

# RITMOS, RIMAS Y CANCIONES EN CUENTOS POPULARES

JOSÉ L. AGÜNDEZ GARCÍA  
*Fundación Machado*

El cuento es eminentemente narración, especialmente si es novelesco o maravilloso, pero el campo actual del cuento popular es vastísimo; en él se han asentado todo tipo de manifestaciones de carácter oral: fábulas, juegos infantiles, juegos memorísticos, chascarrillos, chanzas y burlas, maldiciones, chistes para el viaje, recitados para las faenas del campo. Se han contado en muy variadas situaciones y con intención diversa. En el cuento actual podemos hallar ritmos y cantos engastados, incluso en los eminentemente narrativos; podemos hasta topar con tipos enteros de cuentos cantados; encontramos cantos que son basamento de narración, descubrimos ritmos y canciones que, por repetición, llegan a acomodarse en la mente infantil o adulta como señal de advertencia para evitar un mal o seguir una conducta determinada, hallaremos, en fin, restos de la memoria colectiva, restos que quizás nos cueste descifrar. Evidentemente, aunque los ritmos son abundantes, la coplilla lo es menos y no todo cuento tiene una, pero las colecciones de estos son tan copiosas que, por fuerza, el *corpus* de cancioncillas en ellos no es pequeño, por lo que nos limitaremos a comentar principalmente aquellas realizaciones que se integran en nuestras recolecciones y forman parte de los fondos de la Fundación. En publicaciones de tales recolecciones, se incluye un estudio comparativo de otras versiones populares, especialmente del ámbito hispano, aunque no exclusivamente, y literarias, así como otros aspectos, por ello no haremos aquí una exposición detallada de cuantas versiones de cuentos de cada tema mencionamos; quizás nos detengamos más en confirmar el carácter cantado de las composiciones, hallando su rastro en los cancioneros o buscando la confirmación de otros recolectores de cuentos que ratifiquen que son cantados.

Sería realmente apasionante poderse remontar, para ser testigos, hasta aquellos tiempos en que se contaban las “historias sagradas” solamente en los lugares y tiempos sacros, hasta aquellos tiempos mitológicos en que las historias sagradas estaban reservadas a unos pocos, aquellos tiempos donde incluso las leyendas e historias aptas a todos únicamente podían ser recitadas, contadas y cantadas en el tiempo oportuno.

Leopold Sedar Sengor, evocando la figura del recopilador de las *Leyendas africanas*, de Tchicaya u Tam’Si, reconoce haber sido educado en un país donde “contar historias durante el día sería, según la creencia popular, provocar la muerte de un pariente, del padre y sobre todo de la madre...”<sup>1</sup>.

1. Tchicaya U Tam’Si, *Leyendas africanas*, tr. de Fermín Guisado, Barcelona, José J. de Olañeta, (“Bibl. de Cuentos Maravillosos”), 1988, pp. 7-8.

Nos expone el marco ideal:

El fuego crepita (...) Una boca anónima en el círculo, afirma que no se acuerda del todo de la leyenda de... (...) Alguien se la recuerda y participa. De hecho, todo el mundo conoce la leyenda que empieza de esta forma y acaba de aquella, en la que se canta aquel estribillo. A menudo no hay narrador. El narrador lo son todos. Igual que para encender el fuego de la velada.

Ocurre a veces que una sola persona relata y las demás escuchan (...) Pero hay que añadir que sólo se atiende a un maestro de la palabra.”<sup>2</sup>

Es muy ilustrativa la cita anterior por cuanto nos lleva a escenarios que bien podrían recordar los de nuestros antepasados, y, por lo demás, nos da a entender que desde siempre la narración, el cuento y el canto han ido juntos, bien alternando, bien alojándose uno en otro. Así por ejemplo, en *Efesíacas*<sup>3</sup>, Dafnis cuenta la fábula de Eco, pero antes leemos del narrador: “Luego contaron cuentos y cantaron y, finalmente se acostaron”. Del mismo modo, Pío Baroja<sup>4</sup> nos recrea también una velada ideal que dura casi toda una noche entre cánticos de villancicos, adivinanzas y cuentos. Incluso en el trabajo se ha valorado la labor complementaria del contador y cantor; en ocasiones se ha buscado la persona capaz de complementar ambas actividades. Maurice Molho explicaba que en Canadá “los capataces procuraban contratar obreros que supieran contar historias y cantar para distraer a los compañeros mientras descansaban de la tala de árboles o de las obras de la carretera”<sup>5</sup>.

En fin, los momentos y ocasiones de narrar son muchos, como decimos en otra ocasión<sup>6</sup>, y no es infrecuente que narración y canto vayan unidos. Fácil es imaginar la figura del ciego, casi llegado a nosotros, cantando en las plazas o en las esquinas viejas historias, o la del trovador en las salas y comedores de los señores. “Entonces, picados por el tentador ofrecimiento, los juglares cantaron los más bellos fabliaux, otros hicieron juegos de manos...”, nos recuerda Pidal<sup>7</sup> evocando *La silla prestada y devuelta*, de Jakes de Basin.

La forma de narrar y cantar que se efectuaba en los banquetes de los grandes señores<sup>8</sup> nos viene al recuerdo cuando asistimos a reuniones familiares o de amistad que se llevan a cabo con frecuencia en el campo, en el área en que recogimos nuestros cuentos sevillanos. Aún hemos oído viejas retahílas, con que podemos topar en las colecciones de cuentos, que cantan los niños en sus juegos y otras con que las madres o abuelos entretienen a sus retoños aunque, ciertamente, cada vez menos. En fin, dada la variedad de ambientes y finalidad de los cuentos, las canciones que en ellos descubrimos son de naturaleza varia. La mayor abundancia de

2. *Op. cit.*, pp. 11-12.

3. Xenofón, *Las Efesíacas*, en Charitón, Xenofón, Filostratos, Longos, *La Novela griega. Aventuras de Chaireas y Kallirroé, Las Efesíacas, Vida de Apolonio de Tianes, Dafnis y Chloé*, traducción, noticias preliminares y notas de Juan B. Bergua, Madrid, Clásicos Bergua, 1965, lib II, p. 676.

4. *El Mayorazgo de Labraz*, Madrid, Espasa-Calpe, (“Austral”, 377), 1943, pp. 158-160.

5. “Lo Popular en la Literatura Española”, *RDTP*, XXXIII, pp. 278-279.

6. José L. Agúndez García, *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, pp. 21-23.

7. Ramón Menéndez Pidal, *Antología de cuentos de la Literatura universal*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro-México-Montevideo, Labor, 1955, pp. 250-251.

8. Es de sobra conocido este marco; recordemos, por ejemplo, escenas del *Apolonio de Rodas*, de Marco Polo en los aposentos del Gran Khan, de las cortes medievales asistidas por bufones, juglares o trovadores, como exponemos en nuestro estudio a los cuentos sevillanos, véase nota 6.

ritmos y cantos se identifica, sin duda, en aquellas composiciones dedicadas a los niños por su carácter lúdico, por un lado, y didáctico por otro. Los cancioneros suelen incluir, por su parte, grupos de cantos dedicados a los ritmos infantiles, al igual que las colecciones de cuentos, y los catálogos que los enumeran, los admiten por la suya en un apartado de retahílas, cuentos acumulativos, encadenados, de fórmulas, etc.

Espinosa<sup>9</sup> expone diversas teorías históricas sobre los cuentos de fórmulas fijas y acumulativos por las cuales comprendemos el interés que tuvieron para algunos estudiosos. Aunque, en principio, estos no están de acuerdo sobre la procedencia de algunos de ellos (especialmente el de las doce *palabras retornadas* o el Tipo<sup>10</sup> 2030, *la vieja y su cerdo*), piensan que sus raíces se nutrieron de los rituales religiosos, bien hebraicos, caldeos o indios. Exponiendo las ideas de Martti Haavio nos dice que da

cuenta de las fiestas y ceremonias religiosas y populares para las cuales se cantaban y se cantan en Europa algunos de estos cuentos hebraicos, de India y de otras procedencias, y llega a la conclusión de que el origen de los cuentos encadenados hay que buscarlos en los rituales religiosos en los cuales había sacrificios de animales y plantas. Cree, en fin, que nuestros cuentos son de origen ritualista<sup>11</sup>.

Aunque Espinosa no está muy de acuerdo con la relación religiosa que se asigna a este tipo de cuentos, en lo referido a los españoles manifiesta: “Se cuentan por regla general en tono recitado, y los que están compuestos de versos o de repeticiones a veces se cantan”<sup>12</sup>.

Siendo cierto lo anterior, cabría la posibilidad de afiliar algunos de nuestros cuentos acumulativos a los antiguos cantos religiosos. Si bien parece difícil hallar ciertas similitudes en cuentos concretos, quizás no sea tan descabellado buscar semejanzas en su espíritu musical, en los ritmos. El ritmo es elemento básico en el recitado y la canción; elemento primero con el que se juega en la didáctica de la música, elemento aliado para afianzar la memorización de estructuras y conceptos tras ellas, instrumento ideal, en suma, para la didáctica, para la de implantación solapada de preceptos religiosos o políticos. El ritmo primero, el canto consecuentemente, son de gran utilidad en las fórmulas religiosas, doctrinales y didácticas. Baste detenerse, precisamente en uno de los cuentos que Espinosa menciona, para los cuentos encadenados. la voz de aquellos que propugnan un origen religioso y ritual para los cuentos encadenados. Espinosa se refería a “uno de los tipos originales del tema del fuerte, más fuerte y el más fuerte de todos”, que Aarne y Thompson catalogan con el número 2031; podríamos añadir varios más, especialmente los que recogen bajo los números: 2031A, 2031B, 2031C, 2031A\*, algunos de cuyos títulos ya nos son significativos: *La cadena de Esdras, Abrahán aprende a adorar a Dios, El hombre busca al ser más grande de esposo para su hija*. Recogimos

9. Aurelio M. Espinosa (padre), *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC-Instituto “Antonio de Nebrija”, Filología, 1946-1947, 3 vols., III, pp. 441-445.

10. Siempre siguiendo el índice ya tradicional y general de Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale; a Classification and Bibliography*. Translated and enlarged by Stith Thompson, *FFCommunication*, núm. 184, Helsinki, Indiana University, 1964.

11. *Supra*, III, p. 443.

12. *Supra*, p. 444.

una versión del tipo que menciona Espinosa, *Más fuerte, el más fuerte* (2031, [Z42])<sup>13</sup>, donde hacemos un pequeño estudio de este grupo de cuentos en que podemos comprobar cómo se utilizaban ya en el *Panchatantra*<sup>14</sup> con propósito doctrinal: nadie puede evadirse de su condición natural “el impulso natural es invencible”. El mismo tema pasó al *Calila e Dimna*<sup>15</sup>. Aparece asiduamente en la doctrina hebrea: podemos ver una versión en *La zarza ardiente*<sup>16</sup> donde la función doctrinal, tras la encadenación, es nítida: “Lo más fuerte es la muerte, el sueño eterno, pero más poderoso que la muerte son las obras de bien, que sobreviven a la muerte, pues está dicho: la caridad redime de la muerte”. Podemos leer otra versión en *El Talmud*<sup>17</sup>, donde se sentencia que “la muerte es la más fuerte de todas las cosas”. En una versión marroquí, lo que más puede es “El Corán, que si no se lo sabe de memoria, está perdido; especialmente el 27 de Ramadán, que tiene que recitarlo de memoria públicamente”<sup>18</sup>. El encadenamiento sigue siendo buen recurso en los textos religiosos<sup>19</sup>.

Pese a todo, parece conveniente estar de acuerdo con Espinosa en que, hoy, el cuento encadenado, el cuento acumulativo, salpicado de ritmos y cancioncillas, forma parte de ese vastísimo cúmulo de relaciones orales cristalizadas en cantos infantiles, juegos, retahílas de habilidad y otros tipos de realidades lúdicas. No es de extrañar que algunos sean cantados totalmente, e incluso sirvan de juego; así Nieves Gómez López incluye la música del conocido *La pastora y el gato*<sup>20</sup>. Importa la nota de la recopiladora, que afirma:

13. Sevillanos, nº 275: *Más fuerte es...*  
(...)

— Nieve, ¡qué fuerte eres, que me has partido mi patita!  
Dice:

— ¡Más fuerte es el Sol, que a mí me derrite!  
— Sol, ¡tan fuerte eres, que derrites la nieve, que me partió mi patita?

(...)

14. *Panchatantra o Cinco series de cuentos*, ed. de José Alemany Bolufer, Madrid, Lib. Perlado Páez, 1908. Tema de la búsqueda del marido más fuerte, lib IV, cuento IX; pp. 312-318.

15. *Calila e Dimna* (¿1251?), ed. de J. M. Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, cap. VI, pp. 244-248 (*La rata transformada en niña*). Igualmente, aparece en el libro *Félix ó de las maravillas del mundo* de Ramón Llull (en *Obras literarias. Libro de caballerías. Blanquerna. Félix. Poetas*, ed. de Miguel Batllorí y Miguel Caldentey, Madrid, B.A.C., 1948, lib. VII, cap. XXXIX, p. 725); en Odo de Cheriton, *Fábulas latinas medievales*, edición de Eustaquio Sánchez Salor, Los Berrocales del Jarama, AKAL, 1992, LXIII, pp. 266-267 y en el Rómulo de Berna (en Francisco Rodríguez Agrados, *El cuento erótico griego, latino e indio. Estudio y antología*, Madrid, Ediciones del Orto, 1993, p. 181 y pp. 220-223). Igual versión aparece en el *Libro de las mil y una noches*, ed. de R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1969, 3 vols., noches 942-943; III, pp. 1340-1341.

16. Erna Schlesinger, *La zarza ardiente. Leyendas y cuentos de Israel*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, pp. 176-177.

17. Rodolfo Gil Grimau y Mohammed Ibn Azzuz, *Que por la rosa roja corrió mi sangre*, Madrid, De la Torre, (“Nuestro Mundo”, nº 17), 1988, pp. 104-105, nº 18: *¿Quién puede más?*

18. Véase algún ejemplo en nuestros *Cuentos populares sevillanos*, II, p. 133.

19. *Cuentos de transmisión oral del Poniente Almeriense*, Roquetas de Mar, Ayuntamiento de Roquetas de Mar. Área de Cultura, 1998, nº 12: “Estando una pastora / la ran la ran larito, / estando una pastora / haciendo un requesto la penitencia que el cura impone: besar al gato. Podrían añadirse muchos cuentos y retahílas que se cantan enteramente, así, por ejemplo, las retahílas y canciones acumulativas de Susana Weich-Shahak, *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral*, Madrid, Compañía Literaria, 2001, pp. 195-209.

20. Un cuento de entidad especial, por la cantidad de variantes, multitud de facetas y la dilatada presencia en las colecciones es el propio cuento ya mencionado de *las palabras retorneadas* (o retornadas), (Tipo 2010 [Z22]: *Ehad mi*

Este cuento ha sido cantado, y no contado, por la informante. Se trata de un juego infantil, donde los niños se cruzan con las manos en la cintura de manera continuada (...) Es un cuento de fórmula (...) acumulativo basado en repeticiones acumuladas y progresivas.

En nuestra colección de cuentos<sup>21</sup> existe uno que suele presentarse como canto, *¿De dónde vienes ganso?*

— *¿De dónde vienes ganso?*

— *De tierra de garbanzo.*

— *¿Qué traes en el pico*

— *Un cuchillito.*

— *¿Quién te lo ´afilado?*

— *La teja manaja.*

yodea). Las versiones son interminables. Véase, por ejemplo, la de Joaquín Díaz, José D. Val y Luis Díaz Viana, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1981, pp. 8-10; o la de Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura*, ed. de Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1998, I, pp. 100-103 (con partitura). Se inicia:

*Lah doce palabrita*

Dichas y bien torneada;

Dime la una.

Que parió en Belén

La Virgen Pura.

José Manuel Fraile Gil, *Conjuros y plegarias de tradición oral*, Madrid, Compañía Literaria, 2001, p. 102, anota bajo una versión: “Esta conocidísima canción acumulativa se ha utilizado como respuesta a las pretensiones del Diablo...”, es decir, como conjuro (“—De las doce palabras retronadas, dime la una:

— Sólo es una la que parió en Belén, Virgen y pura (...). Igualmente en cuentos, así por ejemplo en Concha M. Ventura Crespo y Florián Ferrero Ferrero, *Cuentos zamoranos*, Zamora, Semuret, 2001, nº 7: *Las doce palabras dichas y retorneadas*: las palabras son dichas para contrarrestar la acción de la venta del alma al diablo.

Pueden verse otros ejemplos o versiones en los cancioneros, así por ejemplo, la consabida que comienza:

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

¿Quién dirá que no son dos la campana y el reló?

(Nota al canto 1117 del *Cancionero tradicional* de José María Alfn, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, p. 524).

O la de Ignacio del Alcázar, *Colección de cantos populares*, Madrid, Antonio Aleu, 1910, pp. 66-67, nº 290. Como juego, de larga tradición, lo recopila Ana Pelegrín, *Repertorio de antiguos juegos infantiles. Tradición y literatura hispánica*, Madrid, Departamento de Antropología de España y América-CSIC, 1998, pp. 457-458, nº 183: *El olivo*: “Olivo y aceituno todo es uno / una perdiz y un capón son dos (...).”

Una variante muy próxima es aquella que se inicia: “A la una anda la mula, / a las dos el reloj (...).” (así en Juan José de Mur Bernard, *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, Claret, 1986, p. 420).

Una variante muy próxima es aquella que se inicia: “A la una anda la mula, / a las dos el reloj (...).” (así en Juan José de Mur Bernard, *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, Claret, 1986, p. 420).

Un tema con los mismos tintes es el de las mentiras, disparates o extremos contradictorios, de las que existen bastantes versiones, tanto en las colecciones de cuentos, como en los cancioneros. Como canción puede consultarse la versión de Esteve Fàbregas i Barri y Carme Rebollo i Tibau, *La cultura tradicional i el parlar de Lloret*, Lloret de Mar, Cercle “Alba de Prima”, 1989, nº 105, pp. 80-81: *La cançó de les mentides*. U otros tipos, así en el *Cancionero* de José M. Alfn: “Asómate a esa vergüenza, / Cara de poca ventana, / Y dame un jarro de sed / Que vengo muerto de agua” (nº 1165), o “Por la mar abajo / Viera un buey volar; / Como era mentira / Podía ser verdad” (nº 984).

Como cuentos, hay varios, hasta catalogados en el índice de Aarne-Thompson: núms. 1920 a 1991, 2014. Incluso otros varios temas de similar índole, como el Tipo 2012, sobre los días de la semana, apto para la enseñanza de los mismos. El tema es tan extenso que merecería un estudio entero para sí.

21. *Cuentos populares vallisoletanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Valladolid, Castilla, 1999, pp. 123-125, nº 52. Tipo 2011, frecuente en las colecciones de cuentos, como puede comprobarse en el estudio.

- ¿Dónde está la teja?
- La tiré al agua.
- ¿Dónde está el agua?
- La bebieron los bueyes.
- ¿Dónde están los bueyes?
- A´carrear trigo (...).

En algunas colecciones suele advertirse que es un cuento cantado; a veces aparece en los propios cancioneros, como el de Tucumán<sup>22</sup>, o en el apartado de canciones en las misceláneas folklóricas, como la recopilada por Andrés García Muñoz<sup>23</sup>. También recogimos una versión de la composición de *la vieja tiraba del nabo*, no publicado: "(...) Vino er gato y mató a ratón, que ce comió er quezo (...)"<sup>24</sup>.

Veamos algunas realizaciones de piecillas entretenidas inmersas en cuentos. En el Tipo 170A, *El animal listo y los tratos afortunados*, en el que el mono recibe una navaja porque el barbero le corta la cola y objetos sucesivos que va adquiriendo por compensación, se inserta un canto que llega a ser acumulativo:

Se sentó en lo alto de un tejado y empezó a cantar el mono:  
De un rabo saqué una navaja,  
De una navaja una canasta pescaos,  
De una canasta pescaos una niña,  
De una niña una camisa,  
De una camisa un tambor.  
¡Porrompompón, porrompompón!<sup>25</sup>

En nuestro *La hormiguita presumida*<sup>26</sup> aparece el siguiente canto:

— Ratoncito Pérez, cayó en la olla  
y la hormiguita le canta y le llora.  
Ratoncito Pérez, se cayó en la olla  
y la hormiguita le canta y le llora.

22. Juan A. Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos aires-México, Universidad Nacional de Tucumán, Espasa-Calpe, 1937, I, p. 385, nº 47: *Cucurucho, mama gallo*. O el de Manuel Fernández y González, *Cancionero musical infantil de Toledo*, Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha ("Col. Humanidades"), 1992, p. 49 (donde podemos ver la partitura completa).

23. *Cuentos, poesías y canciones*, Valladolid, Editora Provincial-Diputación Provincial de Valladolid, 1996, p. 97: *De dónde vienes ganso*. "De dónde vienes ganso, / de tierra de garbanzos, / qué traes en el piquito, / una aroba en el piquito, / con qué la has cortado / con un cuchillito (...)" .

24. Se trata del Tipo 2030, ya mencionado. Como ejemplos, puede examinarse una versión de la colección de cantos de Ignacio del Alcázar, *op. cit.*, p. 94, nº 353: "Una vieja tiraba de un nabo. / Tira que tira y no pudo arrancarlo / vino un viejo (...)" ; u otra que, como se demuestra documentalmente, sirvió tradicionalmente de juego, Ana Pelegrín, *op. cit.*, pp. 463-464, nº 186: *Una vieja tiraba*. En este mismo trabajo de Ana Pelegrín se recogen otras retahílas y cantos que se emplearon con los mismos fines.

25. Alfonso Jiménez Romero, *La flor de la florentina. Cuentos tradicionales*, Sevilla, Fundación Machado y Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 1990, pp. 30-33, nº 3 (*El mono*). Puede verse alguna versión más que confirma el carácter cantado de la composición: Francisco López Megías y M<sup>a</sup> Jesús Ortiz López, *Etno-escatología o tratado del hombre en cuclillas y en las camas del Alto de la Villa*, Murcia, Autor, 2000, pp. 492-493, nº 238 (*El mono titiritero*).

26. *Sevillanos*, nº 274, II, pp. 233-237. Tipo 2023.

Las versiones del tema que existen esparcidas por todo el mundo son muchísimas, como se desprende de nuestro estudio, pero el canto puede recogerse como tal e incluso como juego infantil<sup>27</sup>.

En el Tipo 2028, del que recogimos una versión que titulamos *El guerribaldo*<sup>28</sup>, aparece una y mil veces la fórmula:

—No vengas aquí, jiña.  
No vengas aquí, jank.  
Que yo soy un guerribaldo.  
De los guerribaldos.  
Que te voy a tragar.

En nuestro cuento *La pulga y el piojo*<sup>29</sup>, topamos con el tema de la boda del piojo y la pulga, donde aparecen los recitados de dos versiones:

27. Como juego infantil:

— Hormiguita qué maja estás  
— hago bien que tú no me lo das.  
— ¿te quieres casar conmigo?  
— Y como haces  
— muuu (buey)  
— ay! no,  
que me comerás  
— au, au, au  
— miau, miau, miau.  
(BTPE, IV, p. 150: *Cuento de la Hormiguita*)

Canción:

Ratoncito Pérez  
Se cayó en la olla  
Por la golosina  
De una cebolla.  
La cucarachita Martina  
Lo canta y lo llora  
(Concepción T. Alzota, *Folklore del niño cubano*, Santa Ana, Universidad Central de Las Villas, 1961, p. 201).

Además de otras versiones y menciones literarias señaladas en el estudio de nuestro cuento, podemos recordar las de García Lorca:

ROSITA.

Tengo miedo.

¿Qué me vas a hacer?

CRISTÓBAL

Te haré muuuuuuuuu.

ROSITA.

¡Ay!, no me asustarás.

¿A las doce de la noche qué me harás?

28. *Vallisoletanos*, nº 53, pp. 125-129. En el ambiente meridional podemos confirmar el canto de la fórmula:

... y estaba cantando la cabra:  
—Yo soy la cabra montesina  
del monte Montepiná,  
er que pase de esa raya  
me lo trago de un tragá.  
¡Bieeeeeaaa!

(Juan Rodríguez Pastor, *Cuentos populares extremeños y andaluces*, Badajoz, Diputaciones Provinciales de Huelva y Badajoz, 1991, nº 112, pp. 35-362 (*La cabra montesina*)).

29. *Sevillanos*, pp. 155-156, nº 28.

Pues, mira  
 lo mejor que vamos a hacer  
 que nos vamos a casar,  
 porque si nos matan a ñate,  
 puede ser que escape,  
 y si nos matan a refregón,  
 escaparé o no.  
 Y si nos echan en la candela...  
 ¡Cásate, Micaela!  
 Si me das el estrujón  
 moriré o no.  
 Si me pillas en Tableta,  
 a los tres días doy la vuelta.  
 Y si me pillas en la candela...  
 ¡Adiós, hermana Micaela!

Sin duda, es uno de los temas que más ha circulado y más ha sido contemplado desde diversas disciplinas, desde la literatura hasta los cancioneros y romanceros, pasando por el cuento. En el estudio de nuestra versión pueden verse algunos tratamientos literarios, pero cabe añadir un canto de Rodríguez Marín<sup>30</sup>, así como un fragmento y un refrán que recuerda en el *Apéndice general*<sup>31</sup>, muy semejantes a los recogidos por nosotros en Arahál:

30. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, 5 vols., I, pp. 93-99, n° 179:

La purga y er piojo  
 Se quieren casá;  
 Por farta de trigo  
 No lo han hecho ya  
 Arrunrun,  
 Que del arma arrunrun.

El canto es uno de los más largos, pues consta de más de sesenta versos. Como puede observarse por los subrayados del mismo autor, se trata de una nana, como muy bien se encarga de explicar en nota (p. 154), pues "se usa esta linda fábula como canto de cuna". La misma idea podemos hallar en el romance de Bonifacio Gil, *Op. cit.*, II, p. 510-511 (partitura en p. 691), en el que se añade el estribillo: "Ay run, run, que del alma run, run". Se comenta que Don Julio Cejador publicó estas rimas como "procedentes de un cantarillo del siglo XVII". Juan A. Saco y Arce (*Literatura popular de Galicia. Colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos* [1910-1914], ed. de Juan Luis Saco Cid, Orense, Diputación Provincial de Ourense, 1987, p. 235), por ejemplo, lo incluye entre los romances humorísticos, *O casamento*: "O piollo e mai-la pulga / Quixeronse casar, / Mais non tiñan pan / Nin onde o buscar...".

Las versiones, tanto del cuento como del canto, son abundantes, como decimos: la nana de Sixto Córdova, *Cancionero popular de la provincia de Santander recogido en todos los pueblos, con constancia de más de medio siglo, I. Cancionero infantil español*, Santander, 1947, n° 23: *El piojo y la pulga. La boda de la pulga*: "Responde la hormiga / desde su hormigal: / hágase la boda, / Yo traigo un costal. *Al run...*"; el canto de cuna de Gloria de Cárdenas y Juan Ignacio de Cárdenas, *1000 Canciones*, Madrid, Almena, 1978, I, p. 551: "El gato y la gata / se van a casar, / y no hacen la boda / por no tener pan / Arrorró / que te arrollo yo..." (son curiosos los personajes de esta versión); el canto de M<sup>a</sup> de los Dolores de Torres y Rodríguez de Gálvez, *Cancionero popular de Jaén*, Instituto de Estudios Gienenses-Patronato José M<sup>a</sup> Cuadrado del CSIC, 1972, p. 41; el de Ignacio del Alcázar, *op. cit.*, pp. 74-76, n° 317 ("Arrunrun, / que del alma 'trumrun", reza el estribillo). E incluso una versión tomada como canción de corro y rueda: Francisco J. García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez, *Cancionero infantil de la provincia de Huelva*, Sevilla, Fundación El Monte-Diputación Provincial de Huelva-Delegación Provincial de Educación de la Junta de Andalucía, 1999, p. 51, n° 18: "El piojo y la pulga / se quieren casar, / pero no se casan, / ¡caramba! / por no tener pan".

31. *Op. cit.*, V, pp. 33-35.

— Si caigo en tabletas,  
 Esperansa sierta:  
 Si caigo en er fuego.  
 Cásate con otro,  
 Que yo ya no buerbo.  
 Si lo matas en la ña  
 Borberá a otra luna;  
 Si lo matas ar refregón,  
 Morirá, o no;  
 Si lo echas en la candela,  
 ¡Adiós, Manuela!

El propio Rodríguez Marín se sorprende tras estas citas:

Volviendo a las desgraciadas bodas de los dos animalitos, diré que no suponía yo que hubiesen alcanzado tal popularidad, que esencialmente existiera *dans tous les pays*, como dicen MONTEL y LAMBERT, esa canción epitalámico-elegíaca...<sup>32</sup>

Siguiendo en los *Cantos* de Rodríguez Marín<sup>33</sup>, desvelamos la existencia de otra clase de fórmulas conocidísimas que él recoge como cantos, anotando: "Cuentecillos con los cuales se entretiene y burla la extremada curiosidad de los niños. El *cuento del la buena pipa, o pipa, y el de los pavos* tienen idéntica aplicación"

Este era un gato  
 Que tenía los pies de trapo  
 Y la barriguita al revés.  
 ¿Quieres que te lo cuente otra vez?  
 (n° 63)

Este era un padre  
 Que tenía tres hijos

32. Volverá a reconocer:  
*Dijo la pulga al piojo*: "Amigo te quieres casar conmigo?" Y ¡qué lindas cancioncillas infantiles hay del casamiento del piojo y la pulga!

El piojo y la pulga se quieren casar;  
 por falta e padrino  
 no lo han hecho  
 [...]

Arrurrú que del alma arrurrú  
*(Todavía 10.700 refranes más no recogidos por el maestro Correas ni en mis colecciones tituladas Más de 21.000 refranes castellanos (1926), 12.000 refranes más (1936) y Los 6.000 refranes de mi última rebusca (1934), Madrid, imp. "Prensa Española", 1941).*

El tema de la pulga en la literatura y la tradición oral, en efecto, es enorme; como ejemplo, puede consultarse la obra de Simón A. Vosters (*Lope de Vega y la Tradición Occidental*, Valencia, Castalia, 1977, 2 tms., I, pp. 184-266: "La Protopulga"), en que se hace un detalladísimo estudio sobre la cuestión en la literatura anterior a Lope, en el mismo Lope y en repercusiones posteriores. Nos asegura que este asunto es *de rancio abolengo*. En esencia, explica los simbolismos que rodean al tema y la concurrencia del mismo en la literatura de todos los tiempos.

33. *Supra*, I, p. 63, números 63 a 68, especialmente. Para la nota, p. 129-130.

Y los metió en un canuto  
¡Mira qué bruto!  
(n° 64)

El cuentecillo de pega del gato se presenta en las recopilaciones ligado, a veces, al propio de *la pipa* que menciona Rodríguez Marín, como damos a entender en el estudio de nuestros cuentos<sup>34</sup>. Las fórmulas son muy variadas y cada una ofrece infinidad de variantes; así por ejemplo, Demófilo<sup>35</sup> dice que es una “forma del conocido cuento de la *buena pipa*” el siguiente, que sigue el ritmo de una danza prima, como nos comunica Joaquín Díaz:

Estos eran vez y vez, *tres*  
dos polacos y un francés,  
el francés tiró de la espada...  
— ¿Y qué hizo? ¿los mató?  
— Nó, tú verás lo que sucedió.  
Estos eran vez y vez, *tres*  
dos polacos y un francés, etc.

Solamente Rafael Ramírez de Arellano<sup>36</sup> recoge nueve versiones del tema del gato, todas ellas versificadas:

Este era un gato,  
que tenía los pies de trapo  
y la cabecita al revés.  
¿Quieres que te lo cuente otra vez?  
(1.a)

Este era un gato,  
con los pies de trapo  
Y el rabo de pez.  
¿Quieres que te lo cuente otra vez?  
(1. f)

Hay un grupo de fórmulas muy variadas que, como en el caso de *las bodas del piojo y la pulga*, aparecen en los cuentecillos de animales, pero no formando unidad cantada, sino como repujo apropiado, o como agregado, tal vez con cierta intención de potenciar determinada

34. *Sevillanos*, n° 278: *Esto era un gatito y Vallisoletanos*, n° 58: *Éste era un gato*.

35. A. Machado y Álvarez (coordinador), *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este Nombre*, Sevilla, Álvarez y C<sup>a</sup>, 1882-1883, p. 78.  
Respecto a la partitura de esta *Danza Prima*, puede verse un arreglo de Joaquín Díaz, Madrid, Quiroga-Penta Music, 1970.

36. Rafael Ramírez de Arellano, *Folklore portorriqueño. Cuentos y adivinanzas*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, (“Archivo de Tradiciones Populares”, II), 1926, pp. 13-25. Además de reflejar otras varias a pie de página. Siguen temas muy semejantes el n° 2. *El rey y las hijas* (cinco versiones versificadas), el 3. *El soldado*, el 4. *Juan Gandules*, el 5. *El cuento del pastor*, el 6. *La banasta*, el 7. *Saturnino*, el 8. *El gallo pelao*, etc.

Dentro de los cancioneros, puede verse Ignacio del Alcázar, *op. cit.*, p. 46, n° 181, en las *rimas infantiles*: “Este era un gato, / que tenía los pies de trapo, / y la barriguita al revés. / ¿Quieres que te lo cuente otra vez?”. Y sobre el mismo tema, otros en pp. 182-186.

enseñanza. El cuento popular de animales, tan afín a la tradicional fábula moralizante por otro lado, guarda una sabiduría natural fuera de toda duda, y la advertencia y astucia que encierran determinadas fórmulas, algunas se han establecido como refrán, son proverbiales. Memorizar una fórmula o una cancioncilla como apunte de un cuento es tener en la mente una lección social. En nuestras colecciones no abundan, tan sólo alguna representación:

El hacha de rimponcina  
no corta la encina.  
El hacha de acero  
es la que corta el madero<sup>37</sup>.

Sin embargo aparecen en las colecciones. Véanse algunos ejemplos de la recopilación andaluza de Nieves Gómez López<sup>38</sup>:

—“Compá” lobo, ¿le canto una copla?  
—Sí, cánteme usted, doña Matula  
—Borraca, zorrera,  
hartita de huevos  
y bien caballera.  
(n° 1)

La zorra macandera  
harta de gachas  
y bien caballera.  
La zorra macandera  
harta de gachas  
y bien caballera.  
(n° 2A)

Y ya se vino la cabrita cantando con sus hijos, todos cantando:

— Lobo bribón  
que al pozo cayó.  
Lobo bribón  
que al pozo cayó.  
(n° 8)

Los cuentos maravillosos, de encantamiento, novelescos y otros de mayor extensión también incluyen algunas fórmulas ocasionalmente, a veces cantos, que guían la conducción de la acción como hitos del camino, o como señas de identidad: “—Unas veces ríe y otras

37. *Sevillanos*, n° 8: *El águila, la zorra y el alcaraván*. Los versos representan la astucia del alcaraván (proyección de la natural que invita a superar las dificultades ingeniosamente) que aconseja al águila para que no entregue sus hijos a la zorra que amenaza con derribar el árbol. El propio alcaraván intimidado sabrá después burlar a la zorra (Tipo 56A: *The Fox Threatens to Push Down the Tree*. O *El zorro amenaza con abatir el árbol*, según traducción de Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. *Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997, II, pp. 98-100, n° 56A).

38. *Op. cit.*, en cuentos 1 (*La zorra y el lobo*), 2A (*Otro de la zorra y el grajo*), ambos reflejan el motivo K1241 (*el embaucador monta al inocente*), sin duda, uno de los cantos más abundantes de este tipo en los cuentos populares y 8 (*El lobo y los cuatro cabritos*).

veces llora. / La pobre de su madre por estos campos se ve sola”<sup>39</sup>, del famoso cuento de *La reina mora* (Tipo 408: *The Three Oranges*). O también: “—Niña que riegas la albahaca, / ¿Cuántas hojitas tiene la mata?”<sup>40</sup>.

Quizás tenga algún influjo literario sobre nuestro cuento la fórmula que aparece en el conocidísimo cuento de *Garbancito*:

Pachín pachín pachón.  
Mucho cuidado con lo que hacéis.  
Pachín pachín pachón.  
A Garbancito no piséis.<sup>41</sup>

Algo semejante a estas fórmulas ocurre con las que inician y cierran los cuentos, tema bien estudiado<sup>42</sup>.

No se escapa que el ritmo entrecortado, por un lado, y decidido por otro, de la anterior cancioncilla de *Garbancito* refleja perfectamente el discurrir del personajillo por los caminos, peligrosos para él. Incitan a balancear el cuerpo del narrador y oyente infantil. No cabe duda de que uno de los mayores secretos del éxito de la canción en el cuento es la idoneidad con que se presenta en ellos.

La gracia y la chispa del cuento, especialmente del cuento popular realista, es bien patente. Sólo el mejor perdura y es amasado y pulido hasta llegar a constituirse en pequeña obra capaz de mantenerse por siglos. Si el cuento popular tiene esa gracia y encanto que emana

39. *Vallisoletanos*, pp. 37-41, n° 5: *La reina mora*.

40. Versos del cuento n° 40: *Las tres mocitas de la albahaca* de Alfonso Jiménez Romero, *op. cit.* Podríamos haber extraído cualquier otro ejemplo, puesto que es muy frecuente. Las rimas son, en esta ocasión, importantes por cuanto representan una serie de preguntas y respuestas donde se busca la habilidad. Incluso García Lorca se ocupó del tema:

PRÍNCIPE

Niña que riegas la albahaca  
¿cuántas hojitas tiene la mata?

IRENE

Dime, rey zaragatero,  
¿cuántas estrellas tiene el cielo? (...)

(“La niña que riega la albahaca” en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, II, pp. 63-66, *apud*, Tadea Fuentes, *op. cit.*, p. 29).

La mayoría de las veces los enigmas son muy sencillos. Pueden verse algunos ejemplos en los comentarios y el cuento mismo de *Las tres adivinanzas* que Rodríguez Marín incluye en los *Cantos españoles*, I, pp. 385-394.

41. *Vallisoletanos*, n° 8, pp. 53-54 (Tipo 700). La canción es frecuente, así, por ejemplo, la canta una informante andaluza: “Tachín tachí, tachín / a Garbancito no lo piséis, / tachín tachín tañí, / mucho cuidado con lo que hacéis” (Poul Rasmussen, *Cuentos populares andaluces de María Ceballos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1994, n° 19, pp. 108-112 [*Garbancito*]).

42. Rodríguez Marín (*Cantos*, I, p. 183) anota entre algunas rimas infantiles:

...y en fin, de otra rima que no es sino el comienzo habitual de los cuentos populares en el siglo XVII:

Érase que se era, que norabuena sea;  
El bien que viniere para todos sea  
Y el mal váyase a volar.

Como decimos, el tema está bien estudiado; puede verse, por ejemplo Rodolfo Gil Grimau, «Observaciones en torno a los “ritos de entrada y salida” en la narración», Madrid, *Almenara*, 3 (1977).

del avezado ojo observador del detalle, de la realidad, no puede fallar a la hora de escoger la música adecuada, el ritmo más apropiado para cada circunstancia. Véanse algunos ejemplos. Recordemos el conocido cuento del amante advertido por la mujer de que el marido está en casa. Contemplemos la escena: la madre acuna al niño mientras espera la venida del enamorado, el marido aparece inesperadamente, después de haber gastado en la taberna el dinero que la esposa le había dado para el viaje, el amante llega según lo previsto. ¿Hay mejor ocurrencia que cantar una nana para advertir al ilusionado galanteador? En nuestra versión sevillana<sup>43</sup>, los tres personajes cruzan el mismo son de la canción infantil. La mujer advierte al amante por primera vez:

Y el padre del niño que salió para Francia.  
Vino el aire en contra y duerme en su casa.  
¡Ea, nana, coco, duérmete ya!

Mas, como el amante no advierte el mensaje, intenta una nueva letra mucho más nítida:

Este cura tonto que no me comprende,  
y el padre del niño y en su cama duerme.  
¡Ea, nana, coco, duérmete ya!

Tan claro resulta el mensaje con esta letra, que el cura amante entiende la situación, y puede responder:

Yo, blanca paloma, ya te he comprendido.  
¡Qué noche más buena *mos bemos* perdido!  
¡Ea, nana, coco, acuéstate ya!

Pero, tan transparente resulta, que incluso el confiado marido se percata y manifiesta su satisfacción, porque, al menos, ha gastado el dinero que la esposa le había dado para el viaje no realizado:

El que entró por lana, salió trasquilado.  
de las mil ligero, quinientas he gastado.  
¡Ea, nana, lárgate ya!

En otra versión sevillana, aún no publicada, el amante es sorprendido en casa por la llegada del marido, y se esconde en un cesto; la esposa observa que se le ven los pies, por lo que canta:

43. *Sevillanos*, n° 115: *El cura y el matrimonio gitano*. Es cuento catalogado por Aarne-Thompson y por Robe (Stanley L. Robe, *Index of Mexican Folktales Including Narrative Texts from Mexico, Central America and the Hispanic United States*, [“Folklore Studies”, 26], Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1972) con el número 1419H: *Woman Warns Lover of Husband by Singing Song*.

Pueden leerse otras versiones populares: Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de León, 1991, II, p. 68, n° 193: [*La Nana de la Adúltera*]; Gómez López, *op. cit.*, pp. 565-567, n° 114: *La mujer del emigrante*; Jesús Suárez López, *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1998, pp. 231-234, 285, n° 72 (cinco versiones): *La nana de la adúltera* + *El culo de candelero*.

Hombre que estás en el cesto  
y no estás bien escondido  
que tienes los pies al aire  
y te los ve mi marío...  
¡Ea, nana, niño, duérmete ya!<sup>44</sup>

Boccaccio<sup>45</sup> no utiliza el canto de la nana para que la esposa dé a entender la situación al amante, conjura un espantajo o fantasma. En esta versión, el marido no descubre al amante. Igualmente, Lydia Cabrera<sup>46</sup> retoma el tema popular en su ambiente cubano, pero tampoco utiliza la nana; la infiel esposa le reza a los muertos para advertir que el marido está dentro, aunque el hueso, que era le señal de advertencia de la presencia del marido, esté en la puerta.

Nana que, por otra parte, está bien documentada, como tal, en muchos cancioneros. Véase algún ejemplo:

El padre del neñu  
Se marchó pa Oviedo,  
le dio el aire en popa  
y se volvió luego,  
ro, ro, mi neñu,  
ro, ro, ea, ea<sup>47</sup>.

44. Idénticas variantes pueden verse, por ejemplo, en Sánchez Ferra, "Camándula (El cuento popular en Torre Pacheco)", *Revista Murciana de Antropología*. Número monográfico, nº 5 (1988) (Murcia, 2000), pp. 156-157), nº 189: *Limosna para las ánimas*. O Rodríguez Pastor (coordinador), *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*. Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, ("Raíces"), 2001, pp. 238-239, nº 105: *El cura y el cesto*. En este último leemos: "La mujer coge una guitarra y empieza...", evidentemente, no se trata de una nana en este caso.

45. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, tr. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Bruguera, 1983, VII, I; pp. 446-451.

46. Lydia Cabrera, *Francisco y Francisca. Chascarrillos de negros viejos*, Miami, Florida, Peninsular Printing, 1976, p. 55: *Alma en pena*. El rezo advierte: "Alma que anda en pena / Que tarde ve tanto suceso / Mi marido tá en la casa / No me cuenda qindá el hueso". Es esta otra variante viva en el folklore peninsular, véase el canto de idéntica versión: "O alma do outro mundo / que vindes buscar socorro! / Meu marido está na cama, / 'squeceu-me tirar o como!" (Viale Moutinho, *Contos populares portugueses. Antologia*, Mem Martins, Europa-América, 1998). En una versión argentina tampoco hay nana, sino acento grave, además, el hermano sustituye al marido: "—Ánima Viejo" [Enrique M. Torres], *Fogón de las Tradiciones*, Buenos Aires, Bell ["Biblioteca de Pampa Argentina"], 1945. 2 tms., I, p. 173: *La señal del hueso colgado*.

47. *Cancionero popular español*, Moscú, "Ráduga", 1987, p. 343. Es la primera nana; la segunda también hace referencia al mismo cuento:

El que está en la puerta  
Que non entre agora,  
Que está el padre en casa  
Del neñu que llora.

Ea, mi neñín, agora non,  
Ea, mi neñín, que está el papón.

El que está en la puerta  
Que vuelva mañana,  
Que el padre del neñu  
Está en la montaña.

Véase también, por ejemplo, la partitura de Miguel Manzano Alonso, *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Alpuerto, 1982, I, p. 423:

Hay un tema que se repite tenazmente y con múltiples variantes en la iglesia: el cura y el sacristán (no siempre el sacristán) se intercambian mensajes durante las ceremonias religiosas utilizando códigos secretos, falsos latines o canciones que aprovechan, evidentemente, la música sacra, generalmente el canto gregoriano, el responso o la salmodia. Las variantes de mensajes o de personajes, como decimos, son diversas. Quizás la más conocida es la de la doncella que olvida la receta para cocinar determinado plato, y la recibe del sacerdote entre cantos. Algunas colecciones de cuentos editados incluyen las anotaciones musicales, así por ejemplo Quintana<sup>48</sup>:

Esta madrugada – de casa salió  
Se puso el día malo – y a casa volvió,  
Se puso el día malo – y a casa volvió.

Palomita blanca – que andas a deshora:  
Que está el padre en casa – del niño que llora  
Que está el padre en casa – del niño que llora

Si el padre del niño – no hubiera venido  
te abriera la puerta – y durmieras conmigo  
te abriera la puerta – y durmieras conmigo.

Que tú no me oyes, - que tú no me entiendes:  
Que está el padre en casa – del niño que duerme  
Que está el padre en casa – del niño que duerme.

O Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Cía, 1920, p. 145:

El que está a la puerta  
que non entre ahora,  
que está el padre en casa  
del nenu que llora.  
Ea, mió neñin, etc.

Válganse mil diablos  
que mal entendéis  
que volváis mañana  
que tiempo tenéis.  
Ea, mió neñin, etc.

O Gloria de Cárdenas y Juan Ignacio de Cárdenas, *op. cit.: Canción de cuna* (recogido como canción de Castilla y León):

El padre del niño  
se marchó pa Oviedo,  
le dio el aire en pompa  
y se volvió luego;  
ro, ro, mi niño;  
ro, ro, ea, ea.

Palomita blanca  
que andas a deshora  
el padre está en casa  
del niño que llora;  
ro, ro, mi niño;  
ro, ro, ea, ea.

48. Artur Quintana i Font, *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa: I. Narrativa i teatre*, ("Lo Trill", 1), Teruel, Instituto de Estudios Turoleses-Associació Cultural de Matarranya-Carrutxa, 1995, nº 152 (*La casera i la cuixa*).

O también, por ejemplo, la colección de Joaquín Díaz, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1985, p. 153, nº 51: *El cura y el obispo*, cuya leyenda de la partitura reza: "Señor cura señor cura cómo se guisa la pava. Las alas guisadas las patas asadas. Si entra en la despensa del tocino parte un poco que nos costó treinta reales per cristum dominum nostrum".

El carácter melódico de los versos se atestigua indirectamente en ocasiones, así en el mismo Joaquín Díaz, *Cuentos tradicionales en Valladolid*, ("Cuadernos Vallisoletanos", 31), Valladolid, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1987, p. 25: *La comida del cura*:

— Pues ahora está diciendo misa –dijo el sacristán–, pero se lo vamos a decir cantando por el órgano:  
Y empezó:

— Aquí está la tía María  
a pedirle relación  
de cómo guisa la gachas  
y pide contestación.

En la misma colección de los *Cuentos castellanos* (p. 154, nº 53), Joaquín Díaz incluye la partitura de otro bien conocido tradicionalmente, aunque no siempre se recuerde la música. En este caso el canto no es cruzado



—Padre, vaya usted a mi casa, que mi Andrés lo quiere ver.  
 —Vaya tu marido al infierno y tú te vayas con él,  
 me amarraste y a la una, me soltaste y a las tres.

El romance dispone de algunos puntos de encuentro con el cuento popular<sup>54</sup>. Nosotros mismos editamos varios cuentos que Manuel María de Santa Ana<sup>55</sup> tomó del pueblo y vertió en romances.

Siguiendo en el tema del clérigo burlado, y volviendo a lo apropiado de los cantos, no podemos pasar por alto un cuento muy conocido que titulamos *El cerdo del cura*<sup>56</sup> en nuestros cuentos sevillanos. El título con que se sintetiza la historia en los catálogos ya es bastante significativo: *El niño sobornado canta la canción inoportuna*<sup>57</sup>. Le roban el cerdo al cura, que oye cantar casualmente a un niño la siguiente canción:

La vaca bajera  
 Del cura Romero,  
 La tiene mi madre  
 En el cuarto bajero,  
 Por eso nos pone  
 Tan buenos pucheros<sup>58</sup>.

Por lo que pretende que aquel niño lo confiese públicamente en la iglesia. Pero el padre hace que aprenda otra canción que habla de los amoríos del sacerdote, y la cante en público. La cantinela de nuestra versión es prácticamente idéntica a la del Campo de Gibraltar, de donde son los versos precedentes:

54. En el estudio de nuestro cuento que estamos tratando pueden verse diversas referencias a otros cuentos y romances, así como el canto apropiado de Rodríguez Marín (*Cantos...*, 7293): "Señor cura, usted procura / Llevar mi mujer al huerto; / Señor cura, usted procura / Que yo le caliente el cuerpo".

Y existen otros tipos que también poseen ciertas relaciones con el romancero, por ello a veces es posible hallar en ellos vestigios de romances. Véase por ejemplo nuestro cuento (y su estudio), *Cuatro pies son seis* (nº 118, II, pp. 67-70), donde la esposa se justifica ante el marido, que halla diversos indicios de que está siendo engañado:

que hoy es, es el día de la *Cemeritana*,  
 que seis pies, que cuatro pies son seis en la cama,  
 y los hombres de campo todos visten sotana.

55. Manuel Mª de Santa Ana, *Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales* (1844-1869), ed. de José Luis Agúndez García, Sevilla, Signatura, 1999.

56. *Sevillanos*, nº 236, II, pp. 268-271.

57. Según Carlos González Sanz, *Catálogo Tipológico de Cuentos Folklóricos Aragoneses*. De acuerdo con Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (FF Communications nº 184, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1964, segunda revisión), ("Artularios", 1), Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996. Es la traducción que hace del índice de Aarne-Thompson, del Tipo 1735A: *The Bride Boy Sings the Wrong Song*.

58. Tomamos la canción de María Jesús Ruiz, *La tradición oral del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial, 1995, nº 16: *La vaca bajera del cura Romero*. Para otras versiones véase el estudio en nuestro cuento. Como ejemplo, véase la de Espinosa, que utiliza el apodo más conocido para dirigirse al sacerdote, *op. cit.*, II, p. 323, en el cuento 397: *La vaca morisca del cura Chiquito*: "—¡La vaca morisca del cura Chiquito / la tiene mi padre castellanos... p. 152, por ejemplo.

El cura de Jerez es.  
 Ha cogido todas las mujeres,  
 y la que le falta del alcalde,  
 que la va a coger esta tarde.

Como nos hace observar Joaquín Díaz, la canción que suele entonar el niño es un canto popular, evidentemente, que sigue los ritmos de la tradicional canción *Viudita del conde Laurel*<sup>59</sup>. En otra versión diferente, el propio niño es testigo de los turbios manejos del cura que, con un lenguaje figurado, induce a la mujer que acude a confesarse a mantener relaciones con él: después se burlará con la siguiente canción:

En Tierras de Herminia estuviste,  
 por tierras Lanas (¿) bajaste,  
 las campanillas de las Vírgenes (¿) tocaste,  
 en el Mojón de Medio Mundo estuviste  
 y en la Pila de bien Intruiste  
 tres veces caíste<sup>60</sup>

Continuando con los cantos eclesiásticos, podemos recordar el Tipo que se cataloga con el número 1470B (*Thieves as Ghost*); cuento en que unos fingidos fantasmas quieren escarmentar y asustar al cura, como no; estos presuntos fantasmas cantan con cadencias de funeral para conseguir sus propósitos; puede verse cómo salmodian en nuestra versión de cuentos vallisoletanos<sup>61</sup>:

Antes cuando éramos vivos  
 veníamos a esta higuera a por higos,  
 y ahora que somos muertos,  
 venimos a por el tío Pelostuertos.

La canción se repite insistentemente entre los toques de campanilla, a modo de salmodia grave y monótona<sup>62</sup>.

59. Como ejemplos, puede verse el canto de Don Sixto Córdoba y Oña, *op. cit.*, nº 32. O la partitura musical inserta en la recopilación de Susana Weich-Shahak, *Op. cit.*, p. 72 (cantar de corro). Incluso puede leerse la composición de García Lorca en *Balada de un día (apud, Tadea Fuentes, op. cit.*, p. 57): "—¿Por qué llevas un manto / negro de muerte? / —¡Ay, yo soy la viudita (...)"

60. Anselmo J. Sánchez Ferra, *op. cit.*, pp. 188-190, nº 248: *La confesión del cura*. El propio recopilador aclara antes de la canción: "Dice (el pilluelo al sacerdote entonando como si de una letanía se tratara)". En el lenguaje figurado, el cura da a la frente el nombre de Tierras de Herminia, a los pechos, Vírgenes Marías, al ombligo, Mojón de Medio Mundo y más abajo, Pila de Bien Intruiste.

61. *Op. cit.*, nº 42, pp. 110-112: *El tío Pelostuertos*. En el estudio se incluye diversa bibliografía. En el ámbito más cercano, podríamos considerar la versión literaria de Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, Sevilla, Revista Mercantil, 1859, pp. 176-177. Véase la popular de Juan Rodríguez Pastor, *op. cit.*, nº 81, pp. 304-306: "—Tarán, tan, tan, / derechos al peral! / Antes, que estábamos vivos, / comíamos de esta higuera higos; y ahora, que estamos muertos, / venimos en busca de Juan, el Tuerto".

62. Fernán Caballero ("Chascarrillos", en *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, ed. de Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Castalia, 1995, p. 192) explica la índole de la canción:

... se encaminaron en procesión hacia el peral, cantando en tono de prefacio:  
 Andar, andar,  
 Hasta llegar al peral.

También resulta triste, o con una alegría irónica, una canción mínima que canta el personaje de nuestro cuento *La llorona*<sup>63</sup>. La esposa encarga los servicios de las lloronas para las honras fúnebres del recién fallecido esposo:

Lóralo bien lloradito  
Que te voy a dar colmado  
Y un puñadito [cantando]).

Existe otro tipo de cuentos en que el sacerdote es interrumpido por alguien que se da por aludido y que puede utilizar el mismo tono del sacerdote. Véase como ejemplo el chascarrillo de Fernán Caballero, aunque en este caso es el sacerdote quien interrumpe al improvisado guitarrista que no canta, precisamente, la música esperada: canta un fandango con única letra: “¡Ay qué gloria, qué gloria!”, por lo que el cura deberá hacerlo callar imitando los compases del cantante: “— ¡Ay, qué bestia, qué bestia!”<sup>64</sup>.

Enlaza el anterior chascarrillo con otro tipo de cuentos en que el novato o inhábil predicador ensaya algunos latinajos o letanías que va improvisando en la iglesia, hasta que algún feligrés se incomoda, véase nuestro cuento y comentarios de *El cura novato*<sup>65</sup>.

También de ambiente religioso es uno de los cantos que con mayor fuerza ha irrumpido en la literatura escrita probablemente desde el cuento oral. Nuestra versión sevillana usa el tono fervoroso junto a los diminutivos cuando la madre acude al santo a pedirle novio para la hija, pero este se torna tosco con los aumentativos cuando vuelve a reprocharle el mal yerno que le ha concedido:

San Cristobalito,  
manitas  
patitas  
dame un novio para una hija que tengo mocita.

Cuando éramos vivos  
Andábamos por estos caminos,  
Y ahora, que estamos muertos (...).

Puede señalarse alguna partitura musical incluida en colecciones de cuentos, por ejemplo en la de Fernando Gomarín Guirado, *Cuentos campurrianos de tradición oral*, Santander, Artes Gráficas Bedia, 1995, pp. 47-48, tras el cuento *Pelos Crespos*.

63. *Sevillanos*, n° 139, II, pp. 108-110. Curiosamente, este es un cuento muy frecuente en la cultura portuguesa, como se desprende de nuestro estudio, pero no se había recogido en la española, que sepamos. Véase un ejemplo tomado de J. Leite de Vasconcellos, *Contos Populares e Lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1963-1969, II, p. 120, n° 426 (*A Carpideira*):

— Há-de ser calcado (o alqueire)  
E rempimpado,  
E ainda por cima  
Um grande punhado”.

64. Fernán Caballero, *CPPA. Chascarrillos*, p. 116b. Para más interrupciones de este tipo, véase nuestros comentarios a los *Cuentos populares sevillanos*, números 253 (*El tonto mete el burro en la iglesia*) y 254 (*El paraguas y los chanclos*). Véase también Rafael Beltrán, “Notes per a un catàleg tipològic de les rondalles valencianes, II: Rondalles de la Vall d’Albaida i l’Alcoià”, *Almaig*, Ontinyent, 2001, pp. 124-133, n° 22: *L’escolanet despistat*.  
65. *Sevillanos*, n° 249. El sermón (no es cantado en este caso, sino ceremonioso): “¡Ententi terri / nabiz aquí. / Y al entrar en la choci / hicieron los huevos / ¡chirri chirrí!”

— San Cristobalotas,  
manotas,  
patotas,  
cara de cuerno.  
¡Como tienes la cara  
me diste el yerno!<sup>66</sup>

Hay diversas versiones populares y literarias. Así la de Rodríguez Marín<sup>67</sup>:

Glorioso San Sebastián,  
Todo yeno de saetas;  
Mi arma, como la tuya;  
Como tu cuerpo, mi suegra.

O las de Fernán Caballero:

Glorioso San Sebastián  
Santo cabal y perfecto;  
Mi alma como la tuya,  
Como tu cuerpo, mi suegro<sup>68</sup>.

Muy semejante en todo al anterior es otro cuento que, curiosamente, ha llamado la atención de algunos de los mismos escritores, nos referimos a aquel en que el labriego se niega a adorar la imagen del santo, porque fue hecha con el mismo árbol que él donó, y con el mismo con que se hizo un pesebre para su cuadra:

Del pesebre de mi burra,  
eres hermano carnal.  
En mi huerto te crié  
y fruto no comí.  
Los milagros que tú hagas,  
que me los cuenten a mí<sup>69</sup>.

66. *Sevillanos*, n° 137: *Cristobalito o Cristobalón*. Tipo 1476: *Ruegos por un marido*.  
67. *Cantos*, n° 7388, IV, pp. 345-346. El n° 7389 es otra versión. En nota (I, pp. 434-435), incluye una más, en este caso dedicada al santo casadero S. Cristóbal, como en nuestra versión:

San Cristobalito, Manitas, patitas, Carita de rosa, Dame un nobio pâ mi niña, que la tengo mosa. Tan judío eres tú como mi yerno.	San Cristobalón, Manazas, patazas, Cara de cuerno Como tienes la cara me diste el yerno,
---	---

68. *Obras*, BAE, V, p. 64. Toma la copla como ejemplo de composiciones que, con mayor probabilidad, debieron de subir desde el pueblo a los poetas, tras identificarla en Montalbán. Además refleja otras versiones en diversas obras: *Cuentos y poesías...*, *Cantos y La gaviota* (véase el comentario incluido en nuestra colección)  
69. *Sevillanos*, n° 248; II, p. 284-290: *San Nicolás*. Como nos señala Joaquín Díaz, las melodías de estos cantos vertidos en los cuentos (compruébese la relación de los mismos en nuestra colección) resultarían una reelaboración o ramificación segunda del canto que recoge, por ejemplo, Kurt Schindler, *Música y poesía popular de España y Portugal*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca-Hispanic Institute-Columbia University, 1991, n° 305: *Era de nogal*. Se inicia con la letra: “Si quieres que al cielo suba y las estrellitas cuente

En nuestra versión es recitado, pero también se recoge como canto, así Rodríguez Marín, que incluye cinco versiones en sus *Cantos*<sup>70</sup>.

De otra índole son otro tipo de cuentos; Marc Soriano<sup>71</sup> nos habla de algunos, como el de *Caperucita Roja* o el de *La cabra y los cabritos*, que muchos estudiosos tacharon de *cuentos de advertencia* en una época donde los peligros, como el del lobo, por ejemplo, eran reales, cuentos para

dar miedo a los niños, ponerlos en guardia contra determinados peligros o impedirlos cometer ciertas acciones: no ir solos al borde del río, o a los bosques, o las cosechas, no demorar al caer la noche, no abrir la puerta a desconocidos, etc.,

según palabras que Marc Soriano toma de Delarue. Añade Soriano, referente al cuento de *Caperucita*:

Las características del texto lo confirman: la moraleja única, que es precisa y solamente una *advertencia*, la estructura simplísima del relato (...), el vocabulario a la vez muy escueto y rico en formulitas, las armonías imitativas (toc, toc, repetido dos veces), las palabras o expresiones pintorescas destinadas a convertirse en juegos, a adquirir en el espíritu del niño una especie de independencia, a veces en forma de canción infantil para señalar al que debe hacer algo; también se podría identificar una repetición (...) que Rolland denomina "frases para repetir volublemente y sin error".

Estamos de acuerdo con las palabras de Soriano. Las repeticiones, los ritmos, las canciones una y mil veces oídas se instalan en la inconsciencia y brotan como cascada al recuerdo en determinados casos: quizás sí cumplan esa misión de advertencia. De sobra es conocido el cuento de *Caperucita*, con sus fórmulas y ritmos repetitivos<sup>72</sup>, o el de los *Cabritillos*<sup>73</sup>, pero en nuestra cultura hay ejemplos más vivos en la tradición popular que el de *Caperucita*. Si comparamos el número de versiones populares de nuestro *Zurrón*<sup>74</sup> (o historia de la niña que deja olvidado el anillito en la fuente, es raptada, encerrada en un saco y obligada a cantar una triste canción) con el de *Caperucita*, podemos asegurar que aquel es mucho más frecuente y, como se desprende de nuestro estudio, mucho más antiguo en nuestra cultura. La letra de una de nuestras versiones es la siguiente:

— Zurroncito, canta,  
si no, te hincó la palanca.

y coja la más bonita. Y te la ponga en la frente. Y era de nogal. Y era de nogal. Y era de nogal el barco, y era de nogal (...). O Gloria de Cárdenas y Juan Ignacio de Cárdenas, *op. cit.*, p. 160.

70. *Cantos*, núms. 7461-7463 (más uno en la correspondiente nota al n° 7462), 7898. Véase, por ejemplo, el n° 7463: "Santo bendito y glorioso / Criado en mi rebanar, / Der pesebre e mi burra / Eres hermano carná". En nota apunta que las coplas son *oración burlesca*. Como explicamos en nuestros comentarios, también podemos disfrutar de otras versiones, entre ellas las de Pío Baroja (*Las noches del buen retiro*), Rodríguez Marín (*Más de 21.000 refranes...*) o Hartzzenbush (*Fábulas*).

71. *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina Ed., 1975. Véase especialmente el capítulo IX: *Caperucita Roja*, pp. 151-163.

72. *Sevillanos*, n° 21, *vallisoletanos*, n° 2.

73. *Sevillanos*, n° 17, *vallisoletanos*, n° 1.

74. *Sevillanos*, n° 184. Tipo 311B\* (*The Singing Bag*), según Aarne-Thompson.

— En un zurrón voy metida,  
en un zurrón moriré,  
por culpa de unos zapatos,  
que en la fuente me dejé.

En el estudio, agregamos las de otras cinco versiones que recogimos, así como otras canciones a modo de ejemplo y bibliografía sobre versiones hispanas y no hispanas y tratamientos literarios. Sólo Rodríguez Pastor<sup>75</sup> dice que ha recopilado dieciocho versiones.

El uso de canciones como advertencia de peligros no difiere en el fondo de aquel que pretende implantar ciertas normativas, dogmatismos o enseñanzas, como bien sabían los fabulistas que creaban rimas que se aprendían fácilmente. ¿Hay mejor advertencia contra la ambición que aquella canción que Boggs<sup>76</sup> cataloga con el número \*1617? Se trata de la conocidísimo treta que el ciego practica para que el lazarillo devuelva lo que ha robado. En nuestra versión sevillana<sup>77</sup> puede leerse:

El ciego, por la mañana, cuando iba con el lazarillo, empezó a cantar:

— Veinticinco duros tengo  
escondidos en un agujero  
y otros veinticinco me voy a esconder.  
Veinticinco duros tengo  
en un agujero  
y otros veinticinco me voy a esconder.

Cuando el lazarillo devuelve el dinero, sentencia el astuto ciego:

— El que todo lo quiere,  
todo lo pierde.  
El que todo lo quiere  
todo lo pierde.

75. *Op. cit.*, n° 78, pp. 290-294.

76. Ralph S. Boggs, *Index of Spanish Folktales*, FFCCommunication, núm. 90, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1930.

77. *Op. cit.*, n° 173: *El dinero escondido*. En el estudio se puede ver bibliografía de varias versiones populares (a las que habría que añadir la de Francisco López Megías y M<sup>a</sup> Jesús Ortiz López, *Tratado de las cosas del campo. El emocuentón*, Almansa, Autor, 1997, n° 51, pp. 122-123; *El tonto y el duro* y el estudio de Beltrán (*op. cit.*, p. 126a, n° 5: L'avi llest), así como del tratamiento literario: Ramón Llull en el libro *Félix o de las Maravillas* (lib. VI, cap. XXXIV. *De la cuestión que hubo entre el hierro y la plata*; en *Obras...*, p. 710); Menéndez Pelayo (*Orígenes...*, I, pp. 135-136; III, IX; p. 71); Timoneda (*Sobremesa y Alivio*, I, 73; pp. 247-248); Arguijo (*Cuentos*, 563; pp. 223-224); Gracián (*Arte de ingenio...*, XXXI; p. 306): "Estremado [discurso] fue (...) el del otro ciego, que recuperó el tesoro escondido aconsejándose con el que lo hurtó"; Asensio (*Floresta*, III, IV, VI, III; pp. 141-142); Castelar (*Nueva floresta*, pp. 55-58): *Astucia de un ciego*; Campillo (*Una docena de cuentos*, pp. 79-80): *El tesoro enterrado*; Boccaccio Ambrosio de Salazar (*Las clavellinas de recreación*); *La zarza ardiente* (pp. 79-80): *El tesoro enterrado*; Boccaccio (*Decamerón*, VIII, 10). En el encabezamiento sinóptico, leemos: "Una siciliana quita arteramente a un mercader lo que éste ha llevado a Palermo; el cual, fingiendo haber vuelto con mucha más mercadería que la primera vez, tomando de ella dineros prestados, le deja agua y borra". Véase nuestro estudio para completar bibliografía, así como Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, n° 199 y mismo autor, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, D6.

¿Hay mayor aviso contra el asesinato (dentro del clan) que aquella canción que recogemos en nuestro cuento *La flor del Aguilar*<sup>78</sup>? Las propias cañas que revelan el asesinato del hermano hacen de conciencia que no se puede eludir:

Coge el pito para tocarlo, dice el pito:

— No me toque, hermano mío  
no me deje de tocar  
que tú fuiste.  
el que me diste  
la primera puñalá [cantado].

Un fondo similar posee nuestro cuento *Mariquita y Periquito*<sup>79</sup>, donde la canción es menos frecuente, pero donde abundan las repeticiones y las cadencias se suceden invariables:

— No, pícara madre,  
que me *matate*,  
me *comite*  
y no me llorete.

En Arcadio de Larrea Palacín<sup>80</sup>, por ejemplo, se repite inmutablemente la misma canción, y se advierte la forma cantada:

78. *Sevillanos*, nº 56; I, pp. 310-317. Se trata del Tipo 78° (*The Singing Bone*), del que hacemos un estudio de gran cantidad de versiones populares (incluso hacemos mención de algún romance), así como de los precedentes del tema, desde el cuento egipcio de la *Contienda de Horus y Set*, la historia de Polidoro (*Eneida*, III), la leyenda de Midas (*Metamorfosis*, XI), hasta el *Libro de las mil y una noches* (noches 573-574) y otras versiones literarias, como la de Fernán Caballero en *Lágrimas* (BAE, 137, pp. 120-121):

No me toques, pastorcito,  
Que tendré que divulgar  
Que me han muerto mis hermanos  
Por la flor del lililá.

También escribió una versión valenciana en los *Cuentos, oraciones...* (BAE, 140, pp. 205-206, *El Lirio Azul*). Puede leerse una catalana en Manuel Milá y Fontanals, *Obras completas*, Barcelona, Librería de Àlvar Verdaguier, 1888-1896, 8 vols, VI, p. 159, III: *La caña del riu de Arenas*, o las de Víctor Balaguer, *Cuentos de mi tierra*, Barcelona, Manero, 1965, pp. 151-176: *Una historia de hadas* y Romualdo Nogués, *Cuentos para gente menuda. Serie segunda* (1893), Huesca, La Val de Onsera, 1994, pp. 50-53, nº 10: *La flor de lililá*. También lo menciona Pfo Baroja en sus *Memorias: desde la última vuelta del camino* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1944, p. 113), como refiere Ramón García Mateos, *Del 98 a García Lorca: ensayo sobre tradición y literatura*, Salamanca, Diputación Provincial. Centro de Cultura Tradicional, 1998, p. 226. A las versiones citadas en nuestro estudio pp. 76-77, nº 33: *La flor del lirio azul*; Tavares K. (*Juan Bobo y otros cuentos folklóricos dominicanos*, Santo Domingo, Editora de Santo Domingo, 1977, pp. 34-36: *El higo y el ají*); Abdón Ubidia (*Cuento popular ecuatoriano*, K/127. El propio Joaquín Díaz incluye la partitura de la canción en los *Cuentos castellanos...*, p. 150.

79. *Sevillanos*, nº 52. Tipo nº 720 (*My Mother Slew Me; My Father Ate Me. The Juniper Tree*). A las versiones mencionadas en el estudio hay que añadir la de López Megías (*Supra*, pp. 69-71, nº 28: *La Pepitica y el Pepitico*).

80. *Cuentos Gaditanos*, I, Madrid, CSIC, 1959, pp. 87-90, nº 10: *La madrastra y el pajarito*.

(...) sale un pajarito cantando (...) Y fue, y empezó a cantá la copla (...) Y fue, y empezó a cantarla”:

— Pío, pio  
mi madrastra me ha matado;  
pío, pío,  
mi papá me ha comido  
y mi hermano Alejandrito  
los huesos me ha recogido.

Hay algunos cuentos que se disfrutaban en las tertulias, a veces llevan su carga irónica o son tendenciosos. El puente de Triana, sobre el sevillano Guadalquivir, solía engalanarse en las numerosas *velás* que la ciudad hispalense celebraba anualmente desde muy antiguo. El folklore popular inventó algunas coplas:

Qué bonita está Triana  
Cuando le ponen al puente  
Banderas republicanas<sup>81</sup>.

Que seguramente sea adaptación de otra más antigua:

Qué bonita está Triana  
Cuando le ponen al puente  
las banderitas gitanas<sup>82</sup>.

La imaginación popular se encendió con la copla e inventó un chascarrillo, que recogimos en nuestra recopilación. Así resumíamos allí el argumento “Un borracho va cantando una canción con una letra prohibida. Cuando ve a la guardia, interrumpe la canción en la parte más ofensiva al momento político vigente. El guardia le provoca para que continúe, pero el borracho se niega”:

— ¡Qué bonita estaaaá Triaanaaaaa!  
¡Qué bonita estaaaá Triaanaaaaa! [cantando].

Y llegó la guardia civil:  
— ¡Ay qué bonita está Triana...!

Y cuando lo vio..., dice al guardia:  
— Cuando le ponen al puente...(…) <sup>83</sup>.

81. José Luis Ortiz, *Nuevo pensamiento político en el cante flamenco (Antología de textos desde los orígenes a 1936)*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Ediciones Andaluzas Reunidas, (“Folklore”), 1985. En el capítulo VIII: “Proceloso siglo XIX”, p. 93.

El 14 de abril de 2002, el puente de Triana se envolvió por última vez con las banderas republicanas para celebrar el LXXI aniversario de la proclamación de la II República.

82. José L. Blanco Garza, José L. Rodríguez Ojeda, Francisco Robles Rodríguez, *Las letras del cante*, Sevilla, Signatura, (“Col. de Flamenco”), 1998, p. 89.

83. *Sevillanos*, II, p. 172, nº 180: *La bandera republicana*. En otro chascarrillo (II, pp. 313-314, nº 264: *Los gitanos van a Utrera*), dos gitanos van cantando una copla jocosa y maliciosa, con la que dan a entender la dirección que llevan; son interceptados por la guardia civil, que castiga a uno por decir que va a Utrera, con lo que el segundo dice que ya decía él al compañero que para qué iban a ir a Utrera. La copla repetía:

Toda la gracia del chascarrillo reposa en la canción, incluso en la forma de ejecutarse, con lo que nos viene a la mente la clásica cita de que ciertos cuentos encierran la gracia en sí mismos, mientras que otros en la forma de contarse; y así recordamos ciertos cuentecillos en que la sal está notoriamente vertida en el modo de relatar; en ellos, la canción toma el relevo de la narración y el cuentista se hace acompañar de gestos, con lo que acrecienta el agrado del auditorio. Últimamente recogimos algunos, aún no publicados. En uno de ellos, un albañil repella desganadamente una pared, acción que imita la informante, mientras canta:

No tengas cuidado pava  
Que ya te di con el niño...

Evidentemente, advertido el señorito que ha contratado al albañil, despide al operario con una réplica. Otra versión tiene el mismo fondo: un jornalero trabaja para el señorito y, al tiempo que cultiva el campo de forma no muy eficiente, entona una canción, incluso maliciosa; el informante se recrea imitando las faenas:

Agua menuita llueve  
Con to caigan canale...

Como es de esperar, el amo lo despide con las mismas: “—Pues aprovecha la clara y vete”. La malicia está en que la lluvia intensa estropearía la cosecha; la respuesta del patrón es ingeniosa. También recogimos una versión del Tipo 1560: *El comer fingido; el trabajo fingido*, que incide en el mismo tema. El amo propone que, en vez de comer, finjan hacerlo, para ahorrar la comida:

— Hacemos que comemos,  
pero no comemos.  
Hacemos que comemos,  
Pero no comemos.

Llegada la hora del trabajo, el asalariado canturrea. El informante lo hace imitando los gestos del trabajo:

— Hago que trabajo,  
pero no trabajo (...).

Presentada la hora de la paga, el amo finge los movimientos de pagar:

— Hago que te pago,  
pero no te pago (...)<sup>84</sup>.

— Los bizcos no van a Utrera  
porque con el ojo gacho,  
primita hermana,  
no indican la carretera.

84. Evidentemente, podrían extraerse diversos ejemplos de este tipo en la tradición hispana; como muestra, véase uno de la colección de Juan Rodríguez Pastor (*Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial, 2001, p. 124, n° 41: *Mañana, madre*). La noche antes de la boda, la joven está machacando ajos en la cocina con su madre: (haciendo un gesto evidente con el mortero y cantando):

Francisco García Lorca, recordando a Federico García Lorca, explica cómo se introducen ciertos compases de un juego infantil en escena:

Hacen así,  
Así las lavanderas,  
Así, así, así.  
Hacen así,  
Así las planchadoras,  
Así, así, así.

Era un juego de niños que oíamos un (*sic*) Valderrubio<sup>85</sup>.

Tal vez en un momento de la faena, o de la velada, el ánimo decaiga; en ese instante algún socarrón canta un estribillo, o quizás solamente ejecute los gestos característicos de un chascarrillo que todos conocen: la risa vuelve; tal vez alguien comience nuevos chistes o gracias, acaso entone algún otro estribillo que el resto coreará, tal vez haya una persona o un grupo que desconozca aquellas complicidades; si se presta, será víctima de todo aquello, y continuará la chanza...

En fin, parece claro que el cuento sabe apropiarse de los ritmos y melodías precisos para cargarse de unos atractivos que han potenciado sobremanera su indiscutible poder de atracción. En magnífica simbiosis, han amenizado los largos viajes, sobremesas, diferentes labores, largas noches, juegos infantiles (y de adultos), han sido vehículo ideal para el adoctrinamiento, la advertencia, los dogmatismos, la escuela, la burla y la diversión.

Toda una canción acumulativa ha entrado como tal, o quizás perdiendo su esencia musical pasando al recitado, en el vasto campo de los cuentos: la cancioncilla de la fábula, equiparable al refrán o moraleja, sigue emancipada o engastada en el cuento en que nació; la melodía de una canción encajó cabalmente en una letra magistralmente soldada a determinado pasaje de un cuento; alguna copla inspiró tal historia y fue marco para un cuento; el ritmo y dichos proverbiales de un romance se hicieron cuento (¿O fue el cuento quien hizo brotar un nuevo romancillo?); los sonidos de las campanas, los cantos de la iglesia, la figura intocable del clérigo, su conducta no siempre ejemplar, el ingenio del pueblo y una pizca de malicia tallaron muchas obras jocosas para su escarnio, donde ya no es posible separar narración de melodía, pues si no van juntas, van sobreentendidas; pizcas de musicalidad escalonan el largo viaje narrativo de extensos cuentos de encantamientos donde, posiblemente, la princesa rivalice en ingenio con el galán venido de lejanas tierras para probar su valía antes de ser admitido como sucesor al trono; cadenas de ritmos enlazan cuentos para perdurar en la memoria y mejor servir de advertencia...

Cuento, ingenio inmemorial del hombre presente en todas sus actividades, y música y ritmos, senderos ideales para llegar placenteramente a la mente y durar en ella, se han fundido creando composiciones fascinantes, inmejorables para ser recordadas.

— ¡Madre, madre!  
¡mañana, madre!

Y le contesta la madre (cantando con el mismo tono):

— ¡Y yo esta noche,  
si viene tu padre!

85. Véase Tadea Fuentes, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990, p. 146.