

CANCIONES TRADICIONALES: DESDE ESPAÑA A LAS AMÉRICAS

Susana Sarfson
Universidad de Zaragoza, España

Si podemos encontrar en el pasado una luz que nos conecte con el presente y alumbre el camino que transitamos, las canciones tradicionales, en especial las que han cantado los niños, las niñas y las mujeres, son algunas de esas alhajas en las que se refleja parte de los pensamientos más profundos de los pueblos. Supervivencias orales enlazadas de generación en generación, en cualquier territorio donde los hablantes de lengua castellana llegaran, llevarían también la poesía popular a través del canto.

Distintos trabajos sobre la transmisión de este legado rapsódico han estudiado la variabilidad de los motivos literarios, así como las modificaciones que se producen muchas veces cuando un vocablo deja de ser comprensible, y se cambia por otro con similitud fonética. Por ejemplo, en la canción sefardí conservada en la tradición del Mediterráneo oriental, conocida a veces como *La sirena*, que comienza “En la mar hay una torre / y en la torre una ventana / en la ventana una hija / que a los marineros llama”. Las variaciones léxicas de distintas versiones se producen en la palabra *hija*, sustituida por *palomba* en otras, pero entendemos que también podría tratarse del vocablo hebreo אִשָּׁה (ishá), es decir, *mujer*, que además de tener semejanza fonética con *hija*, da un sentido más coherente al texto. La tradición oral la conserva, aunque quizás la progresiva falta de utilización de la lengua hebrea de los migrantes, o su mezcla con el castellano, puede confundir las palabras, dada la similitud fonética mencionada. Es decir, existe cierta *erosión textual progresiva* (González 2001).

Este ejemplo nos sirve de pórtico para la reflexión que buscamos, para lo cual nos referiremos a un brevísimo corpus de canciones infantiles, que servirán de ejemplo. Tendremos en cuenta tres principios que refirió Daniel Devoto al estudiar la difusión del romancero español: 1) Considerar en conjunto un romance en todas sus variantes, tal como nos lo ofrecen la exploración folklórica y la información bibliográfica folklórica o literaria (versiones antiguas, citas, paráfrasis, imitaciones. 2) Reconocer la identidad general de contenido de todas las variantes. 3) Aceptar que ese contenido latente –que puede transformarse– rige la cohesión de los motivos del tipo narrativo, su permanencia, su intercambio, y las atracciones y contaminaciones que se efectúan entre ese y otros tipos de romance (Devoto 1955).

Dicho esto, y sin entrar en la ingente variedad de versiones sobre una misma canción recopilada en la actual España y en los países Hispanoamericanos, vamos a llamar la atención sobre un fenómeno que expone interesantes diferencias musicales (principalmente melódicas, aunque algunas veces también rítmicas e incluso modales) entre ejemplos de la misma canción tal como se canta hoy en la península ibérica y en tierras americanas, tras lo cual sugeriremos una posible explicación. Para esto nos referiremos a tres ejemplos musicales.

Primer ejemplo: *Antón Pirulero*

Más allá de las disquisiciones que se han hecho acerca del título de esta canción y sus variaciones, Antón es uno de los personajes que aparecen en innumerables villancicos polifónicos del barroco español e hispanoamericano, junto con Blas, Gil y Pascual, personajes generalmente risibles, que dan lugar a todo tipo de situaciones cómicas, para deleite del pueblo. Recordemos que durante el reinado

de los Austrias y también con el cambio de dinastía, en el siglo XVIII los villancicos eran compuestos por los Maestros de Capilla, eran música efímera: excepcionalmente se toleraba que dentro de la iglesia se cantara en castellano en fiestas señaladas, tales como los santos patronos, o festividades como el Corpus o Navidad. Sin embargo, pese a ese carácter más popular de la música de villancicos, el maestro de capilla tenía en cuenta los recursos musicales que le ofreciera el conjunto musical disponible (voces e instrumentos), con lo cual estos villancicos aunaban este acercamiento a la música popular con la maestría del compositor y la abundancia y variedad musical propia de los grandes centros religiosos. Aunque hubo disposiciones tendientes a la supresión o prohibición de estos villancicos, era tal la atracción que producían, que dichas prohibiciones no se respetaban, y así los villancicos perduraron, aunque reflejan ciertos cambios en la composición musical de cada época, ya que, como se ha dicho, son espejo de ritmos y melodías de carácter popular, pero pasados por el tamiz de composición de los maestros de capilla. Incluso en los textos no son raros los ecos culteranos y conceptistas, o las paráfrasis de escritores consagrados (Sarffson 2010).

Actualmente, en España, *Antón Pirulero* se canta con esta melodía¹:



Sin embargo, en Argentina, Uruguay, Chile, *Antón Pirulero* se canta así:



Al comparar las melodías de estas dos versiones de la canción infantil, resulta evidente que el ámbito melódico de la versión que se canta en la España peninsular es más reducido que la versión americana.

Segundo ejemplo: *Aserrín, aserrán*

El segundo de los ejemplos es la canción infantil *Aserrín, aserrán*. El texto presenta una variabilidad ingente, pero no nos ocuparemos aquí de la letra, sino de la música de esta canción del repertorio tradicional infantil en lengua castellana.

En España se canta actualmente con esta melodía:

¹ Todos los ejemplos musicales han sido transcritos por la autora de este capítulo, mediante el programa Finale.



En Argentina, así:



Nuevamente se observa que, en las versiones que se cantan actualmente, el ámbito melódico de la versión española es más reducido que la versión argentina, y el arco configurado por la melodía es más plano en la variación peninsular.

Tercer ejemplo: *Señor Don Gato*

Se trata de un romance ampliamente difundido y variado, en todos los territorios donde se ha ido instalando la lengua castellana. El texto era amplio en su origen, y la variación más llamativa es, probablemente, la que vamos a referir.

La versión actual que se canta en España presenta la siguiente melodía²:



Sin embargo, gracias a la transmisión de la canción entre poblaciones sefardíes, es posible conocer una versión mucho más antigua de la misma obra³:



También aquí se puede observar que la versión española actual tiene un ámbito melódico más reducido, y lo más notable es que ha cambiado el modo. La versión más antigua está en modo menor, o quizás fuera más preciso indicar que es modal. Por otra parte, incluye palabras que en la España

² Recomendamos la audición de esta versión, interpretada por el eminente etnomusicólogo Joaquín Díaz: <https://www.youtube.com/watch?v=sor75cL5r70>

³ La versión sefardí del *Señor Don Gato* ha sido grabada por Joaquín Díaz, disponible en: https://funjdiaz.net/a_canciones2.php?id=613

actual se consideran arcaísmos, aunque en tierras americanas siguen hoy plenamente vigentes, como, por ejemplo, *escribano*.

Estaba el señor don Gato
en silla de oro sentado
miau miau miau, miarramiau miau miau
en silla de oro sentado.
Calzando medias de seda
y zapatito picado.
Le ha llegado la noticia
que tenía que ser casado.
Con una gata montisca
que andaba por el cercado.
El Gato por ver la novia
se ha caído del tejado.
Se ha quebrado la cabeza
y por el hueso del espinazo.
Ya vienen a visitarle
médicos y cirujanos.
Todos le toman el pulso:
este gato está muy malo.
Que le den una gallina
y unos sorbitos de caldo.
Y si no sana con eso
que llamen al escribano⁴.

El texto de la versión más antigua es considerablemente más extenso (continúa después del fragmento que se transcribe más arriba). Y aunque las modificaciones musicales y literarias son amplias, la identidad de la obra permanece.

Eventual puede ser la conservación o pérdida de una obra determinada; mas si se atiende al conjunto, la transmisión lenta y continua de generación en generación, la tradición oral, cantada y viviente, son el más claro testimonio de lo eficaz y verdadero de la poesía conservada y de que el pueblo la ama de veras y ve en ella consignados sus más interesantes recuerdos y lo más expresivo de sus afectos. (Milá y Fontanals 1853: 6).

Podríamos continuar con otros ejemplos, tales como *Mambrú*, *La farolera*, *Tengo una muñeca*, etc. En todos encontramos una cuestión en común: el arco melódico de la versión que se canta actualmente en España es más horizontal, es decir, tiene un ámbito interválico más reducido, que las distintas versiones que se pueden recopilar fuera de la metrópoli.

El repertorio perdura, pero modelándose por el tiempo y el contexto sociocultural de los hablantes, algunos formatos van resultando anacrónicos y tienden a desaparecer, otros nuevos se instalan, algunos se resignifican a través de sucesivas reelaboraciones (Silveyra 2001). Es decir, las diferencias pueden ser meramente léxicas, pero muchas veces también conceptuales. Las modificaciones musicales, como las verbales, están influidas por el contexto musical y sonoro de los hablantes: cuando un giro melódico deja de ser habitual en los oídos de las gentes, también se va modificando en la transmisión oral de la canción.

Entonces, podríamos esbozar una explicación. Así como se considera que cuanto más fragmentado y breve es un romance, más nuevo es, y que cuanto más alejados están los hablantes del punto de origen de la lengua, esta es más conservadora y reticente a eliminar el léxico antiguo, que pasa a resultar arcaico en la metrópoli; parece razonable indicar que en la canción tradicional, cuanto más plano es el arco melódico, es decir, el ámbito de notas de una melodía, también es más nueva, y

⁴ Según versión cantada y grabada por Joaquín Díaz, CD *Canciones y cuentos para niños*, 1996, Tecnosaga, España.

las versiones más antiguas, que se localizan geográficamente más alejadas del punto de origen, tienen un mayor desarrollo melódico, con un ámbito más amplio, y con intervalos interiores más variados.

Para finalizar, vamos a mencionar un último ejemplo musical, donde el sincretismo se hace presente, entrelazando no solo música y tradición poética, sino conceptos y cosmovisiones: nos referimos a la canción tradicional *Huachi torito*. Se trata de un villancico del tiempo de Navidad, que se sigue cantando en zonas andinas de sustrato quechua, desde Ecuador hasta el noroeste argentino. En las variaciones del texto que se pueden recoger en distintos lugares se encuentran partes cantadas en quechua, pero la melodía tiende a ser estable.

Aquí, la melodía de la canción tradicional *Huachi Torito* (transcripción propia):



Con respecto a la peculiar melodía de este villancico tradicional, hemos localizado un posible origen en un manuscrito de 1675, conservado en el Archivo de Ibarra, en Ecuador (Sarfson 2013). Con el título *A la Iglesia Pascuas dan*, y la aclaración *Pascuas que se cantaron en la Santa Iglesia de Lima este año de 1675*, el estribillo prácticamente coincide melódica y rítmicamente con el *Huachi Torito*. Tal vez se trate de su antecedente, dada la expectativa que los villancicos polifónicos en lengua romance creaban tanto en las ciudades de la España peninsular como virreinal, que muchas veces devenía en la popularización de las melodías más atractivas.



Ahora bien, el texto del *Huachi Torito* incluye una enumeración que va encadenando conceptos de lo general a lo particular, como en tantas canciones sefardíes (“Del árbol nació la rama, de la rama nació la flor, de la flor nació María, de María el Redentor”), que nos recuerda la primera de las canciones que hoy evocamos: “En la mar hay una torre, en la torre una ventana, en la ventana una isha...”. Es decir, los lazos que se construyen con la lengua vinculan tradiciones de distintos orígenes y contextos, pero que perduran en ámbitos culturales muy diversos.

Joaquín Díaz (1997) subraya que los romances y las canciones tradicionales han sido un punto de apoyo para el habla coloquial, ya que en un contexto de lenguaje creativo, las referencias a estas canciones servían muchas veces para crear frases de doble sentido, como se refleja en muchas obras de literatura en lengua castellana.

Entonces, desde nuestro punto de vista, la integración de estas canciones en el repertorio vital de muchas generaciones que se van distribuyendo en el espacio lingüístico castellano a través del mundo, se va también modelando, transformándose con las influencias del contexto sonoro y musical de los hablantes.

Y con esto cerramos esta reflexión en torno a canciones en lengua castellana que viajan con las gentes. El impacto estético y emocional del repertorio de canciones tiene un proceso de adaptación a la realidad americana o la de otras tierras donde los hablantes llevarán la lengua hablada y cantada. En el acervo tradicional las modificaciones a veces traslucen la concepción del mundo, los temores, las esperanzas. En una tensión artística entre memoria, olvido y reelaboración, las canciones, como los

pueblos, trenzan tradiciones distintas que se entretajan en forma singular, pero enraizadas en expresiones ancestrales que nos hermanan a través del tiempo y el espacio.

Bibliografía

BARREIRO, Héctor y MAINÉ, Margarita (2003): *Mantantirulirulá: juegos y canciones del ayer*. Buenos Aires: Biblos.

DEVOTO, Daniel (1955): “Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional”, en *Bulletin Hispanique*, vol. 57, n.º3, 19, pp. 233-291.

DÍAZ, Joaquín (1997): “Panorama de la música tradicional”, en *Eufonía* n.º 9, pp. 7-12.

FUBINI, Enrico (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música.

GONZÁLEZ, Aurelio (2001): “El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* n.º 30, pp. 53-67.

MADRID, Rodrigo, SARFSON, Susana y JUÁREZ, Miguel (2013): *La música colonial de Quito. Villancicos y romances del siglo XVII en la Diócesis de Ibarra, Ecuador*. Valencia: Piles música.

MARTÍN HERRERO, José Antonio (1997): *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú.

MARTÍNEZ BLANCO, Jesús Ángel (2011): *Canciones tradicionales españolas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1853): *Observaciones sobre la poesía popular, con muestra de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez.

NETTL, Bruno (1973): *Música folklórica tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música.

ROS-FÁBREGAS, Emilio y MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (2019): “La Farolera”, *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas (19 Jun 2019), <https://musicatradicional.eu/piece/11057>

SÁNCHEZ CARAFI, Anna (2017): “Aserrín, aserrán”, *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas (19-06-2017), <https://musicatradicional.eu/piece/23641>

SAINZ DOMÍNGUEZ, María de las Nieves (2006): “Las canciones infantiles: ¿un recurso para la enseñanza de la Historia”, en *Campo Abierto* 25 n.º 2, pp. 75-87.

SARFSON, Susana (2010): *Cantadas, tonos y villancicos en el barroco boliviano*. Valencia: Piles.

SILVEYRA, Carlos (2001): *Canto rodado. La literatura oral de los chicos*. Buenos Aires: Santillana.

WEICH-SHAHAK, Susana (2009): “No hay boda sin pandero. El rol de la mujer en el repertorio musical sefardí: intérprete y personaje”, en *El Presente: Studies on Sephardic Culture Gender and Identity* n.º 3, pp. 273-91.