

José Vicente Salido López
JoseVicente.Salido@uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha

Antonia María Ortiz Ballesteros
AMaria.Ortiz@uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha

(Recibido 23 marzo 2014 / Aceptado 27 junio 2014)

De “Los diez negritos” a “Los diez perritos”: del cancionero popular al cancionero infantil

*FROM “TEN LITTLE NIGGERS” TO “TEN LITTLE PUPPIES”:
FROM POPULAR SONG TO CHILDREN’S SONG*

Resumen

El presente artículo aborda el origen de la canción infantil “Los diez perritos”. El asunto se ha planteado en diversos estudios que coinciden en arraigar la canción en la lírica hispánica, desde la que se supone que se difunde a la tradición de los numerosos países en los que se documenta. Nuestra hipótesis enlaza con una serie de composiciones musicales de corte xenófobo que circularon con mucho éxito desde mediados del siglo XIX en el ámbito inglés y alemán, y con las que guarda notables analogías. Tienen todas su origen en una composición del estadounidense Septimus Winner, que toma como objeto de burla a los nativos americanos, sustituidos por negritos en otras versiones. El contexto en el que se componen permite explicar su excelente difusión, a pesar de su contenido políticamente incorrecto, y la desaparición de ese contexto justifica el cambio de los nativos que las protagonizaban por elementos inofensivos, generalmente animales, acercándose mucho en forma y fondo a nuestra canción de “Los diez perritos”.

Palabras clave: Literatura popular, literatura folklórica, tradición oral, cancionero infantil, Septimus Winner, *Los diez perritos*.

Abstract

This article approaches the origin of the children’s song “Los diez perritos”. The matter has appeared in diverse studies that establish the song in the Hispanic tradition, from which it spreads to numerous countries in which it appears. Our hypothesis connects with a series of musical xenophobic compositions that circulated successfully since middle of 19th century in the English and German field. They have his origin in a composition of Septimus Winner, who makes fun of American natives –replaced for “little niggers” in other versions. The context in which they were written explains its excellent diffusion, although its impolite contents, and the disappearance of this context justifies the change of the natives for inoffensive elements, generally animals, approaching in form and contents to our song “Los diez perritos”.

Key words: Popular literature, folk literature, oral tradition, children’s song, Septimus Winner, *Ten little puppies*.

1. Introducción

Hace ya algún tiempo, en el desarrollo de un proyecto dedicado al estudio de las interrelaciones entre las matemáticas y la literatura con fines didácticos, nos cayó en las manos la canción popular de "Los diez perritos", una fórmula de juego que consiste en una serie de estrofas –normalmente tercerillas que, en algún caso, repiten el verso libre a modo de estribillo– iniciando, desde la decena, un conteo regresivo hasta el cero. Así dice la canción en una de sus versiones:

Yo tenía diez perritos,
 uno no come ni bebe:¹
 no me quedan más que nueve.

De los nueve que me quedan,
 uno se comió un bizcocho:²
 no me queda más que ocho.

De los ocho que me quedan,
 uno se comió un mollete:³
 no me quedan más que siete.

De los siete que me quedan,
 uno se lo llevó el rey:⁴
 no me quedan más que seis.

-
- 1 Son muchas las versiones documentadas de la canción y sus variantes afectan a todos los versos de las estrofas, incluso a su estructura métrica. Por cuestión de economía, y sin pretender exhaustividad en el rastreo, únicamente recogemos en nota algunas variantes en los versos que riman con el número que es objeto de resta. La idea es dar muestras de la intervención popular en la canción y de su grado de asimilación en las distintas tradiciones en las que se documenta, patente en el empleo de léxico muy localizado dialectalmente y de algún que otro topónimo.
- A la altura de este verso, algunas de las variantes que hemos documentado son estas: "uno se cayó en la nieve" (Mendoza, 1999: 151; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Carrillo, 2002: 69); "uno se murió en la nieve" (Laval, 1916: 71; Castillo, 2004: 35; Zaid, 2005: 134; Movsichoff, 1980: 42; Navarrete, 1987: 138; Salgado, 2004: 137); "uno se perdió en la nieve" (Betancourt *et al.*, 1999: 452; Gutiérrez, 2000: 9; Uribe, 2009: 2); "uno se murió de fiebre" (Córdoba, 1948: 300); "de esos que ladran y muerden" (Olmos, 1949).
- 2 Uno se me ahogó en un pozo" (Castillo, 2004: 35); "uno se murió de chocho" (Movsichoff, 1980: 42); "uno se ahogó en el Mapocho" (Laval, 1916: 71); "uno se murió de tocho" (Córdoba, 1948: 300); "uno se tragó un bizcocho" (Atero, 2010: 243; Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se tragó el bizcocho" (Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31); "a uno lo empachó un bizcocho" (Salgado, 2004: 137); "a uno lo embistió un buey mocho" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se robó un bizcocho" (Uribe, 2009: 4).
- 3 "A uno lo mató un cohete" (Castillo, 2004: 35); "uno se clavó un tranchete" (Zaid, 2005: 134; Salgado, 2004: 137); "uno se murió de peste" (Movsichoff, 1980: 42); "uno me lo mató un cuete" (Laval, 1916: 72); "uno se tragó un carrete" (Córdoba, 1948: 300); "uno se fue a Albacete" (Fitzgibbon, 1955: 130; Echevarría, 1956; Atero, 2010: 243); "uno se tronchó el machete" (Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Rangel *et al.*, 2008: 60); "uno se marchó a Albacete" (Ballesteros *et al.*, 1993: 129); "uno se me fue a Albacete" (Olmos, 1949); "uno se tragó un billete" (Torralba, 1982: 357); "uno se clavó un trinquete" (Navarrete, 1987: 138); "uno se metió en un brete" (Martínez, 2011: 48); "uno se tragó un machete" (Gutiérrez, 2000: 9; Uribe, 2009: 6); "uno se golpeó la frente" (Carrillo, 2002: 69); "uno se cortó con un machete"; "uno se fue en un cohete"; "uno lo mató un pete" (Betancourt *et al.*, 1999: 95).
- 4 "A uno lo mató un buey" (Castillo, 2004: 36); "uno se quemó los pies" (Zaid, 2005: 134; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Navarrete, 1987: 138; Carrillo, 2002: 69); "uno ya no lo/le veréis" (Movsichoff, 1980: 42; Fitzgibbon, 1955: 130; Echevarría, 1956; Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Martínez, 2011: 48); "a uno me lo mató un buey" (Laval, 1916: 72); "a uno le mató el expés" (Córdoba, 1948: 300); "uno se fue a servir al rey" (Atero, 2010: 243); "uno me lo mató un buey" (Atero, 2010: 245); "uno se marchó a servir al rey" (Torralba, 1982: 357); "uno cayó de un ciprés" (Salgado, 2004: 137); "uno se lo di a Moisés" (Rangel *et al.*, 2008: 60); "uno se lo llevó el rey" (Gutiérrez, 2000: 9); "uno lo aplastó un buey" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno quiso ser el rey" (Uribe, 2009: 8); "uno se fue por ahí" (Olmos, 1949).

De los seis que me quedaban,
uno se mató de un brinco:⁵
no me quedan más que cinco.

De los cinco que me quedan,
uno se mató de un salto:⁶
no me quedan más que cuatro.

De los cuatro que me quedan,
uno se tragó un "bisté":⁷
no me quedan más que tres.

De los tres que me quedaban,
uno se murió del sol:⁸
no me quedan más que dos.

De los dos que me quedaban,
uno se murió de un susto:⁹
no me queda más que uno.

- ⁵ "Uno se murió de un brinco" (Castillo, 2004: 36; Movsichoff, 1980: 42; Laval, 1916: 72; Fitzgibbon, 1955: 130; Gutiérrez, 2000: 9); "uno se mató de un brinco" (Córdova, 1948: 300; Atero, 2010: 243; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Navarrete, 1987: 138; Salgado, 2004: 138; Martínez, 2011: 48; Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se pegó un brinco" (Echevarría, 1956); "uno se ha matado de un «brin...»" (Torralba, 1982: 357); "uno se perdió en el circo" (Rangel *et al.*, 2008: 60); "uno se escapó de un brinco" (Carrillo, 2002: 69); "uno se fue con el circo" (Uribe, 2009: 10); "uno se metió en el circo" (Olmos, 1949).
- ⁶ "Uno no dejó ni rastro" (Castillo, 2004: 36); "uno se cayó de un teatro" (Zaid, 2005: 135); "uno se lo comió el gato" (Movsichoff, 1980: 42); "uno se arrancó p'al teatro" (Laval, 1916: 72); "uno se mató de un salto" (Córdova, 1948: 300; Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se llevó Torcuato" (Fitzgibbon, 1955: 130); "uno se lo comió un pato" (Atero, 2010: 244); "uno se marchó al teatro" (Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Martínez, 2011: 48); "se perdió uno en el teatro" (Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Rangel *et al.*, 2008: 60); "uno se ha marchado de un «sal...»" (Torralba, 1982: 357); "a uno lo vendí barato" (Salgado, 2004: 138); "uno se perdió en el teatro" (Gutiérrez, 2000: 9); "uno se metió en un teatro" (Carrillo, 2002: 69); "uno se metió al teatro" (Olmos, 1949); "se fue uno para un teatro" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se fue al teatro" (Echevarría, 1956); "uno quiso actuar en el teatro" (Uribe, 2009: 12).
- ⁷ "A uno no le volví a ver" (Castillo, 2004: 36); "uno se volteó al revés" (Zaid, 2005: 135; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31); "uno se volteó la cabeza al revés" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se lo llevó Andrés" (Movsichoff, 1980: 42); "uno le di a Juan Andrés" (Laval, 1916: 72); "uno se murió de sed" (Córdova, 1948: 300); "uno se fue en el exprés" (Fitzgibbon, 1955: 130); "uno se fue con el tren" (Atero, 2010: 243); "uno se volvió al revés" (Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Gutiérrez, 2000: 9); "uno se ha marchado campo a través" (Torralba, 1982: 357); "uno se tragó una nuez" (Salgado, 2004: 138); "uno se lo di a Andrés" (Rangel *et al.*, 2008: 60); "a uno le ha pillado el tren" (Martínez, 2011: 48); "uno me lo pisó el tren" (Olmos, 1949); "uno fue a aprender inglés" (Carrillo, 2002: 69); "uno se volvió al revés" (Uribe, 2009: 14); "uno se fue al «exprés" (Echevarría, 1956).
- ⁸ "Uno se murió de tos" (Castillo, 2004: 36; Zaid, 2005: 135; Echevarría, 1956; Movsichoff, 1980: 42; Laval, 1916: 72; Córdova, 1948: 300; Fitzgibbon, 1955: 130; Atero, 2010: 244; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Salgado, 2004: 138; Rangel *et al.*, 2008: 60; Martínez, 2011: 48; Gutiérrez, 2000: 9; Carrillo, 2002: 69); "uno se ha tragado un «rel...»" (Torralba, 1982: 357); "uno se comió un arroz" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "el otro se murió de tos" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "a uno le dio la tos" (Olmos, 1949); "uno se atacó de tos" (Uribe, 2009: 16).
- ⁹ "Uno se murió de ayuno" (Castillo, 2004: 37; Zaid, 2005: 135; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Rangel *et al.*, 2008: 60; Gutiérrez, 2000: 9; Carrillo, 2002: 69); "uno se murió de puno" (Movsichoff, 1980: 42); "uno se murió de tuno" (Laval, 1916: 72); "uno se murió de un susto" (Córdova, 1948: 300); "uno se lo llevó don Bruno" (Fitzgibbon, 1955: 130); "uno se fue a San Bruno" (Atero, 2010: 244); "uno se fue con San Bruno" (Ballesteros *et al.*, 1993: 129); "uno le han dado por el «c...»" (Torralba, 1982: 357); "uno falleció de ayuno" (Salgado, 2004: 138); "uno se llevó San Bruno" (Martínez, 2011: 48); "uno se ahogó con humo" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "un chanchillo asustó a Bruno" (Betancourt *et al.*, 1999: 95); "uno se encumbró a la luna" (Uribe, 2009: 18); "uno se fue a correr mundo" (Olmos, 1949); "uno se comió el burro" (Echevarría, 1956).

A ese perro que me queda,
me lo ha matado un becerro:
no me queda ningún perro.¹⁰ (Gil, 1982: 77)

2. Clasificación

En la catalogación de Pelegrín (1984), la canción se incluye dentro de las acumulativas numerales decrecientes, y en algún caso adquiere estructura de cuento de nunca acabar, por rematar la canción con estrofas que vuelven al comienzo de la cuenta:

Cuando ya no tenía nada,
mi perra tuvo otra vez;
ahora ya tengo otros diez,
diez, diez, diez. (Salgado, 2004: 138)

Cuando ya no tenía nada,
cuando ya no tenía nada,
la perra parió otra vez;
y ahora tengo otros diez,
diez, diez, diez, diez. (Zaid, 2005: 135)

Cuando ya no tenía nada
la perra creó/crió otra vez;
ahora ya tengo otros diez,
diez, diez, diez. (Díaz-Roig y Miaja, 2007: 32; Rangel et al., 2008: 60)

o también

¿Quieres contar otra vez?
¿Quieres contar otra vez?
Uno, dos, tres, cuatro, cinco,
seis, siete, ocho, nueve, diez. (Uribe, 2009: 22)

Desde el punto de vista interdisciplinar de nuestro enfoque, quedaba encuadrada en el último estadio de dificultad en lo que a contenidos matemáticos se refiere. Así, era posible encontrar fórmulas más simples de cuenta, trabajadas en canciones como la archiconocida "Un elefante se

¹⁰ "Y el uno que me quedaba / murió, le hice un gran entierro, / no me queda, no me queda, / no me queda ningún perro." (Castillo, 2004: 37); "Y ese uno que quedaba / se lo llevé mi cuñada, / y ahora ya no tengo nada, / nada, nada, nada, nada." (Zaid, 2005: 135; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31; Salgado, 2004: 138). "De un perrito que yo tenía, / se me murió en el cerro; no me quedan ya más perros." (Movsichoff, 1980: 42); "y ese uno que quedaba / se me arrancó para el cerro; / me quedé sin ningún perro." (Laval, 1916: 72); "El uno que me quedaba / se perdió por un gran cerro; / ya no tengo ningún perro." (Córdova, 1948: 300); "El perro que me quedaba / se metió por un cerro, / y ya no me queda ningún perro." (Fitzgibbon, 1955: 130); "Y el uno que me quedaba, / el uno que me quedaba, / ese se fue a lo alto un cerro: / ya no queda ningún perro." (Atero, 2010: 244); "Y el uno que me quedaba / se me fue por los cerritos: / ya me quedé sin perritos" (Atero, 2010: 245); "El uno que me quedaba / se despeñó por un cerro, / no me queda ningún perro." (Ballesteros et al., 1993: 129); "Y del uno que me queda / se ha marchado a un campo, / ya me he quedado sin ningún perro." (Torralba, 1982: 357); "Este uno que quedaba / se lo di a mi cuñada. / Ahora ya no tengo nada." (Rangel et al., 2008: 60); "Y el uno que me quedaba / se me escapó por un cerro. / ¡Ya no tengo ningún perro!" (Martínez, 2011: 48); "Y el último que me quedaba / se me escapó para el cerro, / no me queda, no me queda / ningún perro." (Gutiérrez, 2000: 9); "Del último que me quedaba / uno lo mató un ave, ave, ave; / ya no queda nada, nada, nada."; "Del último que me quedaba / le dio Diana una cornada; / ya no queda nada, nada, nada." (Betancourt et al., 1999: 95); "Y esa una que quedaba, / y esa una que quedaba / decidió escalar un cerro. / ¡No me queda ningún perro!" (Uribe, 2009: 20); "De ese uno que me queda, / me lo pisó la portera / por marrano, por cochino, / por c... en la escalera" (Olmos, 1949); "Del uno que me quedaba, / le metí una patada / y ya no me queda nada, / nada, nada, nada, nada" (Echevarría, 1956).

balanceaba", "Promenons-nous dans le bois" o "Lundi matin", o de resta desde el tres, como "Tres pelos tiene mi barba", desde el cuatro, como "Quattro conigli andavano a spasso" o "Un elefante si dondolava" –canción similar a la de nuestro elefante que se balanceaba, con la novedad de que a la altura del cuatro los elefantes *trovano il gioco poco interessante* y se van desentendiendo del juego hasta que vuelve a quedar uno solo–, o desde el cinco, con ejemplos como las canciones "Five currant buns", "Cinque pecorelle", "Five little ducks", "Cinco pajaritos parados en un árbol" o "Five little monkeys". Las más complejas iniciaban la resta desde diez, como "Yo tenía diez perritos", "Ten little monkeys", variante ampliada de la canción de los "Five little monkeys", o "Ten green bottles".¹¹

3. Difusión

Dejando a un lado los intereses didácticos que nos movían en un principio, desde un perfil estrictamente filológico nos cautivó la extraordinaria difusión de la cancioncilla y las numerosas variantes documentadas. Tiene mucho que ver en ello su carácter popular, el que hace que sea percibida como un producto de la colectividad, que se reserva el derecho a modificarla a su antojo en aras de una personalización que la haga exclusiva del grupo social que la acoge; lo hemos visto en algunas de las variantes recogidas en nota, las que presentan un aire claramente localista. Y esto, unido a la fama que la ha llevado a la tradición oral de diversos países, es lo que explica la multiplicidad de lecciones que se documenta.

Por ejemplo, en el ámbito español, sabemos de su existencia en la tradición de regiones como Galicia (Echevarría, 1956), La Rioja (Gil, 1987: 367), Cantabria (Córdova, 1948: I, 300; Beutler, 1969: 292), Extremadura (Gil, 1942: 274-7), Castilla y León (Gil, 1942: 274; Gil, 1942: 274), Andalucía (Atero, 2010: 243-5; Benítez, 2000: 75-6), Castilla-La Mancha (Ballesteros *et al.*, 1993: 129; Torralba, 1982: 357), Murcia (Olmos, 1949) o Madrid (Fraile, 1994: 304; García Matos, 1951-1960: I, nº 127). Es decir, prácticamente en todo el territorio peninsular se documenta su presencia.

Sin embargo, y aunque no sea de una manera tan radical como lo expresa Olivares,¹² lo cierto es que donde esta canción ha encontrado un fuerte arraigo ha sido en la cultura americana. Muchos folkloristas han dado cuenta de su presencia en prácticamente todos los países de la América Latina de habla hispana. Por ejemplo, la encontramos documentada en México (Cruz-Sáenz, 1986:

¹¹ Por encima de la decena es difícil encontrar canciones de este tipo, quizá por una cuestión relacionada con la dramatización que emplea los dedos de las manos como apoyo visual para el ejercicio matemático. No obstante, aunque raro, hay algún ejemplo que va más allá del diez, como "Elas eran once damas", canción popular de la tradición gallega, o "The twelve days of Christmas", donde se produce la resta desde el doce. No contamos, evidentemente, aquellas composiciones no tradicionales en las que un autor crea la canción de resta, porque aquí es posible forzar el número desde el que se inicia el conteo, aunque es difícil que lleguen a ser asumidas por el cancionero infantil. Pensamos, por ejemplo, en las *Treinta y siete tortugas*, de Pablo Albo. Algo similar ocurre con las canciones que intentan incluir operaciones que van más allá de la resta, porque el desarrollo cognitivo del público que las acoge no alcanza el nivel necesario de abstracción lógica. Hay algún ejemplo de multiplicación, como la canción para multiplicar que recogen Isabel Gallardo y Bonifacio Gil en sus *Juegos infantiles tradicionales*: "Si quieres que te enseñe / a ajustar cuentas: / tres por cinco sin quince; / y quince, treinta; / y cinco, cuarenta / y cinco, cuarenta y cinco; / y cinco, cincuenta; / y cinco, cincuenta y cinco; / y cinco, sesenta. / El que fuere curioso / que sume la cuenta" (Gallardo y Gil, 2009: 273), que termina acudiendo a la suma como operación mental para explicar la multiplicación. Mucho más complejo es el caso de la ríspida "Las cuentas" que José Grimaud, en el afán pedagógico-doctrinal que le movió al componer su *Cancionero infantil*, compone a partir de operaciones con quebrados (1866: 18-9); evidentemente, no llegó a ganarse el remoque de "popular".

¹² "Otros [romances], como el de *Los diez perritos*, parece haber arraigado más en América que en España, ya que ni lo hemos oído allá ni visto inserto ni citado en obra o colección alguna de ese origen, lo que hace dudosa su antigüedad" (Olivares, 1952: 447).

XXXIII; Díaz-Roig y Miaja, 2007: 31-2; Leal, 1949: 400; Sánchez, 2000: 191; Mendoza, 1997: 207-8; Zaid, 2005: 134-5; Sandoval, 2004: 67-8; Barlow y Stivers, 1989: 25; Chamorro, 1997: 53; Pérez, 1989: 252-3; Boatright, 1959: 114; West, 1989: 132), en Guatemala (Navarrete, 1987: 138-9), en Puerto Rico (Cadilla, 1940: 223; Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII), en Cuba (Alzola, 1961: 41), en Costa Rica (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII y 100-3; Ferrero, 1958: 5-6, Betancourt *et al.*, 1999: 95-6), en El Salvador (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII), en Colombia (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII; Herzalet, 1997: 350), en Venezuela (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII; Ramón, 1988: 90; Olivares, 1948: 189; Liscano, 1950: 33; Domínguez, 1976: 152; Aretz, 1978: 262), en Perú (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII; Romero de Valle, 1952: 121), en Chile (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII; Baeza, 1956: 48; Laval, 1916: 71; Trapero, 1998: 41) o en Argentina (Cruz-Sáenz, 1986: XXXIII; Mowsichoff, 1980: 42; Coluccio y Coluccio, 1996: 90-1; Coluccio, 1994: 127).

4. Análisis e interpretación

Bonifacio Gil (1942: 276), consciente de esta doble tradición, se atreve a sugerir, siguiendo las tesis de Mendoza (1997), la posibilidad de que esta canción fuera uno de los muchos ejemplos de influencia de la tradición extremeña en el folklore americano, haciendo primar así, al menos en lo cronológico, las versiones españolas sobre las americanas. Mendoza llegaba más lejos, alargando las raíces hasta la tradición portuguesa y de la Baja Bretaña, donde cree localizar antecedentes de la canción en algunos cantares de relación como el que dice:

Nasceram dez meninas
mettidas dentro de um fole;
deu-lhe o tangomangro n'elas,
n o ficaram sen o nove.

Essas nove que ficaram
foram ver passar o broito;
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão oito.

Essas oito que ficaram
foram ver passar o vate;
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão sete.

Essas sete que ficaram
foram ver passar os reis;
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão seis.

Essas seis que ficaram
foram ver passar o brinco;
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão cinco.

Essas cinco que ficaram
foram ver passar o rato;
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão quatro.

Essas quatro que ficaram
foram ver passar a rês
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão três

Essas três que ficaram
foram ver passar os bois
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão dois.

Esses dois que ficaram
foram ver a procissão;
deu-lhe o tangromangro nelas,
não ficaram senão um.

Esse um que ficou
foi ver amassar o pão;
deu-lhe o tangromangro nelas,
acabou-se a geração.

Esta canción ya la recogía Rodríguez Marín (1882: I, 466) entre las retahilas de conjuro para curar enfermedades citando a F. A. Coelho, que en 1879 la había publicado en la *Zeitschrift für romanische Philologie* como fruto de sus indagaciones sobre el folclore portugués. Se la habían dictado en la localidad portuguesa de Penafiel y, aunque sin documentación, la relaciona con fórmulas similares para la curación de bubones (Rodríguez Marín, 1882: I, 467-8; Boatright, 1959: 114). Se basa para realizar tal afirmación en otras canciones similares que tenían este uso terapéutico, como *Novem glandulae sorores* o *Le bubon a neuf filles*. Mendoza (1999: 207-8), influido por estas conclusiones de Coelho (Gil, 1942: 276), supone también este mismo uso para la canción de *Los diez perritos*, aunque no aporta una documentación concreta que lo avale.

En nuestra opinión, a falta de datos que demuestren lo contrario, no creemos que ni la canción *Nasceram dez meninas* ni, por extensión, la de *Los diez perritos* hayan sido empleadas para la curación de bubas, como argumentan los autores citados. La razón es simple: ambas composiciones parecen estar lejos de la filosofía de las que se aportan como modelo, *Novem glandulae sorores* y *Le bubon a neuf filles*. Aquellas únicamente comparten con estas la fórmula de conteo regresivo, pero carecen de algo fundamental en este tipo de canciones curativas: la mención explícita de la pupa sobre la que se aplica el ensalmo como método para la reducción paulatina que termina con su desaparición. Por eso dudamos de que en el caso de *Nasceram dez meninas*, al igual que en el de *Los diez perritos*, estemos ante algo distinto a simples canciones infantiles con otro fin que no sea lúdico.

Resumiendo, las teorías de Gil y Mendoza consideraban esta canción descendiente de alguno de esos cantares de la tradición portuguesa que cuentan con una estructura montada a partir de una fórmula de conteo regresivo y que se emplean en la curación de determinadas patologías dérmicas. Ello les llevaba a suponer este mismo uso para la canción de *Los diez perritos* y a darle una dirección concreta a su transmisión, pasando de la tradición portuguesa a la española peninsular, concretamente a la extremeña, por proximidad, y de ahí a la del resto de países de América donde se localiza.

Sin embargo, un rastreo por la tradición estadounidense nos abre nuevas vías que nos permiten plantear una hipótesis radicalmente distinta para explicar el origen de la canción. Ya Laval quiso intuir algo cuando advertía: "Don Ricardo E. Latchuam me informa que en los países de habla

inglesa cantan a los niños, para divertirlos, unos versos muy parecidos a estos, que se llaman *The ten little niggers boys*; en cada estrofa de este canto va desapareciendo un negrito" (1916: 72, n.). Se refería concretamente a una composición del famoso músico y compositor estadounidense, Septimus Winner, que en 1868, fecha anterior a las documentaciones de las versiones españolas y portuguesa, publica una canción titulada *Ten Little Injuns*:

Ten little injuns
standing in a line,
one toddled home
and then there were nine.

Nine little injuns
swinging on a gate,
one tumbled off
and then there were eight.

Eight little injuns
never heard of heaven,
one went to sleep
and then there were seven.

Seven little injuns
cutting up their tricks,
one broke his neck
and then there were six.

Six little injuns
kicking all alive,
one went to bed
and then there were five.

Five little injuns
on a cellar door,
one tumbled in
and then there were four.

Four little injuns
out upon a spree,
one got sick
and then there were three.

Three little injuns
out on a canoe,
one tumbled overboard,
and then there were two.

Two little injuns
fooling with a gun,
one shot the other
and then there was one.

One little injun
 living all alone,
 he got married
 and then there were none. (Opie y Opie, 1964: 68-9)

Esta canción cómica (así la presentaba el propio autor en su publicación) se inspiraba en otra composición anterior, también de Winner, titulada *Old John Brown* (Hofman, 2011: 172-4). La canción, escrita en 1849, comenzaba con el verso "John Brown had a little injun" y desde ahí iba sumando *injuns* ('indios, nativos americanos') hasta llegar a diez para empezar a decrecer y terminar en uno. El John Brown al que se alude en la canción era el famoso abolicionista estadounidense cuya ejecución en 1859 por intentar promover una rebelión de esclavos agravó las tensiones entre los estados del Norte y del Sur que desembocaron en la Guerra de Secesión. No hace falta incidir en el evidente carácter satírico-burlesco que motiva la composición y que solo quedó mitigado en la versión de 1868 por la desaparición de la figura de John Brown, ya difunto a esas alturas. Eso sí, a cambio, se explota con mayor intensidad la vis cómica que aporta la torpeza ridícula de los indios que protagonizan la canción y que recuerda mucho a la representación que circuló de los *pickaninny*. Con este término peyorativo se denominaba al niño de origen africano en Estados Unidos y en Inglaterra en el siglo XIX. Fue habitual su presencia en determinados contextos satíricos, siempre representado con la figura de un ser humano con rasgos animalizados, casi simiescos, con ojos grandes, labios desproporcionados y muy rojos, cabello alborotado y atuendo escaso, normalmente protagonizando historias en las que demuestra una torpeza casi tópica (Bernstein, 2011: 34-6).

Esa afinidad entre la figura del *injun* y la del *pickaninny* probablemente tuvo que ver en el hecho de que tan solo un año después de la publicación de la versión original de Winner, en 1869, la canción ya hubiera cruzado el océano y apareciera versionada en Inglaterra por Frank J. Green y Marc Mason con el título de *Ten Little Niggers* (Hofmann, 2011: 173), en una variante más entendible para la sociedad inglesa por contar con protagonistas con un referente perfectamente integrado en el imaginario colectivo en la época de las colonias. En este nuevo contexto, la figura del *nigger* cumple la misma función satírica que desempeñaba el *injun* en la versión estadounidense.

Pero lo curioso es que en muy poco tiempo se produce la evolución esperable en una canción que, aunque en principio no surge como literatura para niños, por su estructura repetitiva, su ritmo, su sencillez y su utilidad para practicar con las cuentas pierde el carácter satírico que tenía en su origen y pasa a considerarse una canción infantil. Vendría a ser un caso más de literatura ganada (Cervera, 1989: 158-60), término con el que se ha denominado al conjunto de obras literarias que, sin ser escritas pensando en un receptor infantil, han sido adoptadas y asimiladas por los niños hasta quedar integradas en el corpus de la literatura infantil. Como canción infantil aparece publicada ya en 1880 con el título de *John Dicks' Nursery Tales: The Ten Little Niggers*, y, a pesar de su carácter ofensivo y xenófobo, no debe resultarnos llamativa esta naturalidad en su integración en el mundo de la infancia si contamos con que, en el contexto cultural en el que se produce esta reutilización, la imagen del negro africano como ser inferior estaba perfectamente asumida y no causaba ningún empacho a la conciencia colectiva (Pieterse, 1998: 166-71).

Prueba de ello es el extraordinario éxito que alcanzó, que hizo que aún a la altura de 1907, casi cuarenta años después de su aparición, contara con la vigencia suficiente como para que se publicaran nuevas versiones; nos referimos en concreto a una reinterpretación del texto en clave femenina publicada con el título de *Ten Little Nigger Boys And Ten Little Nigger Girls*, a nombre de Nora Case.

La versión incluía una primera parte protagonizada por un negrito al que se van sumando otros hasta llegar a diez, y una segunda parte, que es la que nos interesa, en la que de un grupo de diez negritas una a una se van desentendiendo de la acción hasta que no queda ninguna:

Ten little nigger girls
dressed so fine;
one goes to Paris
and then there are nine.

Nine little nigger girls
swinging on a gate;
one turns a somersault
and then there are eight.

Eight little nigger girls
motor down to Devon;
one says she'll stay there
and then there are seven.

Seven little nigger girls
making toffee sticks;
one gets burnt up
and then there are six.

Six little nigger girls
playing near a hive;
a honey-bee stings one
and then there are five.

Five little nigger girls
scrubbing the floor:
one says she's tired of it
and then there are four.

Four little nigger girls
taking their tea;
a bird flies away with one
and then there are three.

Three little nigger girls
went to the zoo;
the polar bear hugs one
and then there are two.

Two little nigger girls
paddling in the sun;
a big fish feels hungry
and so there is one.

One little nigger girl
 safe home once more:
 "Dear Dinah, let me in",
 and shut fast the door.

Only the cabin
 no one about;
 wait till the morning
 and they'll come out. (Case, 1907: 51-94)

También es prueba de su excelente integración en la cultura inglesa que sirviera de título a una de las mejores novelas de Agatha Christie, *And There Where None*, publicada en 1939. El título procede del verso con el que remata esta canción, que viene a ser el eje que articula la trama de misteriosos asesinatos cometidos a imagen de los que cuenta la canción.

Algo parecido al caso inglés ocurrió en Alemania. Allí llega en 1885 en una traducción de F. H. Benary titulada *Zehn kleine Negerlein*, protagonizada en este caso por diez niños cameruneses. Su llegada al país germano se produce en un contexto en el que su expansión colonial por África provocó una oleada de manifestaciones artísticas y literarias que presentaban como enemigo común al negro africano (Schmidt-Wulffen, 2010; Ciarlo, 2011), lo que explica su rápida difusión y adaptación al mundo infantil como herramienta pedagógica y de ocio.

Conoció diversas versiones, algunas incluso con un incremento en el número de negritos, como la que en 1910 publica Gareis Fritz titulada *Die 12 Negerlein*, pero todas ellas comparten un marcado carácter racista que no se preocupan de disimular. A veces, hasta se potencia desde la ilustración del relato, como en esta edición anónima de 1907 donde se sustituye la figura de uno de los niños por la de un mono:

Pero una vez que pasó la fiebre de las colonias, perdieron sentido –si alguna vez lo tuvieron– las ofensivas adaptaciones de la canción, censurándose sus contenidos como inapropiados. Por ello, sobre todo después de la II Guerra Mundial, proliferan versiones que se alejan de este carácter satírico para acercarse definitivamente al mundo de la infancia. Los negritos dejan su lugar a figuras más típicas del imaginario infantil como peces (*Zehn kleine fische*), soldados (*Ten little soldiers*), conejos (*Ten little bunnies*, *Ten little rabbits*), pingüinos (*Ten little penguins*), cachorros (*Ten little puppies*)...

5. Conclusiones

Ese mismo fenómeno censor que se comprueba en el caso de las versiones inglesa y alemana probablemente sirva también para explicar el origen de nuestra canción de *Los diez perritos*. Todas las documentaciones que tenemos, tanto de la versión castellana como de la portuguesa que Mendoza supuso en el origen de esta, son posteriores a la fecha de publicación de la canción de Septimus Winner. Ello nos permite argumentar la posible relación de consanguinidad descendente entre la canción del estadounidense y la que circuló por América y España.

El tradicional trasvase cultural entre las dos Américas ayudaría a explicar la extraordinaria difusión de la canción en la América Latina. Parece más razonable, por frecuentada, la vía que proponemos que la que suponían Gil y Mendoza al considerar que este caso era un ejemplo más de exportación de lírica peninsular. Está más que demostrado que muchas composiciones tradicionales



(Fuente: <http://www.buchfreund.de/Zehn-kleine-Negerlein-Anonym,56516288-buch> [Consulta: 20/06/2012])

americanas encuentran sus raíces en España, pero cuando se produce la difusión de la canción que nos ocupa, las relaciones culturales entre América y España ya no eran tan evidentes como para defender la primacía de los testimonios peninsulares sobre los transoceánicos. Por eso, parece más lógico suponer que la vía de transmisión pasa desde los Estados Unidos hacia el centro y sur de América.

En ese camino, ya desde sus primeros pasos, es probable que la canción circulara en la versión que resta perritos. La razón puede que sea el hecho de que, fuera del ámbito estadounidense que la vio nacer, no existía la aversión hacia el nativo americano que la motivó; al contrario, la población de esas culturas de habla hispana que la difundían era en un alto porcentaje de origen nativo, lo que, sin duda, motivó una intervención activa en la adaptación del componente ofensivo de la versión original. Por eso es raro encontrar en castellano otra versión diferente a la que cuenta perritos, aunque Betancourt *et al.* (1999: 95) documentan en Costa Rica una versión protagonizada por diez negritos; es una evidencia más de la relación entre la canción de *Los diez perritos* y todas las del ámbito anglosajón y germánico que tienen su origen en los *Ten Little Injuns* que en 1868 publicó Winner.

Lo llamativo del caso es que el polémico origen de la canción no provocó su censura, como habría sido natural, sino que terminó pesando más su fama y el arraigo en la cultura popular, que prefirió adaptarla a olvidarla. De esta forma se priorizó su valor popular, lúdico y, tal vez, didáctico, a su significado literal o a sus implicaciones sociales y, tras pasar por el tamiz de lo políticamente correcto, ha quedado integrada como producto propio del cancionero infantil, tan distanciada de aquellos turbios orígenes, que ya no queda rastro de la ofensiva sátira que la alumbró.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alzola, C. T. (1961). *Folklore del niño cubano*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas.
- Aretz, I. (1978). *Manual de folklore venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- Atero, V. (2010). *Retahílas y canciones infantiles: Patrimonio oral de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- Baeza, M. (1956). *Cantares de Chile*. Santiago de Chile: Pacífico.
- Ballesteros Valladolid, E., Ballesteros Valladolid, P., Domínguez Gallego, R., Hontana García, M. I. y Pérez Muñoz, I. (1993). *El Cabás. Cancionero infantil de tradición oral*. Tarancón (Cuenca): CEP Tarancón.
- Barlow, G. y Stivers, W. N. (1989). *Leyendas mexicanas: A Collection of Mexican Legends*. Lincolnwood: National Textbook.
- Benítez, J. (2000). *Cancionero y romancero popular (Málaga y provincia)*. Málaga: Ediciones Aljaima.
- Bernstein, R. (2011). *Racial Innocence: Performing American Childhood and Race from Slavery to Civil Rights*. New York-London: New York University Press.
- Betancourt, H., Cohen, H. y Fernández, C. (1999). *Cancionero y romancero general de Costa Rica*. San José de Costa Rica: Fundación Educativa San Judas Tadeo.
- Beutler, G. (1969). *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*. Michigan: C. Winter.
- Boatright, M. C. (1959). *And Horns on the Toads*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Cadilla de Martínez, M. (1940). *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*. San Juan: Baldrich.
- Carrillo, A. O. (2002). *Cómo convertirse en proveedor de cuidado de niños y tener éxito*. California: Bakersfield.
- Case, N. (1907). *Ten Little Nigger Boys and Ten Little Nigger Girls*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Castillo Paz, M. F. (2004). *De plumas, pieles y escamas: antología de tradición oral*. Bogotá: Norma.
- Cervera, J. (1989). "En torno a la literatura infantil". *CAUCE. Revista de Filología y su didáctica*, 12, 157-68.
- Chamorro, J. A. (Ed.) (1997). *Sabiduría popular*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Ciarlo, D. (2011). *Advertising empire: race and visual culture in imperial Germany*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coelho, A. (1993). *Festas, costumes e outros materiais para uma etnologia de Portugal*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Coluccio, F. (1994). *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Coluccio, F. y Coluccio, M. I. (1986). *Folklore infantil*. Buenos Aires: Corregidor.
- Córdova y Oña, S. (1948-1955). *Cancionero popular de la provincia de Santander: recogido en todos los pueblos con constancia de más de medio siglo*. 4 vols. Santander: Aldus.
- Cruz-Sáenz, M. S. (1986). *Romancero tradicional de Costa Rica*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Díaz Roig, M. y Miaja, M. T. (2007). *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México D.F.: El Colegio de México.
- Domínguez, L. A. (1976). *Documentos para el estudio del folclore literario de Venezuela*. San José: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Echevarría Bravo, P. (1956). Misión M47. En E. Ros-Fábregas (Dir.), *A Spanish Collection of Traditional Music Heritage. The "Misiones folklóricas" of the CSIC*. Consultada el 8 de enero de 2014, <http://musicatradicional.eu/piece/15211>
- Ferrero Acosta, L. (1958). *36 juegos folklóricos*. San José: Ministerio de Educación.
- Fitzgibbon, J. P. (1955). *Cancionero infantil español*. Madrid: Juan Torroba.

- Frailé Gil, J. M. (1994). *La poesía infantil en la tradición madrileña*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Gallardo, I. y Gil, B. (2009). *Juegos infantiles tradicionales*. Ed. J. Rodríguez Pastor. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- García Matos, M. (1951-1960). *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Ed. M. Schneider y J. Romeu Figueras. 3 vols. Barcelona-Madrid: CSIC.
- Gil García, B. (1942). "El canto de relación en el folklore infantil de Extremadura". *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, 16 (3), 263-95.
- Gil García, B. (1982). *Cancionero infantil*. Madrid: Taurus.
- Gil García, B. (1987). *Cancionero popular de la Rioja*. Ed. J. Romeu Figueras, J. Tomás y J. Crivillé i Bargalló. Madrid: CSIC.
- Grimaud, J. (1866). *Cancionero infantil, o sea, colección de cantares escritos exclusivamente y con arreglo a las músicas que las niñas cantan en el corro*. Madrid: El Cascabel.
- Gutiérrez, J. (2000). *Chinto pinto*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Herzalet, G. (1997). "Los transmisores del romancero oral en Colombia". En Luque, M., Ordóñez M. y Ossorio, B. (Coords.). *Colombia en el contexto Latinoamericano: IX Congreso de la Asociación de Colombianistas (Santafé de Bogotá D. C., 26-29 de julio de 1995)* (pp. 345-58). Santafé de Bogotá: Universidad de los Andes.
- Hofmann, S. (2011). "Rethinking Agatha Christie. The strange and offensive history of *Ten little Indians*". En Marshall, E. y Sensoy, Ö. (Eds.). *Rethinking popular culture and media* (pp. 172-77). Milwaukee: Rethinking Schools.
- Laval, R. A. (1916). *Contribución al folklore de Carahue (Chile)*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Leal, L. (1949). *Antología de la literatura mexicana*. Ed. C. Castillo. Chicago: University of Chicago.
- Liscano, J. (1950). *Folklore y cultura: Ensayos*. Caracas: Ávila Gráfica.
- Martínez, J. Á. (2011). *Canciones tradicionales españolas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mendoza, V. T. (1997). *El romance español y el corrido mexicano: Estudio comparativo*. México D. F.: UNAM.
- Mendoza, V. T. (1999). *Lírica infantil de México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Movsichoff, P. (1980). *A la una sale la luna. Juegos tradicionales infantiles*. Buenos Aires: Argentina.
- Navarrete, C. (1987). *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México D. F.: UNAM.
- Olivares Figueroa, R. (1948). *Folklore venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- Olivares Figueroa, R. (1952). Reseña a Romero, E., *El romance tradicional en el Perú*. México: Fondo de Cultura Económica. *Archivos Venezolanos de Folklore*, 1, 447.
- Olmos Canet, R. (1949). Misión M38. En Ros-Fábregas, E. (Dir.). *A Spanish Collection of Traditional Music Heritage. The "Misiones folklóricas" of the CSIC*. Consultada el 8 de enero de 2014, <http://musicatradicional.eu/piece/12615>
- Opie, I. A. y Opie, P. (1964). *A Family Book of Nursery Rhymes*. New York: Oxford University Press.
- Pelegrín, A. (1984). "Cada cual atiende su juego de tradición oral y literatura". *Biblioteca Virtual Universal*. Consultada el 10 de mayo de 2012 <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300046.pdf>
- Pérez Martínez, H. (1989). *Lenguaje y tradición en México*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Pieterse, J. N. (1998). *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. London: Yale University Press.
- Ramón y Rivera, L. F. (1988). *50 años de música en Caracas: 1930-1980*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- Rangel, A. L., Lacasella, R., Guevara, M. T. y Dembo, M. (2008). *Guía funcional Número para el desarrollo temprano y otros programas de atención al niño*. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- Rodríguez Marín, F. (1882-1883). *Cantos populares españoles*. 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez.

- Romero de Valle, E. (1952). *El romance tradicional en el Perú*. México D. F.: El Colegio de México.
- Salgado, A. (2004). *Canciones infantiles*. México D.F.: Selector.
- Sánchez, L. M. (2000). *Aproximaciones a la nueva narrativa jalisciense*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Sandoval Linares, C. (2004). *Juegos y juguetes tradicionales en Jalisco*. Jalisco: Secretaría de Cultura.
- Schmidt-Wulffen, W. (2010). *Die "Zehn kleinen negerlein". Zur Geschichte der Rassendiskriminierung im Kinderbuch*. Berlin: Lit verlag.
- Torralba, J. (1982). *Cancionero popular de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.
- Trapero, M. (1998). *Romancero general de Chiloé*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Uribe, V. (Ed.) (2009). *Yo tenía diez perritos*. 4ª ed. Caracas: Ekaré.
- West, J. O. (1988). *Mexican-American Folklore*. Little Rock, Arkansas: August House.
- Zaid, G. (2005). *Ómnibus de poesía mexicana*. México D. F.: Siglo XXI.

