

LA CANCIÓN DE CUNA, ENTRECRUCE DE RITMOS, TEMAS Y MOTIVOS. EL EJEMPLO DE UNA NANA DE LA TRADICIÓN MODERNA ANDALUZA

Pedro M. Piñero Ramírez*

*A Maria Aliete Galhoz,
y a Marciala,
que duerme cada noche a nuestra Ana
con la dolzura de su canción*

Quiero detenerme en el análisis de una canción que le grabamos a mi malogrado amigo José María Capote. Es el único ejemplo de nanas de ese estupendo repertorio lírico que él conservaba de su familia, y que di a conocer en su homenaje póstumo¹. No tuve entonces tiempo para el comentario reposado de las canciones, ni tiempo ni tampoco hubiera habido espacio; y sólo apunté unas notas apresuradas, con el deseo — así lo expresé— de volver algún día al estudio pormenorizado de todo el *corpus*, que ya entonces me parecía ejemplar para ver cómo se manifiesta en la tradición moderna — en especial de la Baja Andalucía— la lírica popular.

Sobre este material riquísimo estoy terminando un libro y en estas páginas anticipo una parte del comentario de esta canción de cuna². Así nos la cantó nuestro informante de Arcos de la Frontera en una tarde apacible del octubre de 1982:

Dicen que la palomita
tiene la pechuga blanca,
y yo digo que María
que concebida sin mancha.
*Mi niña bonita, ¡ea!,
malita en la cama
y el rey que la viene a ver,
de su corazón.
La reina de España muere
de pena y dolor,
de pena y dolor.*

Dicen que la mar pasara
la golondrina en un vuelo,
y yo quisiera pasarla
en los brazos de mi dueño.
*Mi niña bonita, ¡ea!,
malita en la cama
y el rey que la viene a ver,
de su corazón.*

* Facultad de Filología. Universidad de Sevilla. Dña María de Padilla, 1. 41004 SEVILLA. España.

¹ Pedro M. Piñero, “Con agua de Toronjil. Del cancionero popular arcense de José María Capote”, en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Departamento de Literatura Española-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, págs. 21-52. La canción aquí estudiada págs. 36-37.

² Del mismo modo, está en prensa, en el *Forum Ibero Americanum*, n° 10, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Colonia, mi trabajo “Las tres hojas. Una muestra de canción paralelística en la lírica popular de la tradición moderna”, que es el estudio de otra de las canciones líricas del repertorio de Capote.

E.L.O., 2 (1996)

*La reina de España muere
de pena y dolor,
de pena y dolor.*³

El esquema métrico de la canción es bien sencillo: dos cuartetas octosilábicas asonantadas con estribillo: 8a, 8b, 8a, 8b // estribillo // 8b, 8c, 8b, 8c // estribillo. La cuarteta asonantada con rima sólo en los versos pares (8, 8a, 8, 8a) es la unidad estrófica más frecuente en la lírica popular hispánica de la tradición moderna. “Una de las características más importantes de la lírica actual —escribía a este respecto Mercedes Díaz Roig— es la preponderancia de la cuarteta sobre las otras formas”⁴. En estas coplas arcenses las cuartetas riman, como queda dicho, en combinación cruzada de dos en dos, que siguen manteniendo su carácter popular por tratarse de rimas en asonante. Hay muestras de este esquema métrico ya incluso en los primeros textos líricos conocidos: la forma estrófica predominante en las jarchas es la cuarteta, y aunque la mayoría de ellas repite el esquema “abcb”, otras prefieren la combinación “abab”.⁵

Detrás de cada estrofa se repite el estribillo y, por su parte, las estrofas se configuran siguiendo el mismo esquema formal: primero, con un comienzo en fórmula o cliché (“Dicen que”, versos 1 y 12), muy frecuente en la lírica popular de todas las épocas. Gil Vicente —por citar este *incipit* en un cantar antiguo— recoge este villancico ya tradicional a principios del Quinientos:

Dizen que me case yo:
;no quiero marido, no!

(Frenk, *Corpus*, 218)⁶

Y este es un ejemplo de la lírica moderna oído por tierras mejicanas:

Dicen que no se siente
la despedida:
dile a quien te lo dijo
que se despida.⁷

³ El texto que publico aquí varía con respecto al que ofrecí en *Mosaico*. Nuestro informante, en la mayoría de los casos, nos cantó acompañado de su madre, que, con una voz mucho más débil, apenas si se oye en la grabación. Al repasar ahora esta cinta para este trabajo, aprecio que la versión de la madre es algo diferente a la del hijo: mientras que él en la primera copla cantaba “Dicen que la golondrina”, la madre le corrigió: “Dicen que la palomita”. Y a la inversa, en la segunda estrofa Capote cantó “la palomita en un vuelo” (v. 13), y ella: “la golondrina en un vuelo”. Capote había cambiado las aves. Acepto las correcciones de la madre que da una versión más refrendada por la tradición moderna en otras zonas peninsulares, y además las coplas adquieren pleno sentido de este modo, como se verá en el comentario que hago más adelante.

⁴ *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, pág. 168. La autora se apoya en datos y opiniones tomados de Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, pág. 465.

⁵ Véase: Margit Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975, pág. 123. También: Alvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 126-127.

⁶ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987. Citaré: Frenk, *Corpus*, con el número correspondiente a la entrada.

P. M. Piñero, "La Canción de Cuna"

En segundo lugar, cada cuarteta se divide, de modo muy marcado, en dos semiestrofas, como es tan frecuente en la poesía popular, produciéndose un evidente cambio de tono después del verso segundo, ordenando las ideas de modo parejo y comenzando sendas semiestrofas segundas con la misma formulilla: "y yo" (versos 3 y 14). De este modo, las dos cuartetas desarrollan una estructura binaria, que es el esquema preferido, sin duda, de la canción popular⁸. Esta distribución binaria de las coplas está reforzada desde el punto de vista melódico, pues, como señaló Marius Schneider, la estructura general de estas estrofas de cuatro versos de las canciones de cuna españolas se expresa en dos frases musicales, de modo que molde métrico y estructura melódica se corresponden⁹.

Si a todo lo dicho se añade que hay una rima ("á a") común para ambas coplas (versos 2 y 4, 12 y 14), se comprenderá fácilmente que, desde el punto de vista formal, las dos estrofas están bien trabadas.

Pero, además, otros elementos que entran en juego contribuyen a consolidar la unidad de las diferentes partes que forman esta canción gaditana: aludo a la referencia a estas aves (*palomita* y *golondrina*) propias de la lírica popular de todos los tiempos. Ambas son símbolos de la doncella: la paloma, con una larga tradición desde la lírica antigua¹⁰; la golondrina, del mismo modo con buena acogida en la canción moderna¹¹.

De todas formas, es el estribillo el que —en definitiva— anuda las coplas y les confiere la función de canción de cuna¹². Sin él no sería posible esta adscripción que aquí hacemos, aunque las coplas en sí mismas no se opongan por su temática a ser consideradas como nanas, mas al contrario, según veremos más adelante.

Veamos primero cómo está configurado el estribillo. En lo que se refiere a la forma, se acoge a una mayor libertad que las coplas para establecer su molde métrico, como se da en esta clase de composiciones (villancicos y estribillos), según sucede con muchísima frecuencia en las muestras que se nos han conservado de la tradición anterior y las que se

⁷ Tomado de Beatriz Garza Cuarón, "Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico", en Beatriz Garza Cuarón e Ivette Jiménez de Báez (orgs.), *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, págs. 495-537 (pág. 497, con muchos ejemplos).

⁸ Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 147. Véase también: M. Frenk, "Configuración del villancico popular renacentista", en *Actas VI AHH* (1980), vol. I, págs. 281-284.

⁹ Marius Schneider, "Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España", en *Anuario musical*, III (1948), págs. 3-58 (pág. 4). En la misma línea de trabajo del musicólogo alemán puede ahora consultarse: María Angeles Subirats, *La nana andaluza: estudio etno-musicológico*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990.

¹⁰ Cfr. Margit Frenk Alatorre, "Sobre los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez" (1952), *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, págs. 175-203 (pág. 181).

¹¹ Un solo ejemplo del cancionero de nuestro informante: "Ya está el pájaro, madre, / puesto en la esquina, / esperando que pase / la golondrina", en *Mosaico* cit., pág. 44. Véase, ahora, el reciente estudio de José Manuel Fraile Gil, "La golondrina en el cancionero tradicional madrileño", *Revista de Folklore*, 167 (1994), págs. 166-170.

¹² Ninguna de las dos versiones citadas más abajo (una salmantina y la otra americana) aparece como canción de cuna por sus recolectores y editores. La copla de Salamanca figura entre las *charadas*, y la versión hispanoamericana no tiene nada que ver con una nana.

E.L.O., 2 (1996)

recogen en la actualidad¹³: se trata de una combinación libre de octosílabos, hexasílabos y un eneasílabo, sin rima entre ellos, salvo en los tres hexasílabos que lo hacen en *ó*¹⁴. El transmisor, sin duda, busca el ritmo melódico por encima de cualquier otra exigencia. Decía Lorca, en una divulgada conferencia sobre las nanas, que

después del ambiente que ellas [las canciones de cuna] crean hacen falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con diferentes compases y silencios, los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño. No hacía falta ninguna que la canción tuviese texto. El sueño acude con el ritmo solo y la vibración de la voz sobre ese ritmo. La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efecto. Pero la madre no quiere ser fascinadora de serpientes, aunque en el fondo emplee la misma técnica¹⁵.

Pero además de puro ritmo, en melodía repetitiva, la madre —o la nodriza— debe provocar en el niño, primero, la atención, para conducir luego su imaginación por un mundo de ficción que le haga perder todo anclaje con la realidad, colocándolo a las puertas del ensueño endormecedor. La captación de la atención se logra con el empleo de apóstrofes (por ejemplo, “Duérmete, niño chiquito” o “niño pequeño”, de algunas canciones), el uso de apelativos en vocativo reforzados con adjetivos afectivos (“mi niña bonita” de nuestro estribillo) y la utilización de diminutivos (“malita en la cama”, también de nuestra canción); todo lo cual entra dentro de lo que se puede considerar la función connotativa (las nanas emotivas) del género¹⁶. Al comenzar el estribillo por el sujeto lírico (“mi niña bonita”) se consigue un mayor efecto intensificador y afectivo de la cancioncilla, aunque esto produzca un ligero anacoluto —como de hecho ocurre—, algo que no es nada extraño en la lengua de estas piecitas líricas¹⁷.

A esto se suma la presencia de una serie de interjecciones: unas que son órdenes camufladas en el canto, como las expresiones “ro, ro”, y otras, también usuales, que bajo una apariencia onomatopéyica pretenden imponer al pequeño la orden de dormir. Otras —como la de nuestra canción “¡jea!”— que son formas más directas y definitivas para conducir la voluntad del oyente¹⁸.

La utilización de la interjección “ro, ro” en las nanas se halla en canciones quinientistas, como:

¹³ Cfr. A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, cit., pág. 143.

¹⁴ La repetición del verso 10 se debe a necesidades melódicas, no textuales; pero he preferido incluir el verso 11 en la transcripción de la canción por fidelidad al acto de recreación o actualización de la misma por nuestro informante. He aquí un problema más que se presenta al estudioso de la lírica popular y que se deriva del carácter oral básico en su transmisión.

¹⁵ Federico García Lorca, “Las nanas infantiles”, *Obras completas*, 7ª ed., recopilación y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 91-108 (págs. 96-97). Citaré: Lorca, “Las nanas”.

¹⁶ Véase: Julia Valenzuela, “Algunas consideraciones en torno a la canción de cuna”, en Luis Díaz Viana (coord.), *Etnología y folklore en Castilla y León*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, págs. 345-354 (pág. 346).

¹⁷ Cfr. A. Sánchez Romeralo, *El villancico* cit., pág. 143.

¹⁸ Cfr. Julia Valenzuela, “Algunas consideraciones...” cit., pág. 347 (bajo el epígrafe de “función conativa”, las mágicas nanas).

P. M. Piñero, “La Canción de Cuna”

¡Aya niño, a rro, rro, rro!,
no lloréis, que aquí está yo.
(Frenk, *Corpus*, 2047),

que es una de las pocas muestras antiguas que nos han quedado de nanas. Los ejemplos de la tradición moderna —a partir del siglo XIX— son, por supuesto, bien numerosos. Recogía Lorca esta canción burgalesa:

Échate, niño, al ron, ron,
que tu padre está al carbón
y tu madre a la manteca,
no te puede dar la teta.
(Lorca, “Las nanas”, pág. 103)

El empleo de la interjección “¡ea!” de nuestra canción está documentado en poemitas de esta clase (coplas y estribillos) desde hace siglos. En el *Auto de los desposorios de la Virgen* de Juan de Caxes se lee:

Ea, niña de mis ojos,
duerme y sosiegue,
que a la fe que venga el coco
si no se duerme.¹⁹

De nuevo hay que decir que en la tradición moderna los ejemplos se encuentran con una facilidad que no sorprende a nadie. Citaré un cantarcillo publicado por el infatigable Rodríguez Marín, que reunió una buena colección de ellos:

Ea, la nana,
Ea, la nana,
Duérmete, lucerito
de la mañana.²⁰

La exclamación “¡ea!” procede del latín EIA y se documenta en castellano ya en el siglo XIII con Berceo, que la utilizó en la *Cantiga de Velador* de su *Duelo de la Virgen* (“¡Eya, velar! ¡Eya, velar!...”)²¹; aparece en los escritores de la Baja Edad Media y ya en el siglo XVI era frecuente, pero siempre con la significación de “ea, para despertar a uno: *age*” (Nebrija). En el magno diccionario etimológico de Corominas-Pascual (de donde tomamos estos datos) se lee que “normalmente es exhortativa, pero en Asturias ¡ea, ea! se emplea para

¹⁹ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, p. 87. El texto lo recoge también Frenk, *Corpus*, 2047, señalando que se cantaba y bailaba “al son del Cavallero”. Del mismo modo, lo cita, en un trabajo reciente, Mariana Masera, “Las nanas, ¿una canción femenina?”, *RDPT*, XLIX, 1 (1994), págs. 199-219 (pág. 205).

²⁰ Francisco Rodríguez Marín, “Coplas de cuna”, *El Folk-Lore Andaluz*, I (1882), págs. 19-23 (pág. 22).

²¹ En otras zonas de la antigua Rumania se hallan algunas canciones de la poesía popular pretrovadoresca con esta exclamación. Así, en esta balada provenzal de finales del siglo XII: “A l’entrade del tens clar, eya, / pir ioie recomençar, eya, / e pir ialous irritar, eya, / vol la regine mostrar / k’ele est si amourouse”. Cito de M. Frenk, *Las jarchas mozárabe* cit., pág. 55.

E.L.O., 2 (1996)

arrullar a los niños”²². En Asturias, y en Andalucía y en otras regiones de la Península. Estos autores conjeturan, líneas más abajo, que “es posible que en latín sea de origen griego”. Mariana Maserá va más lejos en sus suposiciones:

Por otra parte —de acuerdo con Farber— en canciones de cuna del período de la Vieja Babilonia donde aparece el motivo del llanto del niño que perturba la paz del hogar, aparecen nombrados los dioses Ea, Ishtar y Antu, [...] cabe entonces la pregunta de si el vocablo ‘ea’, que aparece en nuestras canciones de cuna, tiene origen tan remoto²³.

Sea cual fuere su origen —y no debe descartarse la poligénesis de la expresión que se registra en tan distantes zonas y en tiempos tan alejados—, lo cierto es que es interjección usual en las nanas actuales españolas.

Conviene resaltar —en este análisis de la cancioncilla que actúa de estribillo— dos aspectos que patentizan el estilo tradicional de estas piecitas líricas: en primer lugar, la introducción de la conjunción “y” inicial de verso (“y el rey que la viene a ver”, vs. 7 y 18) que es un hábito folclórico bien documentado en la canción popular antigua y moderna, aquí en su uso consecutivo²⁴. En segundo lugar, la repetición de los versos 10-11 y 21-22, lo que eleva el tono emotivo del villancico-estribillo al aumentar el énfasis de este segmento, recurso también muy habitual en la lírica popular desde las primeras cancioncillas conservadas hasta hoy.²⁵

Conseguida ya la atención del niño —la niña, en nuestra nana— con estos recursos propios del género, la madre gaditana conduce su imaginación por un mundo de encantos: con un juego de palabras (rey-reina) y ambigüedades conscientes (“el rey... de su corazón”, ¿quién es la reina de España, la propia niña o la madre?), la pequeña recibe esta visita sorprendente. No es inusual que este tipo de canciones provoque la ilusión de los niños con promesas o expectativas de esta clase, en las que personajes ficticios de los más elevados rangos sociales, cuando no son entes de la más pura ficción, participan. Lorca recogía un cantar de Trubia (Asturias), en cuyo comienzo se hace concebir al pequeño esperanzas de un futuro fantástico, que luego —de mayorcito— le llevan al desencanto:

Críome mi madre
feliz y contentu,
cuando me dormía
me iba diciendo:
“¡Ea, ea, ea!,
tú has de ser marqués,
conde o caballero...”
(Lorca, “Las nanas”, pág. 102)

²² Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, vol. II, Madrid, Gredos, 1984, s.v. *ea*.

²³ “Las nanas, ¿una canción femenina?” cit., pág. 201, nota 6.

²⁴ Véase: A. Sánchez Romeralo, *El villancico* cit., págs. 200-201.

²⁵ Véase, entre otros estudios, M. Frenk, *Las jarchas mozárabes* cit., pág. 119. Para aspectos más generales: C. M. Bowra, *Poesía y canto primitivo* (1962), trad. de Carlos Agustín, Barcelona, Antoni Bosch, 1984, en especial págs. 80-92.

P. M. Piñero, "La Canción de Cuna"

El estribillo de Arcos de la Frontera no llega —ni mucho menos— a este destrozado de la ilusión como en el desengaño del niño asturiano, pero un halo de aflicción lo envuelve; la pequeña gaditana está "malita en la cama" y "la reina de España muere / de pena y dolor". El mismo García Lorca había escrito a este respecto que "siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país [...]. Todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos" ("Las nanas", pág. 93).

La verdad es que muchos de los niños de las nanas españolas están "malitos en la cama" como la pequeña de la canción arcense; sólo un ejemplo de los muchos que podrían presentarse de estos enfermitos:

Este niño está malo,
no tiene cuna;
su padre es carpintero,
que le haga una.²⁶

En este estribillo-nana de nuestra canción del Sur se han insertado, como decíamos más arriba, dos coplas que, en sí mismas, no tienen el carácter de nana, pero que pueden funcionar como tal, y así es de hecho. En la clasificación temática de las canciones de cuna que Mariana Masera hace, las dos coplas que se cantan en Arcos de la Frontera entran en el sexto apartado, y cada una ejemplifica los dos subgrupos que propone esta estudiosa²⁷. Vuelvo a transcribirlas; ésta es la primera:

Dicen que la palomita
tiene la pechuga blanca,
y yo digo que María
fue concebida sin mancha.

Hay que decir, de entrada, que la cancioncilla se encuentra —con variantes de muy diverso grado— en otras regiones de la geografía lírica hispánica; en su *Cancionero salmantino*, Dámaso Ledesma publicó esta versión:

Dicen que la palomita
tiene la pechuga blanca.
La Virgen del Castañar
fue concebida sin mancha.²⁸

La copla desarrolla un temita religioso —la concepción inmaculada de la Virgen— que suele cantarse en las fiestas de la Navidad. En nuestra cultura —como es bien sabido— la paloma simboliza la pureza. Escribía Mexía en su *Silva* (por citar un sólo texto): "Hasta la misma Yglesia, pura, limpia y sin manzilla, es comparada y figurada por la paloma; así lo muestra Salomón en sus *Cantares*, donde dize: '¡O, cuán hermosa eres!' Tus ojos son de

²⁶ M. Schneider, "Tipología musical y literaria" cit., pág. 15.

²⁷ Para todo esto sigo el art. cit. de Mariana Masera, págs. 214-216.

²⁸ Dámaso Ledesma, *Fol-klore o Cancionero salmantino*, Salamanca, reedición, 1972, pág. 72.

E.L.O., 2 (1996)

paloma; y, así, amiga mía y paloma mía”²⁹. De este modo, en nuestro cantarcillo la relación de la palomita y su blancura con la concepción sin mancha de María no hace más que resaltar algo que es tan familiar en abundantes expresiones de la tradición lírica peninsular. La concepción de la Virgen fue, por demás, asunto bien querido de los españoles de los siglos áureos, y se encuentran muestras del mismo en las colecciones de entonces. Nuestro cantarcillo es, pues, un villancico navideño. En general, los temas marianos forman parte de este gran repertorio de toda la lírica hispánica, aunque no se haga referencia expresa al nacimiento de Jesús. Son las “nanas de la manzana”, como las ha denominado José Manuel Pedrosa³⁰. Valga este ejemplo —uno solo— de esta clase de villancicos, cantado por los gitanos en Andalucía:

Dos pastores corrían pa un árbol,
huyendo a una nube que se alevantó.
Cayó un rayo (¡a nosotros nos libre!)
y a uno de ellos lo carbonizó.
Pero al otro no,
que llevaba la santa reliquia
de la Virgen Pura
de la Concepción.³¹

Los recolectores de la lírica popular saben que, por toda la Península, los villancicos navideños sirven de canción para acunar a los niños.³²

Pero no sólo navideñas. Hay otros ejemplos de nanas de temática mariana (también de santos, pero no tanto) en cuya letra no tiene cabida ni la presencia del niño, ni el motivo del sueño, ni se hacen referencias a la Navidad. Lorca citaba, en la conferencia tantas veces aquí referida, esta copla de Béjar:

Morena de las morenas,
la Virgen del Castañar;
en la hora de la muerte
ella nos amparará.
(Lorca, “Las nanas”, pág. 105)³³

La otra copla arcense pertenece al segundo subgrupo en que Masera divide el sexto apartado de su clasificación, seguida por nosotros. Se incluyen aquí “aquellas canciones cuyo tema puede ser variado; generalmente aparecen coplas amorosas, pero que se utilizan como canciones de cuna”³⁴. De nuevo transcribo la segunda coplita de Arcos:

²⁹ Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, II, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 194.

³⁰ “Sobre unas canciones recogidas de la tradición sefardí de Oriente”, *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente: catorce estudios comparativos*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 1983, págs. 366-391. Cito por Mariana Masera, art. cit., pág. 214.

³¹ *Así canta nuestra tierra en Navidad*, Sevilla, Jerez, Caja San Fernando, CINTERCO, 1992. Me ha pasado el texto —y se lo agradezco— mi amigo Antonio J. Pérez Castellano.

³² Arcadio Larrea —por citar un recolector bien conocido en este campo— afirmaba expresamente que determinados cantares de la Navidad funcionan como nanas. Tomo la referencia de M. Schneider, “Tipología musical y literaria...” cit., pág. 3.

³³ Esta copla va antecedida de otra con tema propio de cuna, y que comienza: “Duérmete, niño pequeño...”.

³⁴ Mariana Masera, “Las nanas, ¿una canción femenina?” cit., pág. 215.

P. M. Piñero, "La Canción de Cuna"

Dicen que la mar pasara
la golondrina en un vuelo,
y yo quisiera pasarla
en los brazos de mi dueño.

También se hallan versiones de esta copla en otras zonas de la lírica popular hispánica. He aquí un ejemplo tal como se canta en algunos lugares del continente americano, en una versión en la que, con un quiebro gracioso, se ha buscado el efecto cómico en el último verso, que apunta —sin llegar del todo— a los finales en disparate:

Dicen que la mar pasó
la palomita en un vuelo,
yo también la pasaría...
toda la noche durmiendo.³⁵

La muchacha anhela atravesar la mar en los brazos de su amado. La mar —ancha y larga— es motivo reiterado en la lírica popular de todos los tiempos. El hechizo del mar ha encantado a las doncellas desde siempre, y de ello ha quedado sobrado testimonio en las letras peninsulares³⁶. Y así fue también en la lírica tradicional, en cuyos cantarillos se sugiere, con frecuencia, el deseo de huida de la joven en busca del amado o con él. Fue muy divulgado aquel famoso villancico de la malcasada:

Mirava la mar
la malcasada,
que mirava la mar
cómo es ancha y larga.
(Frenk, *Corpus*, 241)

No menos bello es este otro que se encuentra en una *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad* (versos 718 y ss), y en otras obras, en el que la doncella manifiesta el mismo deseo de acompañar al amado por el ancho mar:

Por la mar abajo
ban los mis ojos:
quírome ir con ellos,
no baían solos.
(Frenk, *Corpus*, 177 B)

³⁵ Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea* cit., 3330.

³⁶ En el *Poema del Cid*, al poeta no se le escapa la sorpresa que el mar supone para doña Jimena y sus hijas, recién llegadas a Valencia:

“Ojos vellidos catan a todas partes,
miran Valençia, cómmo yaze la cibdad,
e del otra parte a ojo han el mar.”

(Cito por la edición de Alberto Montaner, *Cantar del Mio Cid*, con estudio preliminar de Francisco Rico, “Biblioteca Clásica”, 1, Barcelona, Crítica, 1993, vv. 1612-1614, pág. 202)

E.L.O., 2 (1996)

Es fácil encontrar ejemplos de este tema en el cancionero moderno. Tomo éste de Rodríguez Marín:

A la mar que vayas,
Querido Pepe,
A la mar que te vayas,
Me voy por verte.
Moreno mío,
A la mar que te vayas,
Me voy contigo.³⁷

Pasar las aguas, pasar el mar (“... la mar pasara/.../ y yo quisiera pasarla”, como dice la joven de nuestra copla), tiene en la poesía tradicional —y en general en la literatura folclórica— un sentido erótico-simbólico “que se usa constantemente como significante de un encuentro con el amante”³⁸. Supone, en muchos casos, la posesión del ser amado. A su vez, lo inevitable de la pasión amorosa, que aplana la voluntad y desborda la resistencia del amante, queda reflejado en la inmensidad del océano, y numerosas cancioncillas líricas así lo testimonian. Escribía Camoens:

Irme quiero, madre,
a aquella galera,
con el marinero
a ser marinera.
Madre, si me fuere,
do quiero que vo
no lo quiero yo,
que el Amor lo quiere.³⁹

Y no se debe olvidar que —como expresa Eglá Morales— el tema del mar en la canción folclórica puede integrarse, sin duda, en el gran ámbito de la fertilización del agua.

Como digo, la muchacha de nuestra canción ansía navegar en los brazos de su amado, en una travesía del ancho mar a imitación de la golondrina. En algunas culturas, la golondrina es símbolo de la emigración, como significa también soledad y separación.⁴⁰

Creo que a esta naturaleza de ave migratoria se refieren los versos 3 y 4 de este cantarillo antiguo que se recoge en algunas colecciones paremiológicas de la época áurea:

Hilanderas, que hilastes
y en marçõ no curastes:
fui al mar,
vin del mar,
hize casa sin hogar,

³⁷ *Cantos populares*, II, 2843.

³⁸ Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pág. 72. Para lo que aquí nos interesa, son de obligada consulta los capítulos III (“El pavor del agua”) y IV (“El mar y el amor”) de este libro.

³⁹ Véase *op. cit.*, pág. 89. Eglá Morales ha tomado el texto de Camoens del trabajo de A. G. Hauf y J. M. Aguirre, “El simbolismo mágico-erótico de *El infante Amaldos*”, *Romanische Forschungen*, LXXXI (1969), págs. 89-118 (pág. 113).

⁴⁰ Jean Chevalier y Alain Gherbrant, *Diccionario de los símbolos*, 2ª ed., Barcelona, Herder, 1988, s.v., pág. 535.

P. M. Piñero, "La Canción de Cuna"

sin açada, sin açadón
y sin ayuda de varón.
Chirrichiz.

(Frenk, *Corpus*, 1910)⁴¹

Este incansable ir y venir de una a otra orilla del mar se refleja en algunas canciones de la lírica popular actual. Tomo estos ejemplos del cancionero tradicional madrileño reunido por Fraile Gil:

Golondrinita, golondrinita,
como atraviesas el mar
ve y llévame esta cartita
en casa del capitán
(Garganta de los Montes)

Golondrina que buscando
calor al Africa vas,
di a los moros de mi parte
que no tengo novedad.
(Somosierra)

En estas coplas la golondrina, precisamente por ser ave de vuelo infatigable, hace de mensajera entre los amantes⁴².

En la soledad de la alcoba, recogida la doncella —o la casada— con el niño, cuando éste ya se dispone a pasar el umbral del sueño, ella canta sus propios deseos, sus penas, sus anhelos, sus preocupaciones. Con la melodía adormece al pequeño, con la letra descarga sus sentimientos más íntimos, desahoga el secreto de su alma, vacía sus frustraciones. Esta de Arcos de la Frontera es canción de cuna —el estribillo no deja lugar para la duda—, pero también es canción religiosa y canción de amor, que, por el ritmo melódico y por la función que realiza, se convierte en canción de cuna. Porque se trata —sobre todo y fundamentalmente— de cantar, y en la lírica tradicional el amor reclama —y consigue— la parte del león que le corresponde. Da lo mismo que se varee la aceituna, que se pregone el cisco picón, o que se rotore el campo, o que se arrulle a un niño, el amor reclama sus fueros en las coplas populares de todos los tiempos. Y también, pero muy en segundo lugar, el tema religioso (mariano, sobre todo). Creo que el texto arcense es un excelente ejemplo para mostrar cómo funciona esta clase de canción y cómo está configurada con ritmos, temas y motivos de procedencia varia, constituyendo de este modo un subgénero que tiene sus perfiles propios dentro del gran repertorio de la lírica popular de la tradición moderna.

RESUMO

⁴¹ Anota Correas este cantarcillo: "Dicho i kanto de la golondrina, rreprehendiendo a las deskuidadas, aviendo ella hecho tanto" (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Bordeaux, 1967, pág. 589b).

⁴² Para todo esto véase: José M. Fraile, "La golondrina en el cancionero. . ." cit., págs. 168-169. A su utilización como mensajera se refieren numerosos autores desde la antigüedad; por ejemplo escribe Covarrubias: "Desta avecita se han aprovechado algunos solertes capitanes, llevándolas de sus nidos enjauladas; y el mesmo punto que han alcanzado vitoria las han soltado y venido a su propia morada a dar aviso, o con alguna cédula que han traydo atada al cuello, o teñidas de blanco, que es color de vitoria. . ." (*Tesoro*, s.v. *golondrina*).

E.L.O., 2 (1996)

Do reportório de lírica popular recolhido, há anos, em Arcos de la Frontera (Cádiz, Espanha), apresento aqui uma canção de berço, cujo estudo é uma amostra do método de análise que segui para todo o corpus andaluz. Nele se põem em evidência as múltiplas ligações e analogias que, não obstante as diferenças de escolas e épocas, existem entre a lírica actual e a antiga. O refrão é o elemento que torna este texto uma canção de berço, embora as estrofes que a compõem não tenham, em si, tal característica.

ABSTRACT

I present a lullaby from the lyrical repertoire from Arcos de la Frontera (Cádiz, Spain), which I collected a few years ago. This study is a sample of the method of analysis that I have followed for the Andalusian corpus. It shows all the multiple connections and analogies which, beyond the differences of schools and epochs, relates modern and ancient lyrics. The refrain is the crucial element which determines the lullaby function to this particular song, even though the stanzas in themselves have no lullaby characteristics.