

Ana Pelegrín. *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996; 382 pp.

En *La flor de la maravilla* Ana Pelegrín reelabora y amplía una serie de trabajos suyos,¹ con la intención de analizar los elementos básicos de poesía oral en el juego infantil. Tal propósito la conduce a reflexionar sobre la poética de la literatura tradicional, a contemplar múltiples menciones de autor, específicamente del Siglo de Oro y de la centuria dieciochesca, así como a revisar el impacto de estas en la poesía neopopularizante contemporánea. La obra comprende además colecciones de enigmas y prendas populares, así como versiones de retahílas, canciones y romances de una serie inédita que ella misma ha constituido a lo largo de veinticinco años. Este amplio universo implica un gran trabajo conceptual, metodológico y analítico, que se ve enriquecido por una serie de testimonios iconográficos asociados con las composiciones recopiladas. Con *La flor de la maravilla*, Pelegrín abre un espacio de 382 páginas para el asombro del lector ante el florecimiento prodigioso, oculto y curativo, como ella misma reconoce, de la poesía oral infantil.

En la búsqueda de *La flor de la maravilla*, la autora decide correr un riesgo: extraviarse entre las voces que pronuncian los romances, recreos y retahílas que encantan a los niños, a ella y a los lectores de este valioso texto que está constituido por aproximaciones cada vez más firmes e integradas en este camino que representa, como ella justamente advierte, una encrucijada. La investigadora afronta el reto a través de los siete capítulos, aprovechando al máximo la información de las diversas fuentes a las que recurre y tendiendo continuamente asociaciones textuales, de género, sociales, históricas, geográficas y también concernientes al desarrollo físico y psicológico del niño, como exige el tratamiento del tema.

El primer capítulo aborda múltiples asuntos conceptuales, que van desde las respectivas definiciones de “juego” y “poesía oral” hasta sus

¹ Cuatro capítulos provienen de *Juegos y poesía popular*, investigación con la que la autora obtuvo el grado doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en 1992. “El mundo al revés” y “Romances” fueron los nombres originales de los ensayos que corresponden al tercer y cuarto capítulos del texto que reseño.

implicaciones escénicas; luego revisa diversas clasificaciones de juegos-rimas para proponer un modelo propio y culmina con el establecimiento de periodos de ordenación de la tradición oral, antigua y moderna, a fin de ubicar las composiciones que aparecen a lo largo de la obra.

Revisando ciertas definiciones de diccionario del vocablo “juego” —que generalmente aluden al ejercicio informal recreativo asociado con la actividad corporal y con una respuesta de gozo por parte de quien lo practica—, Pelegrín manifiesta su asombro ante el simplismo con que se describe una actividad tan llena de formas y significados. Recurre, para expresar su azoro, a las palabras del humanista Rodrigo Caro: “¡Qué tecla toca vuesa merced! ¡Tan fácil en la apariencia y tan dificultosa en la obra!” (20).

En Caro se apoya también la investigadora para remontarse a la antigüedad y ubicar la herencia medieval, romana o hispanoárabe de los juegos que, según el humanista, practicaban en pleno Siglo de Oro los muchachos y muchachas en el Arenal de Sevilla. Gestos, ritos, reglas, voces y ritmos de esos juegos y de la poesía oral —acota ella— perviven en el siglo XX, mediante la reiteración y el aprendizaje colectivo que quedan troquelados en la memoria de los niños (21).

Curiosamente, Pelegrín no se propone una reflexión en torno al concepto de infancia, pese a que actualmente se discute si en épocas remotas existía una apreciación de esta etapa de la vida humana o si ese concepto se desarrolló más tarde. Uno de los investigadores de la infancia, quizás el más citado por los estudiosos del tema, Philippe Ariès, sustenta en su obra *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* la tesis de que en la Edad Media no existía la percepción del niño como tal:

Nuestra antigua sociedad tradicional [...] no podía representarse bien al niño [...]. La duración de la infancia se reducía al periodo de su mayor fragilidad, cuando la cría del hombre no podía valer por sí misma; en cuanto podía desenvolverse físicamente, se mezclaba rápidamente con los adultos con quienes compartía sus trabajos y juegos. El bebé se convertía enseguida en un hombre joven (Ariès, 1998: 9-10).²

² La obra de Ariès revisa particularmente lo ocurrido en Francia, aunque también alude a muchos otros países europeos y sugiere que sus hipótesis son

Este investigador sostiene, en fin, que el concepto de infancia nace siglos más tarde. El interés de nuestra autora se centra, efectiva y justamente, en la expresión literaria, y no en el estudio de la infancia, pero sus hipótesis con respecto a periodos como la Edad Media y tal vez otros posteriores tendrían que ser matizadas ante la posible confirmación de las tesis de Ariès, que nos invitan a repensar en los usuarios, en los temas y en la transmisión de las composiciones que hoy concebimos como infantiles.

La observación anterior no resta mérito a ese primer capítulo de *La flor de la maravilla*, donde la autora, tras aludir a las características básicas de la poesía tradicional y de la no tradicional, concluye que la expresión popular lúdica —tradicional o no— se manifiesta en las rimas y juegos infantiles, los cuales, como textos orales, están sujetos a la variabilidad y a la recreación.

La estudiosa señala la importancia de la “representación” (*performance*) en el propio acto del juego, aprendido por transmisión oral a través de generaciones, con sus reglas, palabras, movimientos y gestos. Pone de manifiesto la riqueza de la acción, la potencia del lenguaje no verbal y el sentido de la teatralidad que implica el diálogo, frecuente en juegos-rimas y poesía oral, construcciones que Pelegrín utiliza de forma sinonímica (23-24).

Históricamente, las clasificaciones de los juegos-rimas —reconoce con acierto la investigadora— han planteado diversos problemas en cuanto a su género (la lírica, el romance), así como en el análisis estructural y temático, y de las formas y grados de transmisión en la vida tradicional. Los cancioneros infantiles de folcloristas, en efecto, desagregan los te-

aplicables al resto de la sociedad occidental. Por lo demás, en general, los historiadores de la infancia suelen quejarse de la ausencia de fuentes relativas al tema a través de varios siglos. Peter Laslett se cuestionaba por qué en la época antigua “las masas y masas de niños pequeños están extrañamente ausentes de los testimonios escritos” (citado por DeMausse, 1982: 16). Tal vez las causas de este fenómeno se relacionen con el propio concepto de la infancia, que ha venido formándose a lo largo de la historia. Por otro lado, la falta de material escrito ha impulsado a algunos investigadores, entre ellos a Philippe Ariès, a recurrir a otras fuentes artísticas, sobre todo pinturas y grabados, para plantear sus hipótesis. Pelegrín coincide con él en la búsqueda de respaldo iconográfico.

mas y suelen entremezclar los asuntos relativos a la edad de los usuarios, los ciclos anuales, las funciones y los géneros. Las colecciones de tradición oral oscilan entre la temática y la edad de los usuarios. El problema es complejo, y Pelegrín lo asume: hay que responder a categorías múltiples; así que decide seguir el camino trazado primero por Rodríguez Marín y luego afirmado por Margit Frenk; de ellos procede el nombre genérico de “juego-rima”, que atiende integralmente al usuario, a la función y a la temática (28).

Una vez definido el “juego-rima” como texto tradicional que implica letra y movimiento, la investigadora propone un esquema de clasificación que agrupa, define e ilustra tres grandes bloques: los juegos-rimas de acción y movimiento, los juegos-rimas de corro y los correspondientes a las fiestas colectivas anuales de tradición.

Por lo que respecta a la materia poética, Ana Pelegrín distingue en los textos dos grandes grupos: el de la lírica (retahílas, adivinanzas y canciones) y el del romancero (romances que acompañan a los juegos y entretenimientos). Alude finalmente a la consideración del grado de tradicionalidad, apegada al catálogo del Seminario Menéndez Pidal.

Tras establecer las anteriores definiciones de modelos, y consciente de los cruces que representa la adopción de los diversos criterios que privan en la catalogación de las composiciones, Pelegrín distingue tres periodos de tradición oral infantil: el antiguo (siglos XV-XVII), el dieciochesco y el moderno (siglos XIX y XX), con el objeto de lograr cortes sincrónicos y diacrónicos en el estudio de lo que ella llama *retahílas*.

La revisión del concepto “retahíla”, que da título y tema al segundo capítulo de *La flor de la maravilla*, nos permite visualizar la riqueza semántica del término a lo largo de la historia. En el Siglo de Oro, acota la autora, el vocablo designaba movimientos corporales practicados en mojigangas y bailes; en las tradiciones antigua y moderna ha aludido a cantinelas y fórmulas de juego; en las colecciones contemporáneas se asocia con el aprendizaje corporal del pequeño, con palabras mágicas y “suertes” preliminares del juego, con actividades físicas.

Pelegrín asume como retahílas, en tanto que *dezir poético*, las letras acompañadas de gestos, acciones y desplazamientos en el espacio. En consecuencia, su concepto de retahíla abarca cinco tipos de composiciones: las breves, frecuentemente dialogadas, que acompañan a juegos-

rimas de acción y movimiento; las que nombran —con o sin lógica— series de elementos, números o personajes en situación escénica, mediante procedimientos enumerativos, encadenados, acumulativos, frecuentemente de versificación irregular; las composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la falta de lógica; el texto oral festivo, recitado o cantado, generalmente con diálogo rimado, y finalmente, el texto de variedad temática que engloba fórmulas de sorteo, letras mágicas, jitanjáforas, disparates, trabalenguas y cuentecillos acumulativos, predominantemente.

El equipo sociolingüístico de la Universidad de Granada, y, con él, Ana Pelegrín, denominan *retahila* a “los textos que, sin ser adivinanzas, canciones ni romances, enriquecen la múltiple y multiforme poesía oral” (27). A mí me parece, sin embargo, que esta definición, además de operar por exclusión, es demasiado amplia. Creo que el concepto no ha sido suficientemente explorado; la propia etimología de la palabra *retahila* (*recta* e *hila*) nos conduce a un problema de forma. Las definiciones de diccionario suelen aludir a una amplia serie de cosas que están o suceden por orden. Díaz Plaja acota, además, que se trata de “una serie larga e ininterrumpida de cosas o palabras”.³ Me preocupa que la definición de Pelegrín ignore, por un lado, el elemento secuencial y la extensión que implica un listado en una composición y, por otro, las implicaciones temáticas que tiene un campo semántico homogéneo, rasgo de la *retahila*.

Por otra parte, considerando a los usuarios infantiles y a la vez la función lúdica de las estructuras *retahílicas*, Pelegrín propone una clasificación de estas composiciones en dos grandes grupos: la *retahila-es-cena* y la *retahila-cuento-fórmula*; ambos, con una serie de subdivisiones que en ocasiones aluden a la intención del discurso (como las de invo-

³Además de la *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana* (1374) y del *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, en donde aparece la definición de Díaz Plaja a la que hago referencia (3929), consulté la *Enciclopedia del idioma*, de Martín Alonso (3609) y el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner. Todos parecen coincidir en el establecimiento de largas series como rasgo fundamental de la *retahila*; esta última especifica que se trata de una serie de cosas o nombres “que resulta monótona o excesiva” (1024).

caciones o de conjuro, mentiras y disparates), o bien, al procedimiento (como los cuentos de nunca acabar, los enumerativos, acumulativos, etc.), o a la manera de practicar el juego (cosquillas, balanceos y demás). Probablemente la adopción de una conceptualización tan amplia del término *retahíla* dé lugar a la multiplicidad de criterios en la clasificación básica de estas composiciones.

Ahora bien, al margen de que aceptemos o no la caracterización del concepto “retahíla”, es indudable que todas las composiciones a las que alude nuestra autora como ejemplos de los dos conjuntos mencionados, tanto en la tradición europea como en la hispanoamericana, dan muestras claras de

los mecanismos de herencia e innovación, rasgo distintivo de la poesía oral [que] se refleja en las versiones tradicionales de larga duración, donde se producen las variantes textuales. Notoriamente se destaca la permeabilidad de la lírica infantil. Que al compartir la oralidad en el tiempo-espacio “adopta y adapta” las versiones de retahílas, canciones, coplas en los juegos rimas de acción y corro (42).

El interesante seguimiento que hace la autora en torno a diversas versiones de juegos como el del “soplillo” y “el gallo” refleja esa fuerza de herencia e innovación, además de que nos permite entender los contextos de evolución de esas composiciones. Por citar un ejemplo, me voy a referir al diálogo de ese juego del Siglo de Oro, rescatado por Gonzalo Correas y, un poco más brevemente, por Alonso de Ledesma:

- ¿Tu padre fue a moros?
- Sí.
- ¿Matólos todos?
- Sí.
- ¿Tuvo miedo?
- No.
- ¿En qué lo veremos?
- En los ojos.⁴

⁴ Ver Frenk, 1987: núms. 2123 A (versión de Ledesma) y 2123 B (de Correas).

De este juego, que consiste en soplar a la cara del contrincante para probar si tiene miedo, proporcionan descripciones tanto Ledesma como Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*. Con base en los tres autores, Pelegrín hace una interesante reflexión sobre el tópico medieval del caballero cristiano que combate al infiel (45).

En versiones hispánicas contemporáneas de este juego varían los diálogos, pero persiste el desafío, la intención de probar la valentía, y además reaparece un motivo “ya olvidado en el tiempo: [...] la comprobación del linaje”:

- ¿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)⁵

La buscadora de *La flor de la maravilla* revisa y comenta muchas otras versiones de este juego. Advierte que la versión mexicana, junto con otras hispanoamericanas, dista mucho de las citadas arriba: “la prueba al héroe niño se hace más cercana y doméstica” (52):

- Mataron cochino en tu casa?
 - Sí.
 - ¿Le jalaste la colita?
 - Sí.
 - ¿Le tuviste miedo?
 - No.
- (“El cochino”, México)

⁵ Esta letra figura en la *Colección oral (1970-1994)* de Ana Pelegrín, inédita hasta el momento de esta publicación.

En esta versión, la escena de enfrentamiento con los moros ha desaparecido totalmente del juego. Todo el discurso se contextualiza en un espacio distinto; se trata de una matanza doméstica en la que participa un niño-héroe que no sólo no teme a la sangre, sino que se atreve a desafiar al animal.

Muchos otros motivos, estructuras, fórmulas, voces y protagonistas son revisados en este delicioso capítulo, donde se señala la elementalidad y otras características y funciones de múltiples composiciones, además de los procedimientos más socorridos en ellas, como la repetición.

Fiel a su título, “Del mundo al revés”, el capítulo tercero de este florilegio cambia totalmente el giro de la obra; ahora nos aproxima a un universo donde los pájaros nadan y los pescados vuelan con toda naturalidad en los cantos y juegos infantiles. Los disparates y las mentiras que encantan a los niños son armonizados por el cantor-autor, a través de fórmulas como “yo he visto”, “en la vida he visto yo” y otras por el estilo, que parecen buscar la credibilidad de la fantasía, acoto yo, además de engarzar la multiplicidad de maravillas a la que alude Pelegrín. Ella consigna, entre otros, un divertido texto que recogió en el siglo XIX Fernán Caballero:

Yo vi un toro bramar desde una nube,
 vi salir fuego de una cantimplora,
 vi salir agua, es cierto, de un arado,
 vi dos bueyes hablar a una señora,
 vi dos hombres comiéndose un caballo,
 vi unos perros jugando a la pelota,
 vi a unos niños tragarse tres navíos,
 vi una torre que andaba por un prado,
 vi una vaca tocar la chirimía,
 vi un sacristán, verdad, por vida mía.

(Fernán Caballero, 1989: 5)

Ligado siempre al nombre de Juan de la Encina,⁶ el mundo al revés representa un tema de la literatura hispánica, que abre las puertas a la

⁶ La autora remite al capítulo “Disparates”, en el *Cancionero de las obras de Juan de la Encina*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Rev. Archivos, 1898.

fantasía y personaliza a objetos y animales, a través de una lógica carnavalesca, en un clima festivo y a veces en una naturaleza trastocada. El disparate, expresión del humor, extravagancia de la razón, hace evocar a Pelegrín ciertos motivos de raíces medievales, como los binomios razón-sinrazón u orden-desorden. Participan de estas características los bestiarios fantásticos, que se darán el lujo de bodas insólitas, y múltiples bailes y juegos de la tradición oral infantil (95).

La iconografía del mundo al revés representa el equivalente de los motivos que aborda la tradición oral, en tanto que propone un bestiario fantástico; mezcla animales con humanos; confunde los roles de edad y sexo; invierte las funciones de las figuras naturales, como el sol y la luna; ofrece un espacio para situaciones fantásticas. Los pliegos de *aleluyas* eran sumamente populares y el público infantil tenía acceso a ellos en la España del siglo XIX (99). Finalmente, como asienta la investigadora,

sea disparate, despropósito, desorden, el mundo al revés no carece de significación; posee siempre algún significado misterioso, poco perceptible, a veces profundo, enraizado en la trama de la cultura ancestral, en el mundo de insólitas asociaciones que impresionan la sensibilidad del niño (102).

Las jitanjáforas, esas construcciones musicales que estudió Alfonso Reyes y cuyo nombre inventó, también son exploradas por la autora de nuestro libro en este capítulo, que depara grandes sorpresas a los lectores.

El cuarto capítulo rescata y explica varios juegos tradicionales del Siglo de Oro en Andalucía, sin permitir que el esfuerzo de recopilación y análisis caiga en la infructuosidad de buscar los orígenes de las composiciones. Como fuentes básicas recurre al invaluable texto de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*, a obras del teatro popular, y a pliegos de cordel y a romances de ciegos, entre otros. Reconstruye el gesto y la técnica corporal de los juegos con apoyo en la valiosa obra pictórica de Peter Brueghel el Viejo, quien hacia 1560 pintó de forma magistral, en *Niños jugando*, a 246 niños en acción lúdica. Pelegrín identifica en estos tesoros iconográficos, 84 de los entretenimientos; sugiere que muchos de ellos pudieron practicarse desde la etapa medieval y afirma su difusión paneuropea. Son múltiples y ricos los ejemplos que nos ofrece la

autora, en cuanto a comparaciones entre los juegos de la tradición flamenca en la pintura del Renacimiento y los de la cultura andaluza. Entre tales piezas figuran varias que cantamos en el México actual, como esa famosa que se entona con entusiasmo y vigor ante la piñata en las fiestas infantiles: “No quiero oro / ni quiero plata, / yo lo que quiero / es romper la piñata”.⁷ Muchas otras sorpresas depara al lector este capítulo, que habla también de los trompos y de múltiples juegos, entre ellos “Doña Berenguela”, cuya versión mexicana, “Doña Blanca”, responde a la misma dinámica de juego y cubre también a la protagonista “de oro y plata”.

El capítulo V del libro es un homenaje a José María Blanco White, quien evocó las fiestas sevillanas de su niñez en la España dieciochesca: el Carnaval, la Cuaresma, la Semana Santa, Corpus Christi, la Navidad y otras fechas memorables, todas ellas espacios para los cantos y juegos infantiles de la época, con la teatralidad correspondiente. Pelegrín subraya, como una de las grandes aportaciones de Blanco White, el haber hallado composiciones equivalentes en la Europa del siglo XVIII.

“Entretenimientos y lícitos recreos” se intitula el capítulo VI de *La flor de la maravilla*. Pelegrín alude aquí a las reuniones hogareñas de poblaciones rurales a las que Ramón Menéndez Pidal llamara “escuelas de tradición”; evoca las fiestas en las que participa gente de todas las edades y donde se expresa la voz colectiva, guiada por las figuras que saben más romances, cuentos de encantamiento, leyendas. Rodrigo Caro y Blanco White habían testimoniado la riqueza de estas expresiones, que también se practicaban con teatralidad. La investigadora acota que la teatralización de los juegos en las veladas se exacerbó al ser prohibida la representación teatral y gracias a que los textos escolares contenían relaciones y romances impresos.

Un testimonio al que nos remite Pelegrín, como ejemplo de pintura de las costumbres festivas en diversos grupos sociales del siglo XVIII, lo constituyen las *Aventuras en verso y prosa de insigne poeta y su discreto compañero*, de Antonio de Muñoz; la obra intercala “romances callejeros, de colegiales, estudiantes, petimetres, copas para damas blancas y more-

⁷ Versión de la capital, recogida en Frenk, 1973: 18; otras tres versiones, en Mendoza, 1951: 90-91.

nas, tontas y discretas, de bailes ‘de cascabel gordo’, letras de fandangos, boleros y seguidillas para bailar y cantar” (182).⁸

A propósito de esos entretenimientos, la autora estudia los enigmas de juego de ingenio y de palabras y adivinanzas. Al respecto ofrece, entre otras, algunas muestras de colecciones de adivinanzas tradicionales en pliegos de cordel dieciochescos, que divertían a la gente en las veladas de la época. Cita también fuentes del siglo XIX: Fernán Caballero, Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez. De entretenimientos invernales, de prenda y sus sentencias, tenemos ejemplos varios en *La flor de la maravilla*. Junto con el anónimo autor de *Lícito recreo*, Pelegrín rinde homenaje, en este apartado, a los entretenimientos domésticos y cotidianos provenientes de la tradición oral.

“Romances en la tradición oral infantil” es el capítulo con el que Pelegrín cierra su obra. En él reconoce como reciente el fenómeno de recopilación sistemática de la poesía oral y los juegos infantiles y subraya la importancia del trabajo de Ramón Menéndez Pidal en este terreno; evoca aquella frase célebre del erudito: “La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños” (231). *Mambrú*, *Don Gato*, *Alfonso XII*, *La vuelta del marido* e *Hilito de oro* son composiciones del romancero infantil que, según Pelegrín, registraban “la frecuencia más alta [en] España y Latinoamérica” hasta 1970 (236).

De los juegos ritualizados, los cantos de romances y juegos de corro, Pelegrín destaca la colectividad de las voces, los gestos y movimientos corporales que implica su pronunciación, los procesos y mecanismos de transformación de que son objeto, la recurrencia poética, resultado de la repetición frecuente de las composiciones. Ella postula al niño como “depositario y sujeto creador” en la transmisión oral.

En la sección última, no numerada, que se intitula “Ramillete nuevo de antiguo vergel”, colección recogida por ella misma, se corona todo el esfuerzo cristalizado en esta obra. Aquí, como a propósito de los romances, se destaca la voz femenina, que indica la presencia de la niña-mujer en la manifestación oral infantil.

⁸ Según la bibliografía de Pelegrín, el libro se publicó en “Madrid. Imprenta y Librería de Manuel Fernández, frente a la Cruz de la Puerta Cerrada (s.a.). 1739. 12+223 págs”.

La autora reconoce la reducción notoria del repertorio del romance infantil hacia finales del siglo xx. Junto con ella, lamento este fenómeno, que tal vez trascienda los límites del romance. Ante la pérdida acelerada de tales tesoros de la transmisión oral, y considerando las múltiples aportaciones de la obra que reseño, *La flor de la maravilla* resulta un tesoro invaluable.

MA. EUGENIA NEGRÍN

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Bibliografía citada

- ALONSO, Martín, 1968. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Vol. 3. Madrid: Aguilar.
- ARIÈS, Philippe, 1998. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Trad. Naty Guadilla. México: Taurus.
- DEMAUSSE, Lloyd, 1982. "La evolución de la infancia". En *Historia de la infancia*. Trad. María Dolores López Martínez. Madrid: Alianza Editorial, 15-92.
- Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, 1975, vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁN CABALLERO, 1989. *Adivinanzas, acertijos y refranes populares*. Ed. Carmen Villasante. Madrid: Montena.
- FRENK, Margit, 1973. "El folklore poético de los niños mexicanos". *Artes de México. Lírica infantil mexicana*, 162: 5-30.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- MENDOZA, Vicente T., 1951. *Lírica infantil de México*. México: El Colegio de México.
- MOLINER, María, 1994. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1982, vol. 1. *Cantos populares españoles*. Madrid: Álvarez.
- SECO, Manuel, et al., 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.