

**«Gavilán que vas volando»:
Una canción sefardí de Oriente y sus paralelos panhispánicos***

José Manuel Pedrosa
(Universidad de Alcalá de Henares, Madrid)

En los años 1911 y 1912 recorrió el militar, músico y folclorista español Manuel Manrique de Lara unas cuantas de las comunidades sefardíes del Mediterráneo oriental para, por encargo de la Junta de Ampliación de Estudios que dirigía don Ramón Menéndez Pidal, hacer acopio de romances y canciones judeoespañolas¹. En 1911, en la isla de Rodas y de labios de Mazaltov Galante, quien tenía entonces 18 años de edad, anotó Manrique de Lara esta serie de canciones que aglutina en un mismo *continuum* musical y poético, según es uso común en la tradición folclórica sefardí (y en muchas otras tradiciones), estrofas de temas y procedencias variados:

Gavilán que vas volando,
en tu boca pío pío,
toma esta vez de vino
y llévasela al mi amigo.
Aparóse a la ventana,
cara de lindo papel.
Dešmeš un poco de agua,
que ya me muero de sed,
dešmeš con la vuestra boca,
que es más dulce que la miel.
La leche que me dio mi madre
me amargó más que la fiel,
la agua que me dio mi esposa
me endulzó más que la miel.
Por una calle yo que vo
me dién que no hay salida,
yo la tengo de pasar
aunque me cueste la vida².

En dos artículos que publiqué hace años (Pedrosa 1991, 1992) establecí y analicé los paralelos panhispánicos de las estrofas segunda y tercera –que titulé *El rondador sediento*– y de la cuarta –que titulé *Las calles del amor*– de esta secuencia de canciones sefardíes. Es ahora el momento de analizar las fuentes y los paralelos eventuales de la primera cuarteta, la que comienza «Gavilán que vas volando», de la que entonces no me ocupé.

Pero antes convendrá recordar, para poder interpretar con mejores elementos los procesos de transformación poética a los que veremos sometida nuestra canción, que *El rondador sediento*

* Agradezco a José Luis Garrosa y a Óscar Abenójar sus indicaciones para mejorar este trabajo.

¹ Sobre las encuestas judeoespañolas de Manrique de Lara, véase Armistead et al., Catalán, Díaz González y Katz.

² Agradezco al añorado Diego Catalán y al Archivo Menéndez Pidal de Madrid, en el que se conserva, la posibilidad de acceso y utilización de este texto. He regularizado su estructura versal y su ortografía conforme al sistema de transcripción normalizada de la revista *Sefarad* del CSIC, expuesto en Hassán 1978. La canción se halla indexada en Armistead et al., núm. AA.28/1.

tiene correlatos muy abundantes en otros repertorios de la amplia geografía tradicional hispana. En México, por ejemplo, ha sido documentado un paralelo como «canción ranchera», con el título de *Vasito de agua de coco*:

Señorita de mi vida,
 un favor le pediré:
 regáleme un vaso de agua
 que yo me muero de sed.
 No tengo vaso ni jarro,
 ni en qué darle el agua a usted:
 no tengo más que mi boca,
 si quiere, se la daré.
 (Frenk et al., I: núm. 1.750).

La canción fue documentada además en el Siglo de Oro español, aunque en una versión que parece *contrafactum* paródico de la que debía andar circulando por la tradición oral. Nos lo muestra la versión que incluyó Vicente Suárez de Deza en su entremés *El barbero*, publicado en 1663:

Assómate a essa vergüenza,
 cara de poca ventana,
 y dame un jarro de sed,
 que vengo muerto de agua³.

En cuanto a *Las calles del amor*, se trata de otra canción que ha sido profusamente registrada en la tradición oral de muchos rincones del mundo hispánico. La siguiente es una versión del pueblo de Cuevas del Valle (Ávila):

Por esta calle que voy
 me han dicho que no hay salida;
 yo la tengo que encontrar
 aunque me cueste la vida⁴.

Canciones con hechuras análogas se hallan documentadas desde antiguo. Luis de Briceño, en su *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626), consignaba, por ejemplo, esta:

Por esta calle me boy,
 por esta otra doy la buelta:
 la dama que me quisiere
 téngame la puerta abierta.
 (Frenk: núm. 1.562).

En aquellos ya muy lejanos artículos que dediqué a *El rondador sediento* y a *Las calles del amor* argumenté que, aunque se trata de canciones cuyos ancestros remontan a nuestros Siglos de Oro, su introducción en el folclore de los sefardíes de Oriente tiene todos los visos de haber sido más tardía.

³ Frenk núm. 1.950, quien remite no solo al entremés de *El barbero* de Suárez de Deza, sino también al de *Los tejedores* de Ambrosio de Cuenca, en el que asoma otra versión análoga de la canción.

⁴ Versión registrada por mí; cantada el 24 de junio de 1990 en Cuevas del Valle (Ávila) por Silvestre Sánchez, nacido en Navalosa (Ávila) en 1928.

Va siendo cada vez más claro, en efecto, que a lo largo del siglo XIX entró en aquel repertorio una cantidad muy apreciable de canciones, cuartetas octosílabas la mayoría, que entonces eran populares en España y siguen siéndolo hoy en muchos casos. No sabemos exactamente por qué vías –puesto que la voz tradicional va y viene sin dejar casi nunca rastros escritos–, ni en labios de qué sujetos del pueblo cuyos nombres, oficios, itinerarios, no han dejado memoria.

En realidad, la comunicación demográfica y cultural intrahistórica, protagonizada por individuos o por pequeños grupos, entre las comunidades hispanas de ambos extremos del Mediterráneo jamás debió quedar, ni en el XVII, ni en el XVIII, ni en el XIX, ni nunca, suspensa del todo. Es cierto que debió de quedar bastante atenuada en la época de mayor enfrentamiento entre las potencias cristianas del oeste y musulmanas del este. Pero también lo es que iría cobrando auge a medida que el Mediterráneo dejaba de ser campo de batalla, que las vías de comunicación se abrían, los medios de transporte se perfeccionaban y los intercambios comerciales se consolidaban. Todo aquel proceso cristalizaría con fuerza en el XIX. Y el análisis del repertorio poético tradicional anotado o publicado en fuentes sefardíes del XIX y de comienzos del XX demuestra que los influjos llegados desde el repertorio lírico tradicional de la España coetánea debieron ser intensos. Por más que ello contradiga el tópico, tan manido, del aislamiento endémico del Oriente sefardí con respecto a la península Ibérica hasta que se produjo el presunto «descubrimiento» de sus comunidades en 1903, por parte del senador Ángel Pulido.

1. «Gavilán que vas volando»: fuentes y paralelos

La cuarteta tradicional sefardí que vamos a analizar ahora, la de

Gavilán que vas volando,
en tu boca pío pío,
toma esta vez de vino
y llévasela al mi amigo

es, con toda probabilidad, una más de las que migrarían desde el Occidente ibérico al Oriente sefardí, en boca quizá de marinos, de comerciantes o de viajeros comunes, en aquel siglo, el XIX, en que el Mediterráneo fue cada vez menos espacio de separación y más espacio de comunicación entre españoles del Poniente y sefardíes del Levante.

La estrofa podía jactarse de tener ancestros muy venerables. Una redondilla (no cuarteta) que engastó Joan de Timoneda en el *Cancionero llamado Sarao de amor* (1561) era prueba de abolengo:

Águila que vas bolando,
lleva en el pico estas flores,
dáselas a mis amores,
dile cómo estoy penando.

Resulta muy llamativo que el primer y único testimonio viejo de nuestra canción esté en metro de redondilla, que es más sofisticado y pulido que el de la común cuarteta. ¿Sería el prototipo de nuestra canción obra de algún poeta de estilo elevado? ¿O sucedería, por el contrario, que los versos que inmortalizó Timoneda fueran contrahechura *acortesanada* de alguna cuarteta que anduviera corriendo por ahí en estilo y metro más tradicionales? Nos faltan luces documentales para poder pronunciarnos sobre la cuestión.

El caso es que en el llamado *Cancionero de Abraham Israel*, anotado por un judío de Gibraltar poco después de 1750, sí que hallamos una estrofa, vestida de cuarteta acreditadamente tradicional, que es posible que se halle cercana al que pudo ser prototipo de la canción; o que lo está, en todo caso, al que es el corte más común de sus versos:

Águila que bas bolando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para cozer
my corazón, que es herido⁵.

Tal cual se cantaba en el Gibraltar –y en la Andalucía y quién sabe en cuántas geografías hispanas más– de mediados del XVIII, la canción ha seguido cantándose hasta hoy en toda España e Hispanoamérica:

Pájaro que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
mi corazón, que está herido.
(Rodríguez Marín: núm. 5.086).

Pajarito que volando
llevas en el pico un hilo,
dámelo para coser
mi corazón que está herido.
(Calvo González: 421).

Pájaro que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
mi corazón que está herido.
(Palau: 160)

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
damelé para coser
mi corazón que está herido.

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
damelé para coser
su corazón con el mío.

Pajarito que volando
en el pico llevas hilo,
dameló para coser
su corazón con el mío.
(Alonso Cortés: núms. 92, 93 y 1.297).

⁵ Díaz-Mas y Sánchez Pérez: 182. En el estudio preliminar (p. 88) relacionan la canción sefardí gibraltareña con los paralelos editados a finales del XIX y comienzos del XX por Francisco Rodríguez Marín y Narciso Alonso Cortés, que más adelante reproduciré yo también.

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
este corazón herido.

(Carrizo 1926: 194)

Palomita que volando,
te llevas el hilo,
dámelo para coser
mi corazón herido.

(Córdova y Oña, III: 132).

Paloma que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
tu corazón con el mío.

(Marazuela: núm. 402).

Pajarito que volando
llevas en el pico hilo,
dámelo para coser
tu fino amor con el mío.

(Ibáñez Ibáñez: 132).

Pájaro que vas volando,
en el pico llevas hilo,
déjalo para bordar
mi corazón que está herido.

(Martínez Mancebo: 181).

Una paloma al volar
llevaba en el pico un hilo;
lo pedí para coser
este corazón herido.

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para curar
este corazón herido.

(Frenk: núms. 2.116 y 2.117).

Paloma que vas volando,
en el pico llevas hilo,
dámelo para cocer
este corazón herido.

(Lorenzo Perera: 135).

Paloma que vas volando
y en el pico llevas hilo,

dámelo para coser
mi corazón que está herido.
(Manzano: núms. 16 y 308).

Águila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
mi corazón que está herido.
(Trapero: 87).

Paloma que vas volando,
en el pico llevas hilo,
guárdalo para coser
su corazón con el mío.
(Palay Sampietro: 19).

Pájaro que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
tu corazón con el mío.
(Fonteboa: 66).

Paloma que vas volando
y en el pico llevas hilo,
préstamelo para coser
tu corazón y el mío.
(Almirón Peña et al.: 148).

Interesa saber que también en gallego han sido documentadas versiones de nuestra canción:

Páxaro que vas voando
e levas fío no pico:
traimo eiquí para coser
o meu curazón ferido.
(Lorenzo Fernández: núm. 1.907).

Páxaro que vas voando
no peteiro levas fío,
damo para coser
o meu corazón ferido.
(*Cancioneiro*: 73).

2. Flores y amores, hilos y maridos

Hasta aquí la dispersión y la poética de nuestra canción se nos han mostrado claras, tersas, coherentes, apegadas a patrones estables y a fórmulas muy renuentes a la variación. Pero a partir de aquí todo nos llevará por la vía contraria y nos resultará diverso, novedoso, inventivo: la tradición dejará de ser solo memoria y la veremos convertida en cambio, y los versos que creíamos que nos hablaban de la capacidad de resistencia y de fidelidad a sí misma de la voz

oral nos van a hablar también de su facultad de innovación y de búsqueda incesante de lo distinto, lo sorprendente, hasta de lo inverso.

El primer fenómeno de poética y el primer grupo de canciones con soluciones formales alternativas en el que nos vamos a detener tiene que ver con el modo de organización de las rimas, que si en la serie anterior eran en *í.o*, en esta otra serán en *ó.e*. Los *hilos* y *heridos* de antes pasan a ser aquí *flores* y *amores*:

Águila que va volando
en el pico lleva flores,
en la garganta lunares
y en el corazón amores.
(Calvo González: 93).

Eres águila real
que en el pico llevas flores,
en las alas azucenas
y en el corazón amores.
(Palau: 42).

Paloma, ¿para dónde vas,
que en el pico llevas flores?
toma, llévale esta carta
al ángel de mis amores.
(Frenk et al.: núm. 2.279a).

Paloma que vas volando
y en el pico llevas flores,
adivino adivinando
que también tienes amores.
(Jijena Sánchez y López Peña: 157).

Eres un águila real
que en el pico lleva flores,
en las alas azucenas
y en el corazón amores.
(Frenk et al.: núm. 99).

Eres águila real
y en el pico llevas flores,
en las alas alegrías
y en el corazón amores.
(Ordóñez: 40 y 11).

Bella joven que pasáis,
que en tu pecho llevas flores,
en tu garganta belleza
y en tu corazón amores.
Águila que vas volando,
que en el pico llevas flores,

en el pecho lleva herida,
y en el corazón, amores.

(*Poesía popular andina*: 402-403 y 381).

Pájaro que vuelas alto
y en el pico llevas flores,
llévale este papelito
al dueño de mis amores.

(Espinosa: 142).

Vi un pajarito volando
que en el pico lleva flores,
en las alitas suspiros
y en el corazón amores.

(Machado: 62)

Paloma que vas volando
y en el pico llevas flores,
si bonita es María,
más bonita es Dolores.

(Álvarez Curiel: 153).

Paloma que vas volando
y en el pico llevas flores,
y en las alas clavellinas
y en el corazón amores.

(Escribano Pueo et al.: núm. 190).

Eres águila real
que en el pico lleva flores,
en las alas azucenas
y en corazón amores.

(Fernández Gamero: 701).

Eres águila real
que en el pico llevas flores,
en las alas azucenas
y en el corazón amores.

(Bravo: 73).

Águila que vas volando,
que en las alas llevas flores,
en el pico clavellinas
y en el corazón amores.

Águila que vas volando
y en el pico llevas flores,
y en las alas clavellinas
y en el corazón amores.

(Peña Díaz: núms. 133.1 y 133.2).

La rima *flores / amores* que articula en los versos 2 y 4, como es propio de la cuarteta, esta rama de nuestra canción resulta muy sugestiva, por cuanto estructuraba también una de las rimas –la de los versos 2 y 3, como es propio de la redondilla– de la versión que editó Joan de Timoneda en 1561:

Águila que vas bolando,
lleva en el pico estas flores,
dáselas a mis amores,
dile cómo estoy penando.

De hecho, la última versión oral que acabo de reproducir, registrada en el pueblo de Ubrique (Cádiz) en el año 2000, muestra coincidencias tan significativas con la estrofa de 1561, que es obligado aceptar la evidencia de su parentesco⁶:

Águila que vas volando
y en el pico llevas flores
y en las alas clavellinas
y en el corazón amores.

Pero hay otro grupo de versiones que han quedado refundidas de manera aún más singular, porque su sistema de rimas pasa a pivotar sobre la oposición de *hilo (o pico) / marido*. Ello se debe a que también su ocasionalidad ha dejado de ser la de canción amorosa en general para especializarse en la función de epitalamio:

Pájaro que vas volando,
llevas azahar en el pico,
ya te vas de nuestro bando
a vivir con tu marido.
(García Matos 1944: 405).

Palomita, palomita,
en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
la camisa a mi marido.
(García Matos 1951-1960, II, Parte Literaria: 236, núm. 470).

⁶ Por otro lado, se ha registrado en la tradición oral panhispánica una composición que, por cuanto integra los versos «Pajarito que volando ... de un alma que está penando», muestra también analogías sugerentes (no sabemos si genéticas) con los versos que publicó Timoneda. Helos aquí tal y como los publicó Palau: 95: «Pajarito que volando / cruzas el aire ligero, / aquí te estoy aguardando / que has de ser el mensajero / de un alma que está penando. // Este papel con cuidado / has de llevar en el pico, / a mi dueño idolatrado, / y advierte que te suplico / que lo des disimulado». Véase además Godoy 146: «Pajarillo que volando / cruzas el aire ligero, / aquí te estoy esperando: / que has de ser el mensajero / de un alma que está penando». Una versión muy extensa la publicó Carrizo 1937, II, núm. 372: «Pajarillo que volando / surcas el viento ligero, / aquí te estoy aguardando / que has de ser el mensajero / de un alma que está penando. // Este papel, con cuidado, / has de llevar en el pico / a mi ser idolatrado, / y advierte que te suplico / se lo des disimulado. // No l'has de sobresaltar, / sino con tu discreción / trátala de suavizar: / dile que de mi pasión, / no puede nunca dudar. // Si la encontrases dormida, / no la interrumpas el sueño, / que, aunque de dolor rendida, / es siempre la única dueña / de mi alma y de mi vida. // Llega rendido a sus pies, / háblale con mucho tiento, / y con tu vista cortés / observa los movimientos / para que aviso me des». En realidad, es una composición que debió de popularizarse a partir de un pliego de cordel que circuló en los inicios del siglo XIX. Véase al respecto Estepa 1998: 293: «Pajarillo que volando / surcas el viento lijero, / aquí te estoy aguardando, / que has de ser el mensajero / de un alma que está penando ...».

Pájaro que vas volando,
 lleva azahar en el pico,
 ya te vas de nuestro bando
 a vivir con tu marido.
 (Echevarría Bravo: 92).

Águila que vas volando
 y en el pico llevas hilo,
 ya te vas de nuestro bando
 a vivir con tu marido⁷.

Paloma que vas volando,
 llevas azahar en el pico,
 ya te vas de nuestro bando
 a vivir con tu marido.
 (Córdova y Oña, III: 330).

3. Más refundiciones, más inversiones

No se agota aquí, ni mucho menos, la inquieta combinatoria verbal que ha mantenido nuestros versos en proceso de cambio y de refundición incesantes. Desgrano a continuación unas cuantas versiones más, con soluciones muy diversas de rima, y con tonos y sentidos que se mantienen fieles en ocasiones al amoroso, pero que otras veces derivan hacia otros registros, desde el religioso hasta el humorístico:

Pájaro que alzas el vuelo
 con el pico anaranjado,
 llévale noticias mías
 a mi triste enamorado.
 (Calvo González: 421).

Pájaro que vas volando
 por cima de aquel convento,
 toma, llévale estas letras
 a mi amor, que está allí dentro.
 (Palau: 90).

Pájaro que vas volando
 a la luz de esa ventana,
 pájaro que vas volando,
 dime dónde está la cama.
 (Díez Martínez: 62).

Águila que vas volando,
 que vas para Nuevo León,
 le dices a mi negrito
 que me mande el corazón.

⁷ García y García: [2]. En Paniagua Simón: 63, se publicó una versión análoga, con la variante *lleváis* en el segundo verso.

Palomas que andan volando,
 le dirán a mi cielito
 que allá voy, no digo cuándo,
 no más que tenga un campito.
 (Frenk et al.: núms. 2.291 y 2.305).

Águila que vas volando,
 ¡qué dulce llevas el vuelo!
 Detente, que estoy tomando
 al Redentor de los cielos.
 (Alcázar: núm. 101).

Paxáro que vás voando
 por riba d'ese convento,
 lévam' esta carta, leva,
 á meu hirman qu' esta dentro.
 Paxáro que vás voando
 por riba d'ó pumariño,
 has de levarm' esta carta
 ó cura de San Martiño.
 (Casal Lois: 74).

Páxaro que vas voando
 por onde aquela cerdeira,
 dámelle moitas mamorias
 á María da Carreira.
 Páxaro que vas voando
 por riba do Rebolar,
 dille as mociñas que veñan
 pousarse eiquí, á Molar.
 Paloma que vas voando
 i as plumas che van caíndo,
 solo quixera saber
 o que me ibas decindo.
 (Lorenzo Fernández: núms. 1.908, 1.909 y 1.851).

Pássaro, que vais voando
 prás bandas de Celorico,
 leva-me uma carta so,
 atravessada no bico.
 (Leite de Vasconcellos, I: 33).

Ó águia, que vais voando
 por esse mundo além,
 leva-me ao céu, onde eu tenho
 a alma da minha mãe.
 (Coutinho: 31).

Ó águia, que vais voando
 por esse mundo além,
 deixas teus filhos nos ninhos
 sem amparo de ninguém.
 (Nogueira, I: núm. 313).

Dentro de toda esta variada casuística no faltan metros y desarrollos aún más sorprendentes. Los siguientes versos han quedado trasvasados al molde de la quintilla:

Águila que vas volando,
 que en el pico lleva(s) un hilo,
 dámelo para coserme
 el corazón que tengo herido,
 y las heridas me duelen.
 (Peña Díaz: núm. 130).

La estrofa que vamos ahora a reproducir, chilena, resulta muy interesante porque se ha limitado a podar las *flores* y los *amores* hasta dejarlos en una sola *flor* y en un simple *amor*:

Águila que andai volando
 en el pico llevas flor,
 y en el pecho, margaritas,
 en el corazón amor.
 (Uribe Echevarría: 57).

Esta otra estrofa mexicana ha respetado las *flores* y los *amores* en plural, pero desarrollando al mismo tiempo el apéndice de una estrofa nueva:

Pájaro que vas volando,
 que en el pico llevas flores,
 le llevarás esta carta
 al dueño de mis amores.
 Si acaso te preguntaren
 quién escribió estos renglones,
 les dirás que es un amor
 que está metido en prisiones.
 (Frenk et al.: núm. 2.279b).

La musa popular mexicana se ha mostrado especialmente inclinada a desarrollar apéndices novedosos partiendo del troquel más formulístico:

Paloma de alas azules,
 tienes tu piquito de oro;
 toma y llévale esta carta
 a la joven que yo adoro.
 No se las vayas a dar
 delante de los señores;
 procuras que ande solita,
 paseándose entre las flores.
 (Frenk: núm. 2.280).

Muy originales son estas otras versiones que han desarrollado apéndices que hablan de amores emigrados a Cuba:

Águila que vas volando,
que en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
tu corazón con el mío.

Águila que vas volando,
si a Cuba llegas a *dir*,
dile al hombre que yo quiero
que no me deje morir.

(*Usos y costumbres*: 78).

Águila que vas volando,
que en el pico llevas hilo;
dámelo para coser
su corazón con el mío.

Águila que vas volando,
si a Cuba llegas a *dir*,
dile al hombre que yo quiero
que no me deje morir.

(Maldonado Ocampo: [2]).

Impresionante es esta versión panameña que acompaña con cuatro décimas glosadoras la tradicional cuarteta:

*Paloma que vas volando,
que en el pico llevas hilo,
cose con tus suaves manos
a mi corazón herido.*

Qué triste y solo me voy
cual lamento en la tiniebla,
donde solo el eco queda,
donde solo sombra soy;
este suspiro que doy
va por los mares rasgando;
mi vida, dime hasta cuándo
me tienes en tristes ayes,
como burbuja en el aire,
paloma que vas volando.

Detén tu plumaje de oro,
tu interminable carrera,
porque tu amante se queda,
no tienen calma sus lloros;
te alejas con tu decoro
dejándome entristecido
con el corazón herido,
herida está la pasión,
remienda mi corazón
que en el pico llevas hilo.

Bate tus plumas la brisa,
remontas tu raudo vuelo,

ve que me matan los celos
 con solo el ver tu sonrisa;
 mi pecho vierte cenizas,
 nada en él se encuentra sano
 y maltratarlo es en vano,
 me matas, embrujadora,
 toma mi alma sin demora,
cose con tus suaves manos.

Sabrás, corazón de rosa,
 que yo quiero acariciarte
 para así comunicarte
 lo que el dolor me sofoca;
 no atina, mi alma está loca,
 solo tú la causa has sido
 cual mármol endurecido
 que jamás dulzura vierte,
 así causarás la muerte
a mi corazón herido.
 (Zárate: 466).

Merece la pena que nos detengamos, casi al final ya de nuestro recorrido, en estas canciones argentinas que han sido sometidas a la operación de la sustitución de su rima regular originaria por otra rima irregular frustrada, lo que provoca efectos de gran comicidad:

Águila que vas volando
 por arriba del tunal,
 dale las gracias a Dios
 que no te hicieron arrope.
 Águila que vas volando
 por la orilla 'el charañal,
 ¿por qué no andas con *ojotas*?
 ¿Qué no te hincan las espinas⁸?

Juan Alfonso Carrizo, el recolector y editor de estas canciones, señaló que pertenecen al género de los *desconciertos* –que en España llamaríamos *disparates*–, que son obra o «hechura del pueblo». Añadió que tras la primera estrofa en concreto hubo una motivación muy curiosa:

en Tucumán, donde abundan los tunales, especialmente en los departamentos del sur de la provincia, las mujeres del pueblo aprovechan la prodigalidad de los dueños de estas plantas y hacen *arrope de tuna*, que es muy apreciado por su exquisito sabor. Las muchachas encargadas de acarrear las frutas sacaron este desconcierto que se hizo popular [...] Por similitud a este desconcierto sacaron otro, no sabemos si los tucumanos o los salteños, porque también lo oímos en Metán y Anta (Salta):

¡Águila que vas volando
 por arriba 'el *chaguaral*!
 ¿Qué no t'hincan las espinas,
 que no *ponís* guardamonte?
 (Carrizo 1943: 836-837).

⁸ Carrizo 1937: 587, núms. 2.574-2.575. Una variante en Morales: 275. Sobre la estrategia paródica de la *rima frustrada*, véase Pedrosa 1996.

El mismo Juan Alfonso Carrizo editó la siguiente versión también disparatada, aunque con rima correctamente asonante, que nos acerca al modelo más regular, en términos de forma estrófica al menos, de la canción:

Águila que vas volando
por arriba del mogote:
¡cómo no te ha *i* dar catarro,
si no tienes guardamonte!
(Carrizo 1926: 214).

4. La canción sefardí, de nuevo

Al cabo de tantas idas y vueltas por toda la geografía tradicional panhispánica, entre los extremos situados en Rodas o en Chile y el hito central localizado en España, estamos en mejores condiciones, y con más instrumentos y referentes metapoéticos que cuando empezamos, para poder interpretar de otro modo la serie de canciones sefardíes de Rodas que conocimos al principio. Y muy en particular la más desatendida hasta ahora de ellas, la que comenzaba «Gavilán que vas volando», que es heredera de formas –la cuarteta octosílaba– y de temas –el del ave mensajera de amor– muy viejos y tradicionales⁹.

Recordemos la estrofa inicial:

Gavilán que vas volando ,
en tu boca pío pío,
toma esta vez de vino
y llévasela al mi amigo,

con aquel *gavilán* sin duda enigmático, por cuanto en las demás canciones hispánicas que hemos ido conociendo se hablaba de *pájaros* o *pajaritos* en general, y también de *águilas* y de *palomas*, pero no asomaba por parte alguna ningún *gavilán*. Personalmente, opino que tan atípico *gavilán* llegó hasta Rodas incrustado en la versión concreta de la canción que sería importada, en el siglo XIX muy probablemente, desde el Occidente, español o hispanoamericano. Aunque las versiones que nosotros hemos podido allegar –que son muy escasas en comparación con las que han debido circular por ahí– prefieran otras aves antes que al *gavilán*. De hecho, la presencia del *gavilán* –metáfora innegable del amante varón–, es relativamente común en muchas otras canciones de amor que viven en el repertorio de España y de Hispanoamérica:

Por esta calli a llo largu
anda un gavilán perdidu,
que dice que ha de sacar
la paloma de su nidu.
(Córdova y Oña, II: 295).

Por esta calle a lo largo
anda un gavilán perdido
que dice que ha de sacar
la paloma de su nido.
(Furt, I: núm. 978).

⁹ Sobre esa cuestión existe una bibliografía muy nutrida: Tiersot, Carrizo 1943, Mendoza 1955, Martínez Torner núm. 183, Armistead y Silverman: 272-273, Masera, Bover y Pedrosa (en prensa).

El que tenga su paloma,
tégala con gran cuidado,
que no será la primera
que gavián se ha llevado.

Paloma, al monte no vayas,
que te come gavián,
si no te come te espanta,
quien viviere lo verá.

(Machado: 57).

El segundo verso de la estrofa sefardí, el que dice «en tu boca pío pío» creo que debe de ser una reformulación, deturpada y no demasiado imaginativa –entre otras cosas porque un gavián no tiene *boca*, sino *pico*, y no dice *pío*, *pío*–, del que en otras áreas de la tradición hispana suele rezar «en el pico llevas hilo».

Y creo también que el cambio más profundo e interesante que ha experimentado la versión sefardí es el que se aprecia en los versos 3 y 4:

toma esta vez de vino
y llévasela al mi amigo

que tienen el aspecto de ser un esforzado pero no muy sutil ni congruente apaño para tender algún puente hacia la siguiente estrofa, que nos habla también de ofrecimientos de bebida entre amantes sedientos:

Aparóse a la ventana,
cara de lindo papel.
Dešmeš un poco de agua,
que ya me muero de sed,
dešmeš con la vuestra boca,
que es más dulce que la miel.
La leche que me dio mi madre
me amargó más que la fiel,
la agua que me dio mi esposa
me endulzó más que la miel.

El remiendo verbal que han intentado urdir los versos 3 y 4 («toma esta vez de vino / y llévasela al mi amigo») de nuestra estrofa sefardí resulta a todas luces muy desafortunado. En el empeño de incorporar, al precio que fuera, el motivo de la sed amorosa y del ofrecimiento de bebida entre amantes, el anónimo refundidor de la canción sefardí ha introducido la alusión a un *vino* que no es congruente con el *agua* de la siguiente estrofa, aquella hacia la que nuestra estrofa intenta tender un cable refundidor que acaba en parche desastroso. Gajes de una tradición, la sefardí de comienzos del XX, que se encontraba ya en un estado indudablemente residual, que se correspondería con lo que Menéndez Pidal llamó fase rapsódica (decadente, pasiva, no creativa), en contraposición con la frase aédica (operativa, activa, creativa) de cualquier tradición folclórica.

Pero aunque la canción de Rodas que hemos conocido y analizado en estas páginas no sea ningún dechado de perfección poética, no cabe duda de que los intensos procesos de refundición verbal que la han afectado nos ofrecen enseñanzas muy útiles para entender los modos en que la poesía oral vive en proceso continuo de reciclaje, escindida siempre entre los polos de la fidelidad a sus modelos y de la innovación. Sobre todo porque hemos podido enmarcar, además,

ese proceso dentro de un paradigma panhispánico amplísimo, que nos ha permitido apreciar y analizar muchos otros procesos de cambio experimentados por canciones análogas en tradiciones bien diferentes.

Obras citadas

- Alcázar, Ignacio del. *Colección de cantos populares*. Madrid: Antonio Aleu, 1910.
- Almirón Peña, Rafael et al. *Cancionero de Albolote*. Albolote: Centro de Educación de Adultos, 2009.
- Alonso Cortés, Narciso. «Cantares populares de Castilla». *Revue Hispanique* XXXII (1914): 87-427.:
- Álvarez Curiel, Francisco. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Arguval, 1991.
- Armistead, Samuel G. et al. *Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: Catálogo-índice de romances y canciones*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- Armistead, Samuel G. & Silverman, Joseph H. [con transcripciones y estudios musicales de Katz, Israel J.]. *Folk Literature of the Sephardic Jews: III Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition II Carolingian Ballads 1 Roncesvalles*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1994.
- Bover, August. «El papagai missatger d'amor: d'Arnaut de Carcassés a Josep Sebastià Pons». En *Actes del sisè col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica (Vancouver 1990)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992: 287-295.
- Bravo, Manuel. *Cantares de candil*. Las Palmas de Gran Canaria: Cíclope, 2007.
- Calvo González, José. *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*. Huelva: Diputación Provincial, 1998.
- Carrizo, Juan Alfonso. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos, 1926.
- . *Cancionero popular de Tucumán*, 2 vols. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, 1937.
- . «El tema del ave, del suspiro o del papel mensajero». *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 12:45 (1943): 387-412.
- . *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945.
- Casal Lois, José. Domingo Blanco (ed.). *Colección de cantares gallegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Museo de Pontevedra, 2000.
- Catalán, Diego. *El Archivo del Romancero: historia documentada de un siglo de historia*. 2 vols. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001.
- Cancioneiro popular: Aguasantas, Costa, Hermedelo, Leroño, Urdilde*. Cambados: Colexio Público de Urdilde, 1985.
- Córdova y Oña, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*. 4 vols. Santander: Aldús, 1948-1949 (reed. G. de Córdova, 1980).
- Coutinho, Artur. *Cancioneiro da Serra d'Arga*. 2ª ed. Leça de Balio, 1982 [edición del autor].
- Díaz González, Diana. «La labor folclorista de Manuel Manrique de Lara en el contexto de su vida y obra». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 23 (2012): 45-66.
- Díaz-Mas, Paloma & Sánchez Pérez, María. *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII. El cancionero de Abraham Israel (Gibraltar, 1761-1770)*. Madrid: CSIC, 2013.
- Díez Martínez, Marcelino. *Cancionero popular de Prioro: Canciones, danzas y romances del Alto Cea*. León: Diputación Provincial, 2000.

- Echevarría Bravo, Pedro. *Cancionero musical manchego*. Madrid, 1951 (2ª ed. Ciudad Real: CSIC, 1984).
- Escribano Pueo et al. *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad, 1994.
- Espinosa, Aurelio M.; J. M. Espinosa (ed.). *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*. Norman-London: University of Oklahoma, 1985.
- Estepa, Luis. *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río*. Madrid: Comunidad, 1998.
- Fernández Gamero, Manuel. *Las canciones de cuna en Andalucía: Repertorio y estudio*. Tesis doctoral, Sevilla: Universidad, 2006.
- Fonteboá, Alicia. *Literatura de tradición oral en El Bierzo*. León: Diputación, 1992.
- Frenk, Margit et al. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Furt, Jorge M. *Cancionero popular rioplatense: Lírica gauchesca*. 2 vols. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1923-1925.
- García Matos, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.
- . Marius Schneider & José Romeu Figueras & Juan Tomás Parés (eds.). *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. 3 vols. Barcelona-Madrid: CSIC, 1951-1960.
- García y García, Segundo. «Notas sobre bodas en Ahigal de Cáceres». *Hoja Folklórica* 35 (13 / VII / 1952) [Salamanca: un pliego doblado en cuatro sin paginar].
- Godoy, Jesús M.^a. *Titerroigatra y yo*. Lanzarote: Cabildo Insular, 1969.
- Hassán, Iacob M. «Transcripción normalizada de textos judeoespañoles». *Estudios Sefardíes* 1 (1978): 147-150.
- Ibáñez Ibáñez, M.^a del Carmen. *Cancionero de la provincia de Albacete: Colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*. Albacete, 1967 [edición de la autora].
- Jijena Sánchez, Rafael & López Peña, Arturo. *Cancionero de coplas: Antología de la copla en América*. Buenos Aires: Librería Huemul, 1965.
- Katz, Israel J. «Manuel Manrique de Lara: The Privileged and Sole Student of Ruperto Chapí». En Víctor Sánchez Sánchez & Javier Suárez Pajares & Vicente Galbis López (coords.), *Ruperto Chapí: Nuevas perspectivas*. 2 vols. Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2012: vol. II, 99-118.
- Leite de Vasconcellos, José; M. A. Zaluar Nunes (ed.). *Cancioneiro popular português*. 3 vols. Coimbra: Universidade, 1975-1983.
- Lorenzo Fernández, Xoaquín. *Cantigueiro popular da Limia Baixa*. Vigo: Galaxia, 1973.
- Lorenzo Perera, Manuel J. *El Folklore de la Isla de El Hierro*. El Hierro: Editorial Interinsular Canaria-Excmo. Cabildo Insular, 1981.
- Machado, José E. *Cancionero popular venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación-Academia Nacional de Historia, 1988.
- Maldonado Ocampo, Luis. «Diversas notas». *Hoja Folklórica* 22 (13 / IV / 1952) [Salamanca: un pliego doblado en cuatro sin paginar].
- Manzano, Miguel. *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto, 1982.

- Martínez Torner, Eduardo. *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, 1966.
- Marazuela, Agapito. *Cancionero Segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964.
- Martínez Mancebo, J. Carlos. «Usos y costumbres en Fuentes Carrionas». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 44 (1980): 325-397; 45 (1981): 169-235.
- Masera, Mariana. «Vuela, vuela, pajarito: relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo». *Acta Poetica* 20 (1999): 311-325.
- Mendoza, Vicente T. «Mensajes y mensajeros en la poesía tradicional de México». *Folklore Americano* 3:3 (1955): 71-84.
- Nogueira, Carlos. *Cancioneiro Popular de Baião*. 2 vols. Baião: Cooperativa Cultural de Baião, 1996.
- Ordóñez, Valeriano. «Alma lírica del pueblo. El huerto de los cantares». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra XIII/38* (1981): 5-156.
- Palau, Melchor de. *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón, 1900.
- Palay Sampietro, Miguel. *Coplas, gentes y relatos de la Ribera del Cinca*. Terrassa: Ègara, 1990.
- Paniagua Simón, Ignacio. *Ritos y costumbres de Extremadura: Ahigal*. Salamanca, 1989 [edición del autor].
- Pedrosa, José Manuel. «El romance lírico de *El rondador sediento* en el folclore sefardí de Oriente». *Revista de Folklore* 129 (1991): 75-81.
- . «La canción de ronda de *Las calles del amor* entre los sefardíes de Oriente». *Revista de Folklore* 134 (1992): 39-47.
- . «Canciones disparatadas y rimas frustradas: Notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 72 (1996): 39-67.
- . «*La media noche es pasada, / y no viene*: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier». (En prensa).
- Peña Díaz, Miguel Ángel. *Coplas de columpio de la tradición oral de Ubrique (Cádiz)*. Alcalá de Henares: El jardín de la voz, 2013.
- Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982: 402-403.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883.
- Tiersot, Julien. «Le rossignol messenger». *Revue des Traditions Populaires* V (1890): 534-536.
- Trapero, Maximiano. *Lírica tradicional canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990.
- Uribe Echevarría, Juan. «Cancionero de Alhué». *Mapocho* II/II/3 (1964): 25-113.
- Usos y costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca*. J. F. Blanco (ed.). Salamanca: Diputación, 1986.
- Zárate, Manuel F. & Pérez de Zárate, Dora. *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Talleres de La Estrella de Panamá, 1952 [uso la reed. de Panamá: Autoridad del Canal, 1999].