

Reminiscencias de una canción occitana en el cancionero vasco

FRANCISCO J. OROZ

A Marianne y Gerhard Roblfs

1. El cancionero vasco ha sido objeto de numerosos análisis destinados a dilucidar la cuestión de la «originalidad». Se ha estudiado por ejemplo la posible génesis del compás «típico» de cinco por ocho, remontando unas veces hasta el Cancionero Musical de Palacio, otras hasta los himnos de los países más lejanos de la cuenca del Mediterráneo de hace siglos.

También algunos textos, y sobre todo algunas melodías, han sido analizadas con la intención de descubrir relaciones de parentesco o dependencia con otros cancioneros de Europa. Hasta se ha llegado a expresar en cifras, en tantos por ciento, la vinculación con tal o cual cancionero.

El observador imparcial discurre con una manifestación, primero de asombro, luego de benévola sonrisa, por muchas de esas páginas, llenas de erudición, pero no exentas de pasión, y en las que la más acendrada buena voluntad difícilmente podía superar los obstáculos inherentes a un planteamiento equivocado de la cuestión.

2. Un enfoque global del cancionero vasco, o de cualquier cancionero tradicional, que pretenda llegar a un resultado exacto de la relación con otros cancioneros es una empresa utópica, desesperada. Y esos «resultados» han de ser necesariamente relativos, diríamos que arbitrarios. Aun conociendo a fondo el cancionero vasco, que no es poco, habría que tener un conocimiento parecido de los cancioneros con los que se establezca la comparación, también en su totalidad. Y además, un cancionero actual, por completo que sea, no suele reflejar el estado de siglos pasados que sería para estos fines tan importante como el de hoy en día. Por otro lado, muchas melodías se alejan de su lugar de partida, y se alejan de su forma primitiva, originando diversas versiones y complicando al crítico la tarea de la comparación y de la localización.

3. El investigador deberá conformarse con la labor, mucho menos ambiciosa, pero mucho más realista, de detectar relación entre tal o cual canción vasca y tal o cual de otro cancionero. Para estadísticas y porcentajes no es propicio este terreno.

3.1. La relación entre canciones es a veces tan estrecha que resulta evidente para cualquier ojo o cualquier oído: la popularísima canción *Urzo xuria, errazu* e.g. encuentra correspondencia exacta en el cancionero francés, o en el alemán, por no citar otros; la canción navideña, que no es de las más tradicionales, *Oi Bethleem* figura con texto francés de tema muy diferente en

un cancionero de mediados del siglo XVIII, y también se canta con texto gascón navideño; *Titili eta tatala* tiene la misma melodía que *Piper of Galway*; *Olentzero buru aundia* tiene un modelo exacto en una *Farandole* occitana que ha sido puesta en relación con tiempos y tierras remotos; la danza de Berriz que comenta Azkue, *Cancionero popular vasco*, p. 264 se sirve de la melodía de *Il pleut, il pleut bergère*, canción anterior al año 1794 en que fue guillotinado su autor, Fabre d'Eglantine.

3.2. Otras veces la relación es menos evidente, o se reduce al tenor general o a pocos compases, como la que se constata entre *Urzo luma* y *Comment passer dedans le bois?* (Azkue, op. cit., Notas al cancionero, E-44, núm. 81), que en efecto, comienzan de manera casi idéntica; quien conozca los corales de Bach asociará esa melodía con *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, cuya semejanza no se limita a los primeros compases.

4. Quisiéramos ahora hacer alguna observación sobre la posible relación que media entre una canción occitana y una vasca¹. Esta relación no es evidente a primera vista, pero creemos que hay elementos comunes que abogan por una dependencia.

En el cancionero occitano encontramos una melodía conocida a mediados del siglo XIX y más conocida hoy en día, gracias a la musa del máximo representante del renacimiento occitano, Federico Mistral. Este autor nos cuenta en sus *Memòri e Raconte* que hacia 1855 escuchó una canción con una melodía que serviría de base para su *Magali*. Reproducimos la canción tomándola de *Lou Cansouniè de la Prouvenço*:

Allegretto

O Ma-ga-li, ma tant a-ma-do, Me-te la
 tèsto au-fe-nes-troun! Es-coutoun pau a-ques-to au-
 ba-do De tam-bourin e de viou-loun. Es plen d'es-
 te-llo, a-pe-ra-mount! L'auroes toum-ba-do, Mai lis es-
 tel-lo pa-li-ran, Quand te vei-ran!

1. Para las referencias remitimos al aparato crítico de *Vasconia cantat*, de próxima publicación en «Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra».

4.1. La melodía claramente estructurada, consta de dos frases musicales diferentes que, repetidas, corresponden respectivamente a los versos de la estrofa y a los del «estribillo». La primera frase se extiende a los dos primeros versos, estando a su vez dispuesta de acuerdo con ambos versos, uno de rima masculina, otro femenina. Para los versos 3-4 se repite tal cual esta frase musical, que, al abarcar cuatro compases, nos da para las estrofas un total de ocho compases.

La segunda frase consta de tres compases que, repetidos, corresponden al estribillo. La primera parte de esta frase es, de acuerdo con el número de sílabas del verso, más larga que la segunda; además, en la repetición se modifica levemente la melodía, evitándose la primera vez la cadencia; los dos calderones de *toumbado* sugieren la notación que no habrá sido adoptada para mantener el cómputo y el paralelismo:



4.2. El esquema métrico de la canción se deduce de esta estrofa:

O Magalj, ma tant amado,
 Mete la tèsto au fenestroun!
 Escouto un pau aquesto aubado
 De tambourin e de vióloun.
 Es plen d'estello, aperamount!
 L'auro es toumbado,
 Mai lis estello paliran,
 Quand te veiran!

5. Como punto de comparación queremos presentar ahora un cantar de San Juan, de La Burunda. Durante el verano de 1979 escuché de labios de José María Satrustegui, que tantos méritos ha acumulado con el estudio de las tradiciones de su tierra, en el pueblecito de Urdiain la canción *Goazen San Juanera*. Espontáneamente repliqué cantando los primeros compases de *Magali*, y en eso quedó todo, a la espera de mejor ocasión.

He ido soslayando la cuestión de similitud por las dificultades que enseña se presentan en vista de la diferencia temática de las canciones y del esquema métrico que podrían acentuar la falta de correspondencia en algún detalle de la melodía. Me parece sin embargo oportuno volver sobre el tema aunque no sea más que con la intención de animar a otros a este tipo de comparaciones que, lejos de redundar en menoscabo de un cancionero, pueden contribuir a resaltar los vínculos con otros pueblos o culturas.

5.1. Se conocen dos versiones de *Goazen San Juanera*. Una, la recogida por Azkue, *Cancionero*, núm. 839, con un total de 11 versos, cantados por María Martina, la ciegucecita de Urdiain. Otra, de texto mucho más amplio, registrada por Satrústegui y publicada en el número 8 de FLV, pp. 174 ss. La melodía de Satrústegui corresponde al principio a la de Azkue en líneas generales, pero añade para terminar una especie de recitado que abarca más de la mitad del texto. Esta segunda parte queda fuera de las siguientes consideraciones.

Allegretto

Goaz-en San Ju - an - e - ra gaur ar-ats-e-
 an, e-toñ-i - ko ge - ra - la bi - ar goiz - e -
 an. Goaz-en San Ju an - e - ra ber-du-ra - ta -
 ra, ber-du-ra - ta - ra e - ta an e-goite - ra.

Transcribamos ahora juntas la primera parte de *Magali* y las versiones de Azkue y Satrústegui:

1. Goazen San Juanera (Azkue)

Goa-zen San Ju - a - ne - ra gaur a - rra - tse-an

2. Goazen San Juanera (Satrústegui)

E - gu bai, e - - gun ho-nek San Juan di - tu - di

3. Magali

O Ma - ga - li, ma [es toum - ba - do

e - to rri - ko ge - ra - la bi - ar goi - ze - an.

ez da San Ju - an ba - ñan a - la g-lumbra be - di.

tant a - ma - do, me-te-la tès-to au fe - nes - trou! =

5.2. Constatamos que el parecido es considerable: las cinco primeras notas son casi idénticas; la melodía de *etorriko ge-* corresponde a la de *tant*

ama-; *ala alumbra bedi* se canta de manera muy parecida a *tèsto au fenestroun*. Las únicas diferencias notables son la de *-nera gaur arratsean*, que sin embargo encuentra réplica bastante exacta en el estribillo de *O Magali*, [entre corchetes en la reproducción], y la de *bañan*, que en la canción vasca tiene las notas *sol, fa sostenido, sol*, y en la otra tres veces *la*, aunque también en este punto podamos remitir al paralelismo con el pasaje encorchetado.

5.2.1. Se podrá objetar que alguna de las secuencias de notas, como la del inicio, no son lo suficientemente típicas como para apoyar una relación, ya que se encuentran en otras muchas canciones, vascas por ejemplo. Eso es cierto, pero algunas de esas canciones están a su vez relacionadas con el cantar sanjuanero, como veremos más tarde; ello no quita además el que también los otros elementos constitutivos de *Goazen San Juanera* se hallen en *Magali*, aun cuando la distribución de los mismos no coincida siempre.

6. Las diferencias a que aludimos no nos permiten hablar de un *contrafactum*, pero las semejanzas nos inducen a admitir una relación que podríamos expresar diciendo que una melodía se inspira en la otra, o si preferimos, que ambas remontan a una fuente común que estaría por determinar. De momento admitimos pues relación entre las melodías de las dos canciones.

6.1. Hay algún detalle que pudiera interpretarse en el sentido de que la canción vasca depende de la occitana: En la versión de Satrústegui, en los versos 7-8, que no figuran en Azkue, se hace mención de Francia: «Me fui a Francia, volviendo por mayo en caballo gris (prefiero esta traducción prosaica a la poética de Satrústegui que interpreta *urdin* como 'azul', y remito para la polisemia de esa palabra vasca y la problemática de la segmentación del continuo del color al artículo de Michelena «Nombre y verbo en la etimología vasca, FLV 4, 1970, pp. 67-93, especialmente pp. 67-71) encima de un burro». Estos versos los comenta Satrústegui aludiendo a la necesidad de emigrar durante los meses que en el pueblo no había trabajo.

6.2. De la obra de Mistral se puede sacar algún dato más claro sobre el trasfondo «semántico», aunque tengamos que extendernos para ello sobre algún particular de la canción occitana *Magali*. Mistral intercaló la canción *Magali*, forma familiar de *Margarido*, en *Mirèio*, poema en doce cantos por cuyos méritos la poesía occitana moderna había de adquirir un lugar de honor en la literatura universal.

El poema recuerda con su temática y en sus dos protagonistas *Mirèio* y *Vincen*, a Romeo y Julia.

6.2.1. Durante la tarea de recogida de los capullos de seda, a instancias de sus compañeras de trabajo, la joven *Noro* comienza a contar la historia de

Magali, que, dóu gran esglàsi
qu'avié pèr l'amourous estàsi,
en Arle au couvènt de Sant-Blàsi,
touto vivo, amè mai courre s'enseveli,

de «Magali que, por miedo al éxtasis amoroso, prefirió correr a sepultarse viva en Arles, en el convento de San Blas» (edición dirigida por Pierre Rollet,

Frédéric Mistral, *Oeuvres poétiques complètes*, Tomo I, Barcelona 1966, p. 110).

6.2.2. La canción *Magali* es un diálogo en el que esa joven intenta evadir a las pretensiones de un joven. Para escaparse de él quiere convertirse sucesivamente en anguila, en pájaro, en flor, en nube, en rayo solar, en luna llena, en rosa, en encina, en monja, y finalmente, morir; el pretendiente, a su vez, quiere volverse pescador, agua cristalina, viento marino, lagarto, niebla, mariposa, hiedra, padre confesor y tierra, para estar de una manera o de otra junto a ella. Por fin, ella se convence de que él habla en serio, y le entrega de recuerdo su anillo.

6.2.3. El texto de *Magali* no tiene nada que ver con el de *Goazen San Juanera*. Y sin embargo, dos estrofas después de terminada la canción, leemos un nombre que nos evoca el tema de la canción vasca:

Cuei-nous, Mirèio, quàuqui poumo
di Sant-Janenco, e 'mé 'no toumo
nautre anaren gousta sout li falabreguïé,

o sea: «Recoge, Mirèio, algunas manzanas de San Juan, y con un trozo de queso fresco iremos a comer bajo el almez».

6.3. A esta alusión al nombre del santo no le prestaríamos mayor atención si no fuese por la importancia que se le concede a la celebración de la víspera de la fiesta sanjuanera algo más tarde, en el canto VII, en una estrofa que nos transporta a los preparativos de la hoguera de San Juan:

Coupas, dins li bos de rebroundo,
Chascun voste balau de broundo;
Qu'en làupi li balau s'amoulounon. Mi fiéu,
Quand l'auto làupi sara lèsto,
De vèspre, coumpliren lou rèsto,
Car de Sant Jan anieue 's la fèsto,
Sant Jan lou meïssounié, Sant Jan l'ami de Diéu!

«Cortad en el monte bajo un haz de ramas cada uno, que se amontonen los haces en pila. Hijos míos, cuando la alta pila esté terminada, al anochecer, cumpliremos lo demás; pues esta noche es la fiesta de San Juan, San Juan el segador, San Juan el amigo de Dios» (edición, p. 272).

Luego que los trabajadores han preparado alegremente la pira, unos con juncia, otros con ramas de pino, se eleva una larga lengua de fuego, alrededor de la cual los segadores, golpeando rítmicamente la tierra, bailan la *farandola*: «San Juan, San Juan, la tierra encinta palpita cuando pasas». Y los danzadores, «con las manos llenas de hierba de San Juan y de verbena que hacían bendecir en el fuego purificador, gritaban: San Juan, San Juan. Todas las colinas brillaban como si hubiese llovido estrellas en la oscuridad. Entretanto el viento llevaba el incienso de las colinas y el resplandor de las llamas hacia el santo, flotando en el crepúsculo azul» (p. 292).

6.4. Sobre el abismo semántico que separa al texto de *Magali* del de *Goazen San Juanera* se tiende inesperadamente, gracias a esta descripción de la hoguera de San Juan, un puente. Considerando las dos canciones desde esta perspectiva parecerán menores los reparos en suponer una relación genética entre ellas, según parece aconsejar la melodía.

6.5. Pero, puente o no, con este enfoque, la cuestión, en vez de resolverse, se complica. Una melodía sabemos que puede servir para cantar los textos más diversos sin la menor relación semántica. Es un hecho conocidísimo que Ernst Bloch ha expresado de forma bien clara en una frase que traduzco con permiso y perdón de los lectores: «La melodía es una puta; se va con cualquier texto». Pues bien, no tendría porqué extrañarnos el que la melodía de *Magali* se acoplara a un texto sanjuanero. Lo que extraña es que Mistral vincule de manera indirecta, en una relación interna, casi imperceptible y que sólo se revela al tomar en consideración un amplio contexto, la canción *Magali* con la noche de San Juan, y que en la canción vasca se manifieste claramente esa misma relación. *Magali* es una canción que sublima el tema popular de las metamorfosis conocido en muchas literaturas, y también en la vasca, en numerosas variantes. Para relacionarla con la fiesta de San Juan hay que recorrer muchas páginas de *Mirèio*. ¿Cómo pues se explica su presencia como fuerza inspiradora de una canción vasca para esa fiesta? Podemos remontar más atrás en la historia de la melodía de *Magali*, recurriendo a una etapa anterior, en la que en efecto encontramos esa melodía con un texto diferente. Mistral mismo nos informa sobre ese particular, al contar-nos que la única persona a la que oyó esa melodía fue a Jan Roussiero, que se la cantó cuando Mistral andaba buscando la nota provenzal de su canción de amor. El texto comienza así:

Bon-jour, gai roussignòu sòuvage
 N'en fugues lou bèn-arriba!
 Cresiéu qu'aguèsses pres daumage
 Dins lou coumbat de Gubarta:
 Mai dóu moumen que t'ai ausi,
 Pèr toun ramage,
 Mai dóu moumen que t'ai ausi,
 M'as rejouï.

6.6. De San Juan, ni huella, y en nuestra cuestión no adelantamos ni un paso por ese camino. Sólo podemos hacer hipótesis, más o menos inverosímiles. Una sería la de atribuir la inspiración en la melodía de *Magali* a algún estudioso, conocedor de la obra de Mistral y del vasco, o, predecesor de Orixe, y no al pueblo, pero el texto de *Goazen San Juanera* está lejos de reflejar el estro poético de una persona culta. Podríamos pensar en que al principio sólo se habrá tomado la melodía, acaso en forma de danza, y que la adaptación del texto será posterior; y efectivamente, entre las danzas que recoge Azkue tenemos una que recuerda la canción de San Juan y que trae algún elemento melódico de *Magali* que en el canto sanjuanero falta (núm. 216 de Azkue). Pero ¿por qué casualidad se había de aplicar esa melodía a un texto vasco que trata de un tema que en *Magali* no es evidente sino que se trasparenta únicamente como transfondo temático?

6.7. No estoy en condiciones de dar una respuesta satisfactoria a esta pregunta. Acaso conozca alguien un eslabón intermedio, como podría ser la costumbre de interpretar una melodía parecida a la de *Magali* en la velada de la noche de San Juan y que habrá sido luego aprovechada para cantar un texto relacionado con la fiesta.

7. En la versión que nos ofrece Satrústegui tenemos dos partes que desde el punto de vista de la melodía no tienen nada que ver una con otra, son

completamente diferentes. Ha de tratarse de una amalgama de canciones diferentes, como insinúa Satrústegui. Tenemos la impresión de que la parte más antigua ha de ser el recitado final, que estará inspirado en el canto litúrgico, en alguno de los tonos gregorianos. La primera parte, la que corresponde a la versión de Azkue, creemos que tiene que interpretarse como aditamento posterior.

7.1. En cuanto al texto, también cabría distinguir dos partes, que no coinciden exactamente con la disposición que encontramos en la página 176 de FLV 8. Los 16 versos primeros se adaptan, con leves modificaciones que ocurren en mucha otras canciones populares, rítmicamente a la melodía inicial.

7.2. Los siguientes, por el contrario, tienen un ritmo muy diferente que no se adapta a esa melodía. También en cuanto al contenido de los versos se nota una especie de sección: Los versos 1-16 se pueden resumir en una invitación a celebrar la fiesta junto a la fuente de San Juan, de agua fresca y limpia. Los versos 7-8 parece que son una intercalación ad hoc que, de todos modos, no cuadran dentro del contexto que se sirve del plural, *guazen* y no del singular *Juan nintzan*. Las *siete fuentes* han de interpretarse con valor simbólico más que real, viéndose en ese número una de tantas asociaciones, como le son propias en la liturgia, comenzando por los sacramentos, pecados capitales, dones del Espíritu Santo, etc. ¿No hay además una hermosa leyenda de que la cabeza de San Juan, al ser separada del tronco, dio unos saltos por el suelo originando otras tantas fuentes?

Los versos 17 hasta el final se diferencian por varios detalles de los anteriores; la rima es monótona, en *-a*, se repite varias veces la misma palabra, produciendo la sensación de una especie de conjuro contra las brujas o malos espíritus. Estos versos se inspiran en el relato evangélico sobre San Juan Bautista, que *exsultavit in utero*, (*Luc.* 1, 41) o en la narración de su martirio (*saltavit filia Herodiadis*, *Mat.* 14, 6), con asociaciones tradicionales paganas.

8. Nos inclinamos a creer que *Goazen San Juanera* representa en su primera parte una adaptación libre, basada probablemente en la memoria, de la melodía popular que inmortalizó Mistral en su *Magali*, aunque ignoremos las circunstancias de esa adaptación. Para la segunda parte de la canción sanjuanera parece que hay que buscar la fuente de inspiración en la psalmodia litúrgica, sin perder de vista las canciones *San Juan bagillean* –sobre todo a partir de *Udan, udan, udan*– y *San Juan bagillean* –especialmente a partir de *Atzo San Juan*– (cf. Azkue, *Cancionero*, núms. 889 y 890). La parte de *Magali* que habría servido de inspiración sería la primera frase musical.

9. Quisiéramos avanzar la opinión de que también la segunda frase musical de la canción occitana encuentra eco en el cancionero euskérico. Nos limitamos a presentar, sin comentario y expresando la intención de volver próximamente sobre este asunto, la melodía de *Magali*, y la de *Nere seme ittipiena*, en la versión que recoge Azkue, *Cancionero*, número 865, para que conste del parecido de ambas melodías en su totalidad y especialmente del tercer verso en adelante:

1. Nere seme t̄ipiena

Ne - re se - me - t̄i - pi - e - na, ik e - mai -

2. O Magali

O Ma - ga - li, ma tant a - ma - do, me - te la
Es - cou - to un pau a - ques - to au - ba - do de tambou -

ten - dau - tak pe - na. A - bil a - rat, - a - bil o -

tès - to au fe - nes - trou n! Es - pleu d'es - te - llo, a - pe - ra -
rin e de viou - loun.

ne - rat, mas - ta gai - na - ren pun - ta - rat, e - an a -

mou n! L'au - roes toum - ba - do, Mai lis es -

ge - ri den un - tzi - rik e - do ber - tze - naz le - io fik.

te - llo pa - li - ran, Quandte vei - ran.

Quede la interpretación y el cotejo con otras canciones cual *Goiko kaletik* o *Aitak et'amak*, para otra ocasión.