet.	Tangano; Chito/Rinquet.	104.1
Rinquét.	Tangano; Chito/Rinquet.	164.1
Roda del Cel.	San Pedro y San Juan/Esclops de Déu.	66.1
Rodamonte.	Rehilandera/Rodamón.	137.1
Rum rum.	Adivina quién te dio/Escarabat/ /Escarabat bum bum.	06.1
Salta Judes.	Judas/Judes.	45.1
Sambori.	Rayuela/Sambori.	121.1
Sapo quedo.	Zapo quedo/Sabuquero.	17.1
Sentilla.	Candela: Sopla vivo te lo doy/ /Candela: Foc foguet.	18.1a
Sentilla.	Candela: Papasal/Candela.	18.1b
Soldats.	Soldados/Soldats.	100.1
Sombreret daball cama.	Carmona; Bajo pata/_____.	57.1
Taba.	Taba/Taba.	161.1
Taba, ó tabeta.	Taba/Taba.	105.1-106.1
Tangano.	Chito/Tangano.	166.1
Tecum mantecum.	Masculillo (al perro muerto)/_____.	127.1
Telléta.	Tejo; Ladrillejo/Telleta.	156.1
Tenders.	Tiendas (juguete de)/Tenders.	85.1
Téquetelar.	Aguja/Veta.	89.1a
Téquetelar.	Tira y afloja/Mocador.	89.1b

Teuladins.	Gorrión/Teuladí.	144.1
Toca roig.	Toque envenenado/Toca de la verinos.	65.1
Toch, toch, qui es?.	Tras, tras, ¿quién es?/ /Toch, toch, qui es?.	92.1
Toma la lança padre.	Toma el palo Gonzalo/_____.	40.1
Tonya.	Billarda; Tala/Bolit; Pic.	70.1
Torradéta avellanéta.	Retahila de sorteo<> Almetleta, torradeta...	41.1a
Torradéta avellanéta.	Castillejo/Castélllet.	153.1
Torronéts de canella.	Turrón/Torró.	176.1
Tortuga.	Tortuga/Tortuga.	72.1a
Tortuga.	_____/Peu de tortuga.	72.1b
Tou tou.	Estallar cazoletas/	143.1
Trenca la mola, ó trenca lo martell.	Mazos y matracas/Mazes.	43.1
Tres en ralla.	Tres en raya/Tres en ratlla.	26.1
Tres y cabeçoleta.	Tres en raya/Tres en ratlla.	68.1
Trico trico, trico trás.	Recotín, ¿cuántos dedos hay detrás?/ /Trico, trico, trás.	09.1
Trompa–Trompellot.	Peon; trompo/Trompa.	132.1
Trompellot.	Peonza/Baldufa.	133.1
Tusa cascaramusa.	Tataramusa/_____.	93.1
Ungleta.	Uñeta/Ungleta.	170.1
Vella reguinyosa.	Serrar la vieja/Serra la vella .	39.1
Velleta sorda.	Gallina ciega/Gallineta cega.	53.1a
Velleta sorda.	Viejecita /Vella sorda.	53.1b
Ventureta.	Perinola/Balladora.	154.1
Visol, á eixabega vá.	Sombrerillo/Muntereta.	11.1

NOTAS:

- (1) Rodríguez Marín. *Varios juegos infantiles del XVI*. Madrid. Imp. Archivos. 1932.
- (2) Vid. Genovés Olmos, Eduard. *Catàloch descriptiu de les obres impreses en lengua valenciana. 1701-1880*. Valencia. Imp. Manuel Pau. 1911. 28-29. [Genovés data en 1752 la impresión del pliego s.a.].
Martí Grajales. *Ensayo de una bibliografía valenciana del S.XVIII*. Valencia. Diputación de Valencia. 1987. págs. 269-272. [Índice pliegos de Ros].
- (3) Martí Grajales. *El notario Carlos Ros y Hebrera*. Imp. Vives Mora. 1891.
Comas, Antoni["Carlos Ros"] en *Historia de la literatura catalana*. Barcelona. Ariel.t.IV. 1981. págs. 195-203.
- (4) Barberá, Faustino. *Conferencia : Bibliografía de Carlos Ros*. Valencia. Imp. Francisco Vives Mora. 1905. [reproduce el "Roman Nou del jochs del gichs valencians, Parte Primera y Segunda"]. págs. 69-83.
Gayano Lluch, Rafael. *Aucologia Valenciana*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 1942.
Martínez y Martínez, Francisco. *Folklore valenciá*. Valencia. S. Valenciana de Publicaciones. 1927.
Rodríguez Marín, Francisco. *Varios juegos del S.XVI*. Madrid. Imp. Archivo y Biblioteca. 1932. págs. 12; 39; 98.
Martínez Torner, Eduardo. *Folklore en la escuela*. [Buenos Aires]. Losada. 1960. 3ª ed. [cita en la bibliografía].
Sanchís Guarner. "Introducción", en *Jocs del xiquets del país valenciá*. ed. Bataller. Valencia. ICE. Universidad de Valencia. 1979. pág. 7.
Comas, Antoni. "La poesía al País valenciano. Els Colloquis", en *Historia de la Literatura Catalana*. Barcelona. Ariel. t.IV. 1981. págs. 723-764.
- (5) en Barberá, Gayano, Martínez y Martínez, Comas.
- (6) Ribelles Comín, José. *Bibliografía de la lengua valenciana o sea catálogo razonado por orden alfabético de autores de los libros, folletos, obras dramáticas, periódicos, coloquios, copias, chistes, discursos, romances, alocuciones, gozos, que escritas en lengua valenciana y bilingüe han visto la luz pública desde el establecimiento de la imprenta hasta nuestros días*. t.III. Siglos XVII-XVIII. Madrid. Revista Archivos. 1943.
Neden Lichtenstan. Kraus Reprint. 1964. N° 2101 y 2102.
Barberá, Faustino. *Ob. cit.* págs. 69-83.
- (7) Según Ribelles Comín. *Ob. cit.* pág. 475.
- (8) Cañada Solaz, Julia. "El Coloqui Valenciano en los siglos XVIII y XIX" en *Actas del Teatro popular (...)*. ed. Alvarez Barriento; Cea Gutiérrez. Madrid. CSIC. 1982. págs. 85-107.
Anoto en su artículo las últimas catalogaciones de pliegos de cordel en valenciano: Carmen Gómez Sennet. *Literatura de cordel valenciana del siglo XVIII-XIX. Aportación bibliográfica*. Valencia. 1981; Ricardo Blasco. *Colloquis y Rahonaments*. Valencia. 1983, que han quedado sin consultar.
- (9) Al enfocar en este capítulo la relación popular de autor, poesía oral cantada y representada, impresa o no impresa, excluyo del corpus que cito, a la glosa conceptista de Ledesma en los *Juegos de Nochebuena* (1605); el *Memorial de un pleito* (siglo XVI) y el libro de Rodrigo Caro *Días geniales...* ed. E. 1978: obras que traen referencias del juego y que comento en otras páginas.
- (10) Anónimo. *Juego de los cuatro niños*. Letra. Siglo XVI. BNM. Ms.18155. fol. 57 vto-64 vto.
- (11) Acevedo, Pedro. *Coloquio que se representó en Sevilla delante del Illmo. Cardenal Rodrigo de Castro*. (...) 1587. Academia de Historia. Ms. de Cortes. 9-2564.

- (12) *Baile de Pedro de Brea*, en Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*. t.I-II. Madrid. Rivadeneyra. 1911. pág. 479b.
Gaspar de los Reyes. "Juegos Pastoriles" en *Tesoro de concetos*. Sevilla. Clementino Hidalgo. 1613. págs. 220-223.
- (13) "Elección de novia"; "Hilo de Oro" en *Catálogo General del romancero*. del Archivo Menéndez Pidal. El romance aun vigente en la tradición oral, es nombrado en el romance de Ros.
Vid. *Repertorio* N°52.
- (14) M. Frenk incorpora las citas de Gaspar de los Reyes al capítulo de "Rimas de niños acompañar juegos" en su magistral colección *Corpus de la lírica antigua de los S.XVI-XVII*. Madrid. Castalia. 1987. N° 2185.2200.
- (15) La oralidad de los villancicos es estudiada por Sánchez Romeralo, A. "El villancico como texto oral". *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*. UCLA. 1984. ed. Rodríguez Cepeda. Madrid. Ediciones Porrúa. 1984. págs. 59-80.
- (16) Vid *Repertorio*. N° 101.
- (17) Vid *Repertorio*. N° 46.
- (18) Ros, Carlos. *Diccionario Valenciano-Castellano*. Benito Monfort. Valencia. 1764.
- (19) Ros, C. *Tratat de Adages y refranys valencians y practica pera escriure al perfecció la lengua valenciana*. Valencia. Josep García. 1736. Segona impresió.
- (20) Ros, C. *Breve explicación de las Cartillas valencianas*. Valencia. Imp. Cosme Granja. 1750.
- (21) Ros, C. *Tratat de Adages y refranys valencians...* Valencia. Hereu de Vicente Cabrera. 1733. pág. 17.
- (22) García de Enterría, M.C. *Literaturas marginales*. Madrid. Playor. 1983.
- (23) Marco, Joaquín "Poesía popular política". págs. 10-11. apud. García de Enterría, M. Carmen. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid. Taurus. 1937. pág. 43.
- (24) García de Enterría, M.C. *Literaturas marginales*. Madrid. Playor. 1983. pág. 54.
- (25) Cañada, R. J. en vista del corpus reunido en su estudio de los coloquios valencianos concluye "la abrumadora presentación de los textos
para divertir en relación con los otros
grupos [fiestas solemnes e históricas]
podría sugerir la hipótesis que el colloqui
fue en principio un género divertido y
humorístico que incluía a veces descripciones
de ceremoniales, fue su popularidad la que
hizo que se utilizara con fines didácticos".
- Cañada. J. *Ob. cit.* pág. 101.
- (26) Vid. Frenk, M, "Ver, oír, leer", en *Homenaje a María Barrenechea*. Madrid. 1984. págs. 235-240.
- (27) Me refiero en los ejemplos al *Romance Primera Parte*.
- (28) Vid. *Repertorio*. N° 9.
- (29) Vid. *Repertorio*. N° 19.

(30) Vid. *Repertorio*. N° 87.

(31) Vid. *Repertorio*. N° 62.

(32) Vid. *Repertorio*. N° 63.

(33) Mateu Llopis, Felipe, opina que:

"el vocabulario de Ros está aun por estudiar
en su doble vertiente de poeta popular y
escritor buen conocedor de los clásicos".

edición y notas de Mateu Llopis. Ros, Carlos. *Coloqui Nou (...) on se referixen (...) les danses, misteres (...) locant a la gran festa de Corpus*. Valencia. [s.i., s.a.] [1734]. Valencia. Ayuntamiento de Valencia. 1969. pág. 52.

(34) Vid. *Repertorio*. N° 126.

(35) Vid. *Repertorio*. N° 123.

(36) Vid. *Repertorio*. N° 147.

(37) Vid. *Repertorio*. N° 119.

(38) Vid. *Repertorio*. N° 70; 101; 108; 109.

(39) No siempre corresponde la cursiva al título, a veces no están señalados, en otros textos extiende la cursiva al verso siguiente.

(40) Vid. *Repertorio*; según el orden corresponden a los números: 35, 1, 8, 48.

(41) Vid. *Repertorio*. N° 29.

(42) Vid. *Repertorio*. N° 12.

(43) Vid. *Repertorio*. N° 55.

(44) Vid. *Repertorio*. N° 83.

(45) Vid. *Repertorio*. N° 38.

(46) Vid. *Repertorio*. N° 51.

(47) Vid. *Repertorio*. N° 52.

(48) Vid. *Repertorio*. N° 74.

(49) Vid. *Repertorio*. N° 30.

(50) Vid. *Repertorio*. N° 52.

(51) Vid. *Repertorio*. N° 56.

(52) Vid. *Repertorio*. N° 136.

(53) Vid. *Repertorio*. N° 51.

- (54) Vid. *Repertorio*. N° 44.
- (55) Vid. *Repertorio*. N° 100.
- (56) Vid. *Repertorio*. N° 137.
- (57) Vid. *Repertorio*. N° 147.
- (58) Vid. *Repertorio*. N° 135.
- (59) Vid. *Repertorio*. N° 156.
- (60) Vid. *Repertorio*. N° 174 y 175.
- (61) Vid. *Repertorio*. N° 139.
- (62) Vid. *Repertorio*. N° 119.
- (63) Vid. *Repertorio*. N° 120.
- (64) Vid. *Repertorio*. N° 145.
- (65) Vid. *Repertorio*. N° 108 y 109.
- (66) Vid. *Repertorio*. N° 41, 69, 72.b, 78, 79, 141.
- (67) Como ejemplo Vid. *Repertorio* (citados por orden alfabético N° 3, 149, 89.a, 135, 48, 130, 101, 1, 8, 42...
- (68) Goya. "Juegos de niños". Para los Cartones de Goya. Vid. Arnaiz, J.Manuel. *Francisco de goya. Cartones y Tapices*. Madrid. Espasa Calpe. 1987.
- (69) Renson, R; Manson, M; De Vroedre, E. "Tipology for the classification on traditional games in Europe", en *Actas du Deuxième Séminaire Européen sur les jeux traditionels*. Levien. Vramse Volkssport Centrale. 1991. págs. 68-81.
- (70) De gran valor son los léxicos registrados por García de Diego. *Diccionario etimológico*. Madrid. Aguilar. 1964; y algunos técnicos, en Karao, A. *Diccionario de los Deportes*. Barcelona. Dalmau Jover. 1963.
- (71) Alcover, Moll. *Diccionario Catalán-Valenciano-Castellano*. Palma de Mallorca. 1980. 10 vol.
- (72) Lamarca. *Diccionario Valenciano-Castellano*. Valencia. Ferrer Orga. 1839.
- (73) Real Academia. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid. Ibarra. 1783, 1791, 1803. Madrid. Imp. Real. 1877, 1832. Madrid. 1852.
Terrero y Pando. *Diccionario*. [1797] [fac.] Madrid. Arcos Libros. 1987.
- (74) Ros. *Diccionario Valenciano-castellano*. Valencia. Benito Monfort. 1764. pág.335.
- (75) Vid. *Repertorio*: Patusca N° 167; Barcelleta N° 158; Galereta N° 42; Sentilla N° 18.
- (76) Gutsmuths. *Gymnastik für die jugend (...)* Schepfentahl. Verlage Buchhandlung der Enzichugsanstalt. 1793.
- (77) Amar Durevier, PMA ; Jauffret, LF. *La gimnástica o escuela de la juventud: tratado elemental de juegos, de ejercicios considerados en razón de utilidad física y moral*. Madrid. Imp. Alvarez. 1807. págs.360. 32 láminas.

- (78) *Gazeta*. 10 de Nov. de 1807. apud. Demerson, Paula de. *Esbozo de la biblioteca de la juventud ilustrada*. (1740-1908). Oviedo. Cat. Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo. 1976. p.29
- (79) Naharro, Vicente. *Descripción de los juegos de la infancia. Los más propios a desenvolver sus facultades físicas y morales y para servir de abecedario gimnástico*. Madrid. Imp. Fuentenebro. 1818.
- (80) Orellana, Marco Antonio. *Historia lúdrica o tratado de los juegos antiguos y modernos y otras diversiones usadas en unas partes particularmente en la ciudad y reino de Valencia*, "obra filológica en 4ª manuscrita en poder de Miguel Mendoza". apud. Justo Pastor Fuster, *Bibliografía valenciana*. Idelfonso Mompié. 1627. t.I.
- Infructuosa ha sido la búsqueda en Madrid: en Sección de Manuscritos de la B. Nacional; Archivo Histórico; Biblioteca March; Academia San Fernando; en Barcelona: Gabinete de Estampas de Biblioteca Central Catalunya; Archivo Corona de Aragón; Bibl. Universitaria; Bibl. Valencia; Fondo Serrano y en las consultas personales a Francisco Aguilar Piñal, Sánchez Mainara, Fransica Aleixandre y Jean L. Etiennvre, a quienes agradezco su asesoramiento.
- (81) Rodrigo Caro. *Días geniales...* ed. E. 1978. t.I. pág. 189.
- (82) En el *Repertorio* con los números 90, 86, 93 respectivamente.

INDICE TOMO I

Introducción.	I
--------------------	---

PARTE PRIMERA – FUNDAMENTOS TEORICOS.

Sumario.	1
Capítulo I – Juego y poesía oral infantil.	2
<p>Juego y poesía oral. 2. Hacia una clasificación de los juegos-rimas. 9. Clasificación. 14.</p> <p>Retahílas. 16. La retahíla hispánica y la tradición oral europea. 17. ¿Que es una retahíla? Definición. 19. Agrupación temática. 20. Períodos en la tradición. 22. Tradición antigua. 24. Tradición oral del siglo XVIII. 24. Tradición oral moderna. 26. Rasgos caracterizadores: herencia e innovación. 27.</p> <p>Una retahíla escena en la tradición antigua y moderna. <i>El gallo soplín soplón</i>. 29. El texto en la tradición moderna. 33. Las versiones hispanoamericanas. 35. Otras versiones. 38. Motivos y variantes. 39. Los motivos. 41.</p> <p>Retahíla escena: el sentido de la teatralidad. 43.</p> <p>Otros rasgos caracterizadores. 51. Elementariedad. 51. Lenguaje formulario. 54. Brevedad. 56.</p> <p>Procedimientos expresivos: repetición, enumeración. 59. A) Repetición. 59. Repetición de palabras. 60. Encadenamiento. 63. Series adicionales. 64. Repetición paralelística. 64. B) Enumeración. 65. Enumeración acumulativa. 67c. Enumeración distributiva. 67d.</p> <p>Notas. 68.</p>	

PARTE SEGUNDA – ESTUDIO. 75

Capítulo II – Análisis y comentario del juego-rima Pez-pecigaña. 76

<p>Pez-pecigaña de su procedencia. 76. Pez-pecigaña en la tradición oral moderna. 78. El ciclo de Pez-pecigaña. 80. Estructura binaria. 81. Del sentido y sin sentido. 84. ¿Quién es Pez-pecigaña? 87. De otros peces. Juego de palabras e ingenio. 90.</p> <p>¿Que dice lo que no dice Pez-pecigaña? 92.</p>	
---	--

1) Pez-pecigaña/Pido para el Obispo. 93. Pez Pecigaña/Pido para el Obispo (texto guía). 94.

Diversas figuras del desfile carnavalesco. 95. La cuba. 96.
Caballo cuba. 97. Del Obispo.-Tapa tobisco. 100.
Del Obispo. 100. Los niños obispos. 102.
Las manos quebradas. 105. Las gallinas en la corte/los burros en el terrado. 108.

2) Pez-pecigaña/la mano cortada. 119.

2.1.1. Pez-pecigaña/¿Que te pica el gallo! 110. Escenas. 111.
2.1.2. Pez-pecigaña/¿Quién te puso la mano ahí? 115.
2.2. Pez-pecigaña/La mano cortada/+¿Dónde está? 117.

Pez-pecigaña: figuras, elementos, motivos. 121. El gesto expresivo. 128.
El gesto: a) subraya la significación del texto. 129. b) Prolonga el texto. 130. c) Reemplaza el significado. 131.

Contar-cortar. 132

Notas. 135.

Capítulo III - Análisis y comentario del juego-rima de La Miel. 142

Los juegos, las imágenes. 142. Imaginería popular. Aucas y Aleluyas. 143.
Tradición oral antigua. 147. De las variaciones de la acción. 149.
Tradición dieciochesca. 152. Retahílas (siglos XVII-XVIII). 154.

El juego-rima de la Miel en las publicaciones de los siglos XIX-XX. 154.
Las aleluyas (siglo XIX). 158. Las retahílas. 160.

Elementos de la estructura dramática. 164. Para interpretar La buena Miel. 166. El hilo mágico. 168. Las transformaciones. 169.

Notas. 170.

Capítulo IV - Juegos de prendas, tertulias y fiestas dieciochescas. 174

4.1. Tertulias y veladas. 174.

Cuentos y consejas en las tertulias hogareñas. 176.
De la recitación y la teatralidad en las tertulias. 180.
Las tertulias de un poeta popular: Antonio Muñoz. 181.
Tertulias en las fiestas invernales. 186. Damas y galanes; cédulas de compadres en tertulias. 187.

Los juegos de prendas. 191. La estructura del juego según notas de Pablo Minguet y *Lícito recreo*. 191. Los juegos de prendas, una acción teatralizada. 193. Los juegos de prendas. Los órganos o música instrumental. 194. Las sentencias de prendas. 197. *Lícito recreo*. 200. De su clasificación. 203. De los juegos. 205.

Las estatuas. 212. Gesto y cuerpo teatral de las Estatuas. 213.
Conde Cabra. 215.

Enigmas y adivinanzas. 219. Pliegos y oralidad en las
adivinanzas. 223.

Notas. 229.

4.2. Fiestas sevillanas del siglo XVIII en las memorias de Blanco
White. 239.

Memorias de niñez y mocedad. 239. El Carnaval. 241. Daca la maza. 242.
Del Carnaval a Cuaresma. 244. Serrar la Vieja. 244. Semana Santa. 250.
Corpus Christi. 252. El Corpus en las Aleluyas. 253. El Corpus en las
Cartas de España. 254.

Navidad. 257. Las tertulias navideñas. 258. Las prendas. 263.
La evocación de la Sevilla del setecientos. 264.

Notas. 266.

Capítulo V – Juegos en las lecturas infantiles. Pliegos de Cordel.
Aleluyas. 272

Aleluyas y pliegos de cordel. 272. Aleluyas:
Características. 275. De la clasificación. 277. Las Aleluyas
y el texto. 280. Texto: pié rimado. 283. Narraciones y rimas
en imágenes. 287.

El pliego de Aleluyas. 289. Pliego y papel. 290.

Los impresores de la Serie Madrileña (1848–1924): Marés,
Mínuesa, Hernando. 291. Grabados. 293. Grabadores
dibujantes. 294.

La difusión. 296.

Juegos en las Aleluyas. 298.
Pliego [a]. *Jocs. Travesuras de la infancia*. [a']. 299.
Reimpresiones del auca. 300. Imágenes texto. 301.
Travesuras de la Infancia. 302.

Pliego [b; c] [*Juegos al aire libre*], *Juegos de la infancia*.
(siglo XIX). 306.

Memoria y eco de las aleluyas rimadas. 316. Aleluya y literatura
en los años veinte. 318. De las épocas y las Aleluyas de
juegos. 322.

Pliego [d; e]. Abecedarios y Aleluyas. 324. El juego de la
Sortija en las Aleluyas. 325.

Notas. 330.

el Obispo (texto guía). 94.

Diversas figuras del desfile carnavalesco. 95. La cuba. 96.
Caballo cuba. 97. Del Obispo.–Tapa tobisco. 100.
Del Obispo. 100. Los niños obispos. 102.
Las manos quebradas. 105. Las gallinas en la corte/los burros
en el terrado. 108.

2) Pez–pecigaña/la mano cortada. 119.

2.1.1. Pez–pecigaña/¿Que te pica el gallo! 110. Escenas. 111.
2.1.2. Pez–pecigaña/¿Quién te puso la mano ahí? 115.
2.2. Pez–pecigaña/La mano cortada/+¿Dónde está? 117.

Pez–pecigaña: figuras, elementos, motivos. 121. El gesto expresivo. 128.
El gesto: a) subraya la significación del texto. 129. b) Prolonga
el texto. 130. c) Reemplaza el significado. 131.

Contar–cortar. 132

Notas. 135.

Capítulo III – Análisis y comentario del juego–rima de La Miel. 142

Los juegos, las imágenes. 142. Imaginería popular. Aucas y
Aleluyas. 143.
Tradición oral antigua. 147. De las variaciones de la acción. 149.
Tradición dieciochesca. 152. Retahílas (siglos XVII–XVIII). 154.

El juego–rima de la Miel en las publicaciones de los siglos XIX–XX. 154.
Las aleluyas (siglo XIX). 158. Las retahílas. 160.

Elementos de la estructura dramática. 164. Para interpretar
La buena Miel. 166. El hilo mágico. 168. Las transformaciones. 169.

Notas. 170.

Capítulo IV – Juegos de prendas, tertulias y fiestas dieciochescas. 174

4.1. Tertulias y veladas. 174.

Cuentos y consejas en las tertulias hogareñas. 176.
De la recitación y la teatralidad en las tertulias. 180.
Las tertulias de un poeta popular: Antonio Muñoz. 181.
Tertulias en las fiestas invernales. 186. Damas y galanes;
cédulas de compadres en tertulias. 187.

Los juegos de prendas. 191. La estructura del juego según notas
de Pablo Minguet y *Lícito recreo*. 191. Los juegos de prendas, una
acción teatralizada. 193. Los juegos de prendas. Los órganos o
música instrumental. 194. Las sentencias de prendas. 197.
Lícito recreo. 200. De su clasificación. 203. De los juegos. 205.
Ciudad de Roma o La llave de Roma. 205. El Gorrión. 207.
Pedro Perez Crespo y La Tapia. 208. Del juego de la palabra. 211.

Capítulo VI – Inventario de juegos en un pliego valenciano
del siglo XVIII. 339

Noticias del pliego. 339. El pliego del *Romanç Nou del gichs*,
los Coloquios y el género teatral 342.

Las fuentes orales. 344. Análisis del pliego. 347.
La organización y el texto de los juegos. 354. De los
juegos. 358.

Descifrando el pliego. 363. Repertorio de juegos. a) Areas
de difusión. 365. b) Perduración de los juegos. 367.

Interpretación e iconografía. 368. Clasificación. 370.
Identificar e interpretar. 371. Una valoración final. 376.
Texto del *Romance Nou*. 379.

Índice alfabético de títulos de juegos en el pliego de Ros
que figuran en el Repertorio. 404.

Notas. 409.

ABRIR TOMO II

