



Una propuesta de traducción del cante «Nanas» de la *Antología del Cante Flamenco* (Perico el del Lunar)

A Proposed Translation of the “Nanas” Song (Lullabies) from the *Antología del Cante Flamenco* (Perico el del Lunar)

Hilda GONZÁLEZ¹

Université de Limoges et CLEF
hildamariag@gmail.com

Cécile BERTIN-ELISABETH²

EHIC – Université de Limoges
cecile.bertin@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/496>

DOI : 10.25965/flamme.496

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Resumen: La nana o canción de cuna forma parte de la tradición popular española y se encuentra también presente en la tradición del cante flamenco. ¿Cuáles son entonces sus particularidades y cuál es la evolución de la nana en general y de las nanas del cante flamenco en particular? A partir de una propuesta de traducción del cante «Nanas» que forma parte de la *Antología del Cante flamenco* (Perico el del Lunar, 1988 [1954] - Con cuadernillo que acompaña al CD, reedición del original de 1954), intentaremos comprender los elementos culturales y métricos propios de este cante. Cabe recalcar que existen dificultades en la transferencia de elementos culturales orales. Habrá que reflexionar sobre los aportes necesarios en la traducción para que el cante sea interpretado en francés, es decir, en una lengua distinta a la original.

Palabras clave: nana, flamenco, cultura popular, traducción, transferencia cultural

Résumé : La *nana* ou berceuse fait partie de la tradition populaire espagnole et s'avère être également présente dans la tradition du *cante flamenco*. Quelles sont alors les particularités et les évolutions de la *nana* en général et des berceuses du *cante flamenco* en particulier ? À partir de l'explication d'une proposition de traduction du chant «Nanas» qui fait partie de la *Antología del cante flamenco* (Perico el del Lunar, 1954; 1988), nous nous efforcerons de comprendre les éléments culturels et métriques propres à ce chant. Il convient de souligner que les difficultés sont réelles à l'heure de transférer des éléments culturels oraux. De ce fait, il importe de réfléchir sur les modifications à opérer au moment de traduire, pour que ce chant puisse être interprété en français, c'est-à-dire dans une langue autre que sa langue originale de production.

Mots clés : berceuse, flamenco, culture populaire, traduction, transfert culturel

¹ Professeur de langues à l'institut de formation CLEF de Limoges, Hilda González enseigne également à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Limoges. Elle collabore à l'atelier Trad. Cant. Flam., projet de travail collaboratif et pluridisciplinaire lancé en 2019 qui réunit chercheurs, écrivains, spécialistes de la traduction, artistes et passionnés de flamenco.

² Cécile Bertin-Elisabeth, agrégée d'espagnol et professeure des universités à l'Université de Limoges (EHIC), s'intéresse aux représentations des Noirs et des marginaux ainsi qu'aux questions relevant de l'interculturalité et des transferts culturels entre Europe et mondes américain-caraiïbes, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine. Ses dernières publications ont révélé diverses facettes de l'histoire, de la littérature, du patrimoine et des arts dans la Caraïbe comme *L'Atlantique : machine à rêves ou cauchemar sans trêve ?* (co-direction, Presses Universitaires de Nouvelle Aquitaine, 2021).

Abstract: The “*nana*” is part of the Spanish popular tradition and it is also present in the tradition of the flamenco song (*cante*). What are then the particularities along with the evolution of the “*nana*” in more general terms and more specifically of the *nanas* of this *cante* flamenco? Based on a proposal of explicit translation of the *cante* “*Nanas*” that is part of the *Antología del cante flamenco* (Perico el del Lunar, 1988 [1954]), we will try to understand the cultural and metric elements of this *cante*. It is worth mentioning that the transference of oral cultural elements poses some difficulties. Therefore, it is essential to analyze the necessary contributions regarding translation so that the *cante* can be interpreted in French, that is, in a language different from its original one.

Keywords: lullaby, flamenco, popular culture, translation, cultural transfer

sRoldán Fernández (2018) afirma que: «Tío Luis el de la Juliana fue el primer nombre que se inscribió con letras unciales en las crónicas inciertas del FLAMENCO, que empieza a hacerse memoria brumosa en las postrimerías del siglo XVIII. Pero a él precedieron otras voces sin nombre que fueron gestando el Cante» (pp. 21-22). Esta teoría intenta explicar la fusión de culturas tan característica del flamenco y permite comprender el arraigamiento popular de los cantes flamencos, nutridos de folklore, muchas veces oriundo del sur de la península. El Renacimiento corresponde también con el periodo en el cual los cantares y cantarillos orales pasaron a su forma escrita, lo que permitió conservar varias versiones con diversas variaciones. Dentro de la lírica tradicional (fundada en muchas repeticiones), destacan las nanas o cantares de cuna que reúnen ritmo y vibración vocal. El cante flamenco conlleva dichas variaciones, «aflamencándolas».

En este artículo nos interesa analizar primero cómo se insertan las nanas flamencas en la tradición lírica española (y más precisamente en la tradición de la canción de cuna) a fin de comprender la construcción poética y métrica de estas nanas de la *Antología del Cante flamenco* que vamos a analizar de manera detenida; lo que podrá facilitar, en un tercer paso, la traducción más idónea para que se pueda cantar en francés dado que el objetivo de este artículo, que forma parte de un proyecto global de traducción de los cantes flamencos³, es proponer una traducción que favorezca el canto.

1. Contexto histórico-lírico

Al detallar la tradición de cantarillos que entretenían a la gente humilde antes de que se escribieran⁴ a partir del Renacimiento, Margit Frenk (1994) recuerda que el pueblo trabajaba predominantemente en la agricultura y el pastoreo, realidad socioeconómica que tuvo un impacto en las temáticas de dichos cantos (p. 41). Subraya a la vez la presencia de la voz femenina en estos cantarillos, lo que contrasta con la voz masculina de la lírica cortesana (pp. 42-43). Ahora bien, la presencia de la voz femenina resulta omnipresente en los cantos de cuna que aluden a esa costumbre donde la madre arrulla al niño con afecto y ternura entonando una canción a capela para que este se duerma. Sin embargo, la inicial intimidad del canto de cuna, que sea de regalo, compensativo o amenazante para el niño (Díaz Martín, 2011, p. 25), cobra en los cantes flamencos, públicos y muchas veces comunitarios, una nueva dimensión.

«Como expresión musical del sentimiento de maternidad y como espontáneo arrullo de la madre para atraer el sueño del hijo, la nana ha de considerarse universal en el tiempo y en el espacio» (Roldán Fernández, 2018, p. 189). Dado que la nana debe tener un ritmo relajante y monótono para ayudar a conciliar el sueño o por lo menos generar cierta paz para que el niño aprenda o juegue en un ambiente tranquilo, ¿cómo explicar el interés del flamenco, canto nada soporífero, por las nanas? ¿Cómo es que dicho material poético folklórico que nutre el crisol de la lírica popular española ha pasado al programa estético flamenco?

Dentro de la cultura flamenca, existen una gran variedad de tipos de cantes, los cuales se han agrupado a lo largo del tiempo de acuerdo con el tema que abordan y sus características rítmicas y melódicas, nutriéndose del repertorio de la memoria colectiva. La nana flamenca nace del «aflamencamiento de la nana andaluza» (Roldán Fernández, 2018, p. 189) y esta ha sido

3 Traducir los cantes flamencos de *Antología del Cante Flamenco* de Perico el del Lunar (Hispanvox, 1988 [1954]) es uno de los objetivos del Taller de traducción de Cantes Flamencos (Trad. Cant. Flam), proyecto surgido en la universidad de Limoges, en 2019, en el cual se han involucrado en un trabajo colaborativo y multidisciplinario, tanto teórico como práctico, distintos investigadores, escritores, especialistas en traducción, artistas y aficionados al flamenco.

4 Véanse los romanceros.

clasificada por algunos estudiosos del flamenco dentro de la categoría de los cantes camperos, lo que confirma su raíz popular, así como la recuperación del pasado y su mezcla con nuevos materiales en esta minoría gitana rechazada cuya marginalización quizás pueda explicar la conservación de textos (orales) antiguos. Como su nombre indica, este género se asocia a la labor del campo, a la naturaleza y a las distintas actividades llevadas a cabo por las familias inmersas en este ambiente rural: «Son cantes de evasión del alma que expresan muy diversos motivos: el amor, la admiración por la naturaleza, el aprecio por los animales domésticos, el cariño y ternura a los niños y la sana picardía» (Gértrudix Barrio et al., 2009, p. 34). Los cantan en el cante flamenco tanto mujeres como hombres.

Es importante notar que la nana ilustra de manera muy clara la cultura flamenca porque son coplas populares que han pasado de generación en generación a través del canto. Con todo, «se trata de una tradición oral expuesta a un inevitable proceso de transformación» (Roldán Fernández, 2018, p. 22). Al no ser coplas escritas es posible entender por qué dos de sus características principales son «la espontaneidad y la sencillez» (Machado y Álvarez, 1947, p. 18) y otra característica es la variación, la cual se intensifica en este tipo de cante flamenco donde suele dominar la libertad interpretativa.

Cabe destacar por consiguiente la diferencia entre repetición (Frederic, 1985) y variación. Se repiten los estribillos o unos versos, por ejemplo, lo que da unidad. Dichas repeticiones textuales y orales homogeneizan los ritmos y los sonidos al proporcionar cierta regularidad, con la mira de plasmar un ritmo acentual y una expresividad particular que faciliten el canto (Beltrán, 2014). Pueden condensar la idea principal: «constituyen la sustancia sonora de la poesía» (Prak-Derrington, 2005, p. 55)⁵. Según Domínguez Caparrós, el estribillo contribuye a la repetición, base del ritmo, y da unidad al poema (Domínguez Caparrós, 2001, p. 166). La tenemos en las rimas, en los acentos versales, así como en las pausas. Gérard Genette (1999) considera la repetición «como el otro del mismo» (p. 101) y apunta: «toda repetición ya es variación» (p. 101).

La iteración puede ser por lo tanto variación. Todo texto es la absorción o transformación de otro texto nos dice Julia Kristeva (1969, p. 85). La variación aparece en los (ligeros) cambios de letra a los que vamos a aludir al analizar de manera más precisa las nanas que constituyen nuestro corpus comparándolas con versiones tradicionales. Gilles Deleuze (1968)⁶ cuyo pensamiento se nutre de lo musical (Criton et Chouvel, 2015), elemento que imagina como potencia de desterritorialización (Deleuze et Guattari, 1980, p. 380)⁷, define la repetición como: «diferencia sin concepto» (1968, p. 71), como aquello que permite restaurar la potencia de la diferencia. Pone por lo tanto énfasis en la cantinela, en lo que Deleuze (1968) denomina como «*ritournelle*» (p. 71), palabra que remite al término italiano «*ritornello*», diminutivo de «*ritorno*» que significa «retorno». La variación no resulta ser un error sino algo imprescindible, fuente de libertad que nos invita a transitar. Intentan Deleuze y Guattari ampliar la percepción cuando oponen el espacio/tiempo estriado y jerarquizado del sedentario sometido a la idea de identidad y el espacio/tiempo liso y vagabundo del nómada con su música flotante de lo imprevisto en *Mille plateaux* donde presentan la música como un tipo de cancioneta

5 Note 3 : « Ainsi, la répétition est au cœur du texte poétique, ce par quoi il se distingue de tous les autres : c'est par la répétition que se constituent la substance sonore de la poésie (pour ne parler que du vers : allitération, assonance, rime, mètre, rythme) et son épaisseur de sens (métaphore, comparaison, parabole [...] pour la ressemblance ; antithèse, contraste oxymoron etc. pour la dissemblance) ».

6 Véase también Jacques (2005). Se puede escuchar: Mosna-Savoy (2016).

7 « L'univers, le cosmos est fait de ritournelles : la question de la musique est celle d'une puissance de déterritorialisation qui traverse la nature, les animaux, les éléments et les déserts non moins que l'homme ».

desterritorializada (Jacques, 2005, p.17)⁸. El pensamiento, nómada por excelencia, se va gestando fuera de las codificaciones. Así pues, también se nutre la belleza de caminos imprevistos. ¿No será este fluir intenso lo que nos proporcionan los cantes flamencos?

Verguillos Gómez (2002) señala que fue Bernardo el de los Lobitos quien incorporó la nana al flamenco a mitad del siglo XX (p.68). Esta misma idea es expresada por Núñez:

Los cantos de cuna, llamados en los países hispanos nanas, forman parte también del repertorio estilístico del arte flamenco, al menos desde que se incluyera en la *Antología del Cante flamenco* de 1954. Pero en el repertorio tradicional existen desde antiguo, también en las tonadillas cabían las nanas y aquí están las más rumbosas. Para dormir al niño se cantará alaró, alaró y alarororó (2014, pp.333-334).

También vale la pena destacar que Federico García Lorca hizo de igual manera una contribución significativa al arte flamenco y puso de relieve el valor de las nanas españolas. Sin embargo, Lorca presenta la nana de la cultura española en un contexto diferente. Lorca no evoca la nana dentro del contexto rural y de campo, sino que asocia este tipo de cante del flamenco con las mujeres pobres que trabajan en las casas de los ricos: «son las pobres mujeres las que dan a sus hijos este pan melancólico [de las nanas] y son ellas las que los llevan a las casas ricas» (Rodríguez Almodóvar, 2006, párr. 2). De esta manera, retoma la tradición de asociar a la mujer popular con la nana (Masera, 1994, pp. 214-215). Lorca menciona que él «siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país» (Rodríguez Almodóvar, 2006, párr. 1). Un cante dentro del género de la nana, escrito por Lorca que sostiene esta idea es: «Duérmete mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa, / ponerme a coser» (Rodríguez Almodóvar, 2006, párr. 2). Ahora bien, tanto el contexto de cante asociado al campo como el contexto al que alude Lorca están ligados a un contexto de trabajo. Roldán Fernández (2018) menciona a este respecto el siguiente estereotipo: «El flamenco tal vez por la vieja e impenitente aversión de los gitanos al trabajo, cuenta con una escasa nómina de cantos laborales. Y estos son de clara procedencia andaluza, luego aflamencados» (pp. 181-182)⁹.

Como lo apunta el poeta Federico García Lorca (1986): «No hacía falta que la canción tuviese letra» (p. 287), según la importancia dada al ritmo y al arrullo en las nanas. Ahora bien, nos interesan las letras de dichas nanas, primer aprendizaje cultural del niño español, entre repeticiones y variaciones, que acompañan las melodías y más particularmente en el contexto flamenco que se nutre de reminiscencias del pasado cultural andaluz.

La lírica popular retoma los mismos elementos como lo apunta Manuel Fernández Gamero (sin fecha) en cuanto a los apóstrofes de las nanas: «Vida mía, mi alma, mi bien, lucerillo, rosa en capullo, clavelito encarnado, manojito de albahaca, sol de los soles,... son algunos de los muchos apóstrofes que aún siguen vivos en la lírica popular» (p. 395). Cita entonces una nana¹⁰ con una estrofa que conlleva versos bastante similares a los de las nanas flamencas de nuestro corpus (Perico el del Lunar, 1988 [1954]) como lo podemos ver al comparar esta nana con las coplas de las nanas flamencas:

8 « La ritournelle, motif, air qui se répète dans le langage courant, devient sous la plume des auteurs de *Mille plateaux* le processus même du devenir, avec son entrelacs perpétuel de formes qui se font et se défont ».

9 Lorca supo superar los estereotipos negativos en torno a los gitanos.

10 Remite Manuel Fernández Gamero en la nota 6 de su artículo a Paloma Sainz de la Maza (Fernández Gamero, 1980) y precisa que en la página 40 tiene una recogida en Málaga que sólo cambia un sufijo: «lucerito» por «lucerillo» en el tercer verso.

Duerme, niño chiquito,
duerme, mi alma.
Duérmete,
lucerrillo de la mañana¹¹.

Nanas (Perico el del Lunar, 1988 [1954])

| Copla 1 | Copla 2 | Copla 3 | Copla 4 |
|--|---|---|--|
| A dormir va la rosa ¹² De los rosales; A dormir va mi niño Porque ya es tarde. | Este niño chiquito No tiene cuna; Su padre es carpintero Y le hará una. | Mi niño, cuando duerme lo guarda un ángel; Que le vela su sueño como su madre. | Nana, nana, nana, nana ¹³ Duérmete lucerrito: De la mañana. |

Añade otra nana del sur de España, más precisamente de Arahall (Fernández Gamero, sin fecha, p. 396), en la provincia de Sevilla, que casi corresponde completamente con la primera copla de las nanas flamencas:

A dormir va la rosa
de los rosales,
a dormir va mi niña
porque ya es tarde.

Propone luego otra versión, totalmente idéntica, oriunda de «la Campiña sevillana» (p. 404), lo que recalca la recurrente variedad de estos versos líricos:

A dormir va la rosa
de los rosales,
a dormir va mi niño
porque ya es tarde¹⁴.

Además, explica que la presencia de la rosa, flor de las flores, «pretende ser el reflejo de la virginidad no mancillada en el infante al que se refiere el canto» (p. 396) y la presenta como símbolo de pureza (Cirlot, 1991, p. 390)¹⁵, refiriéndose incluso a Alfonso X el Sabio (Fernández Gamero, sin fecha, p. 406) para señalar la antigüedad de este tipo de referencias poético-líricas.

Es importante recordar la presencia de elementos religiosos en la tradición de las nanas, con parecidos con villancicos (Pérez Vidal, 1983) con la presencia de ángeles y de la Virgen María. La alusión al «lucerrito» que encontramos en la cuarta copla de las nanas flamencas enfatiza este aspecto. Ya aparecía esta alusión en la siguiente copla:

Duérmete, lucerrito,
duerme y no llores,

11 Texto en negrita para las variaciones.

12 En el cuadernillo adjunto al CD (Perico el del Lunar et al., 1988, p. 69), la transcripción es no está bien: indica «A dormir que va la rosa» para la copla 1, como lo precisamos a continuación en este artículo. Y para la copla 4, se leen solo tres ocurrencias de la palabra «nana» y no cuatro, al contrario de lo que se puede escuchar en la grabación. El taller Trad. Cant. Flam. lo ha rectificado para respetar más la grabación original, y para motivos métricos, como se verá. Ver «Nanas / Berceuses (Bernardo el de los Lobitos)» en la parte de «Transcriptions en espagnol et traductions écrites en français» de este número 2 de la revista FLAMME

13 Ver nota anterior.

14 Nana citada también por Francisco Rodríguez Marín (Rodríguez Marín, 1981).

15 Entrada «Rosa»: «La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección».

que te vela la Virgen
de los Dolores¹⁶.

Ya Lope de Vega¹⁷ había escrito una famosa nana al niño Jesús, o sea una «nana a lo divino», lo que recalca la tradicional dimensión religiosa de varias nanas antes del desarrollo de nanas profanas. Llama la atención en las nanas flamencas el hecho de aludir al «carpintero», oficio de José el padre putativo de Jesucristo. Bonifacio Gil (1998)¹⁸ recopila (tras Lorca¹⁹) dicha estrofa casi totalmente parecida a la segunda copla de las nanas flamencas:

Este niño chiquito
no tiene cuna,
su padre'eh carpintero
le hará una.

Queda claro con esto que hay símbolos comunes entre las nanas como la luna y la luz. Esta simbología tanto religiosa como profana nutre una tradición multisecular conservada en los cantes flamencos que utilizaron tanto los cancioneros anónimos. El género de la nana interesó a los mayores poetas y escritores del siglo XX entre los cuales destacan, además de Lorca que dedicó a las nanas una famosa conferencia en 1928, Miguel de Unamuno – con una nana dirigida a su primer nieto que remite a «La media luna (que) es una cuna» –, Juan Ramón Jiménez –muchas veces presentado como el poeta de los niños –, José Hierro – que propuso una nana para dormir a un preso –, Gerardo Diego – y sus poemas navideños – y Luis Rosales con por ejemplo los versos siguientes:

Duérmete, niño mío,
flor de mi sangre,
lucero custodiado,
luz caminante.

Cabe recordar también a Miguel Hernández – que transcribe la destrucción de la guerra civil con esta: «cebolla (que) es escarcha, cerrada y pobre», remitiendo también a la luna –, a Rafael Alberti – que en su famoso *Marinero en tierra* propone una parte titulada «Nanas» que es en realidad una serie de ocho textos que escribe una vez en Madrid, alejado del mundo de su infancia que va idealizando – o a Gloria Fuertes. Dicha diseminación de nanas da a entender que la canción de cuna se volvió un verdadero género literario en el siglo XX y que ya no son sólo poemas para niños como lo muestra *El gran libro de las nanas* de Carme Riera (2010)²⁰.

2. Análisis poético del cante «Nanas»

En cuanto a la composición y la métrica literaria, la nana flamenca se compara con el cante de trilla debido a que comparten muchas similitudes, entre ellas la métrica (López Ruiz, 2004, p. 37). En el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (DEIF)* indica Luis López Ruiz (2004) para la nana: «Copla que presenta formas y metros variados y que se amolda al balanceo

16 Nana citada también por Francisco Rodríguez Marín (1981, p. 25).

17 Véase también el uso de una forma de nana en *El cardenal de Belén*.

18 Véase también Pedro César Cerrillo (1992, p. 108).

19 Federico García Lorca, «Nana sevillana» (1994) Esta canción de cuna le sirvió para ilustrar su conferencia de 1928 sobre las canciones de cuna españolas. Ha sido recreada en nuestros días por la cantaora flamenca Carmen Linares (1994).

20 Esta antología se puede relacionar con los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1882) que recogían canciones de cuna populares.

de la cuna, aunque es frecuente la de cuatro versos, el primero y el tercero, heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos» (p. 37). Roldán Fernández (2018) opina con respecto a la melodía, al compás y al ritmo lo siguiente:

Musicalmente el cante desarrolla una melodía libre, no atada a compás, ajena del todo al ritmo cíclico y monótono del balanceo de la cuna o de los brazos de la propia madre. No está sujeta la línea melódica ni a formulación rítmica ni a combinación estrófica y métrica. En la nana una melodía elemental, serena, dulce, transida de ternura, como llegada del principio de los tiempos, sirve de cauce sonoro para encajar una letra breve, sencilla, densamente emotiva con que la madre mece dulcemente al niño en sus brazos o en la cuna, cantando a pura voz, casi en un susurro, sin acompañamiento alguno que, por una parte, resultaría incompatible despegada del momento y del lugar, y por otra podría perturbar inoportunamente el sueño del pequeño (Roldán Fernández, 2018, p. 189).

Con esto se puede ver que, si bien no existe una métrica establecida de rigor para este tipo de cante, hay al menos una tendencia en cuanto al número de versos y a no llevar acompañamiento musical más que la voz pura y simple del cantaor. Tampoco se ha asentado en ningún lugar que la interpretación de la nana flamenca comprenda únicamente aquellas nanas donde se escucha la voz femenina. Lo que es innegable es que al menos popularmente la nana es conocida como canción de cuna y por tanto se asocia a las madres y a los niños: «Posible medio expresivo de afecto, las nanas y su canto involucran dos aspectos fundamentales: la presencia del cuerpo de la mujer, que es la que mece la cuna o arrulla al niño, y su voz, que es la que interpreta la melodía» (Riva, 2010, p. 334).

El cante «Nanas» que forma parte de la *Antología del Cante flamenco* y que es interpretado por el cantaor payo Bernardo Álvarez Pérez conocido en el mundo artístico como Bernardo el de los Lobitos y el tocaor Pedro del Valle Pichardo, de nombre artístico Perico el del Lunar, es un cante que presenta características muy particulares si se toman en cuenta los elementos mencionados con anterioridad. Dos factores llaman la atención: el primero tiene que ver con el acompañamiento musical, lo que resulta atípico en este género, y el segundo aspecto es que la nana es interpretada en una voz masculina. Con respecto al aspecto del acompañamiento musical en «Nanas», Pohren hace referencia a esta singularidad:

Es cante chico. Tradicionalmente no se toca, no se baila. No ha tenido nunca acompañamiento de guitarra. Una excepción es el extraordinario acompañamiento que hace Perico el del Lunar a la nana de Bernardo el de los Lobitos en la Antología de Hispavox (Pohren, citado por López Ruiz, 2004, p. 33).

Esta misma idea coincide con lo señalado por Cordwinus (2014) con respecto a que la nana es un cante que no lleva acompañamiento: «1. Cantes sin acompañamiento: tonás, martinets, carcelera y debla, saetas, alboreá y seguriyas antiguas, trilla, nana, pregón, galeras» (p. 55). Por otro lado, en cuanto a la voz masculina que aparece en «Nanas», el hecho podría explicarse por lo siguiente:

Las largas siestas del verano originaron nanas, muchas veces en la voz del padre, que, cambiando la dedicatoria de un cante de trilla, con su misma métrica y hasta con su misma melodía, expresaba poéticamente con ternura todo el cariño que por su hijo sentía (Gértrudix Barrio et al., 2009, p. 40).

Todos estos aspectos son importantes para entender la esencia de este tipo de cante, especialmente el darse cuenta de que hay en efecto elementos y características que son frecuentes pero que hay variaciones y un ejemplo claro de esto son las excepciones que se pueden encontrar en «Nanas». Para analizar estos elementos se muestran abajo las coplas de este cante tomado del cuadernillo que acompaña la *Antología del Cante Flamenco* (Perico el del Lunar, 1988 [1954], p. 69):

Nanas

| Copla 1: | Copla 2: | Copla 3: | Copla 4: |
|--|--|---|--|
| A dormir que va la rosa De los rosales; A dormir va mi niño Porque ya es tarde. | Este niño chiquito No tiene cuna; Su padre es carpintero Y le hará una. | Mi niño, cuando duerme lo guarda un ángel; Que le vela su sueño como su madre. | Nana, nana, nana Duérmete lucerito De la mañana: |

En «Nanas», a excepción de una variación, el número y tipo de versos en la mayoría de sus coplas corresponde con lo que se encuentra frecuentemente en la nana flamenca, es decir, que el cante está compuesto generalmente de coplas de cuatro versos con el primero y el tercero heptasílabo y el segundo y el cuarto pentasílabos (Gértrudix et al., 2009, p. 37). La variación consiste en que el primer verso de la primera copla es un octosílabo y el primer verso de la copla 4 es un hexasílabo. Este factor puede tener su explicación en que se trata de la versión escrita del cante lo cual puede llevar a que el número de sílabas se reduzcan si se compara con la versión oral, cuestión que se analizará posteriormente.

Para ver esto de forma más clara se muestra la siguiente tabla:

| COPLA 1 | | | | |
|--------------|-------------------------|---|---------------|------------------|
| Nº DE VERSOS | LETRA VERSO | SEPARACIÓN DE SÍLABAS | TIPO DE VERSO | RIMA |
| 4 | A dormir que va la rosa | a/dor/mir/que/va/la/ro/sa | octosílabo | verso suelto |
| | De los rosales; | de/los/ro/sa/les | pentasílabo | asonante «a-e» |
| | A dormir va mi niño | a/dor/mir/va/mi/ni/ño | heptasílabo | verso suelto |
| | Porque ya es tarde. | Por/que/yaes/tar/de (<i>sinalefa</i> «ya-es») | pentasílabo | asonante «a-e» |
| COPLA 2 | | | | |
| 4 | Este niño chiquito | Es/te/ni/ño/chi/qui/to | heptasílabo | verso suelto |
| | No tiene cuna: | No/tien/ne/cu/na | pentasílabo | consonante «una» |
| | Su padre es carpintero | Su/pa/dre-es/car/pin/te/ro (<i>sinalefa</i> «e-es») | heptasílabo | verso suelto |
| | Y le hará una. | Y/le-ha/rá/u/na (<i>sinalefa</i> «e-ha») | pentasílabo | Consonante «una» |
| COPLA 3 | | | | |
| 4 | Mi niño, cuando duerme, | Mi/ni/ño/cuan/do/duer/me | heptasílabo | verso suelto |
| | Lo guarda un ángel; | Lo/guar/da-un/án/gel (<i>sinalefa</i> «a-un») | pentasílabo | asonante «a-e» |
| | Que le vela su sueño | Que/le/ve/la/su/sue/ño | heptasílabo | verso suelto |
| | Como su madre. | Co/mo/su/ma/dre | pentasílabo | Asonante «a-e» |

| COPLA 4 | | | | |
|---------|---------------------|------------------------|-------------|------------------|
| 4 | Nana, nana, nana | Na/na/na/na/na/na | hexasílabo | consonante «ana» |
| | Duérmete, lucerito; | Duér/me/te/lu/ce/ri/to | heptasílabo | verso suelto |
| | De la mañana. | De/la/ma/ña/na | pentasílabo | consonante «ana» |

Otro aspecto de la métrica que se puede observar en la tabla es que todos los versos son de arte menor al no exceder las ocho sílabas. De hecho, en la música flamenca y en la poesía española popular en general los versos de arte menor son los más frecuentes (González-Amor Sánchez, 2010, p. 5).

En cuanto a la letra del cante, los elementos propios de la nana flamenca que están presentes en «Nanas» son, en un primer lugar, los versos que evocan el amor, el afecto y la ternura con que uno se dirige a los niños. Vemos como ejemplo en la Copla 1 en el verso 3 y en la Copla 3 en el verso 1 «mi niño». Asimismo, en la Copla 2 en el verso 1 está la frase: «mi niño chiquito» y en la copla 4 verso 2: «Duérmete lucerito». Es común en efecto en castellano utilizar los diminutivos para acentuar el afecto.

Otro aspecto a analizar es la rima. En la primera copla es posible identificar versos sueltos en los versos 1 y 3 y una rima asonante en los versos 2 y 4. En la segunda copla existe el mismo patrón de versos sueltos en los versos 1 y 3, pero en los versos 2 y 4 hay una rima consonante. La tercera copla repite el mismo patrón de la copla 1 con una rima asonante en los versos 2 y 4. Por último, en la copla 4 destaca una rima consonante en los versos 1 y 3.

Ahora bien, en «Nanas», hay coplas que tienen aparentemente versos sueltos si las analizamos de manera individual. Pero está también presente una unidad asonántica al analizar las coplas en conjunto porque hay enlaces entre las diversas coplas con elementos fónicos y con similitudes entre las asonancias. Un buen ejemplo para ilustrar esto es «niño chiquito» en la copla 2 y «lucerito» en la copla 4 con una rima asonante en i-o. Otro ejemplo se encuentra en la copla 3 donde hay una asonancia interna con «mi niño» con la misma asonancia en i-o, es decir, que hay otros elementos con rimas internas que se vuelven a repetir, estableciendo una relación fónica que facilita el canto.

Anteriormente se mencionó que las coplas de «Nanas» en su forma escrita tenían ciertas variaciones. Este aspecto es esencial en el análisis ya que es importante recordar que debido a que la copla flamenca es de carácter oral puede variar en su forma escrita y por ello es frecuente encontrar variaciones entre la versión de las coplas escritas y la forma oral del cante. A veces, se repiten versos, se acortan palabras o se alargan sílabas. Un ejemplo de esto lo encontramos en un cante: «Por ver si te aborrecía» (Vega, 1982, p. 104) que forma parte de los Fandangos de Huelva en *Magna Antología del Cante flamenco* y es interpretado por los hermanos Toronjo (1992). El verso «Por ver si te aborrecía» aparece como verso 1 y verso 3 en su versión oral mientras que ese mismo verso en su versión escrita (Vega, 1982) aparece como verso 2 del cante²¹. En esa misma copla el verso 1 de la versión escrita dice: «A dormir yo me acostaba» mientras que en su forma oral se canta en el verso 2 y se escucha «A dormir yo macotaba»²². Se puede ver esta variación de manera más clara en la siguiente tabla:

21 En muchos casos, en el flamenco, la tradición y la melodía imponen el hecho de cantar un verso o parte de un verso como preludio a la forma cantada. Los textos de presentación del taller Trad. Cant. Flam. y otras traducciones realizadas en este taller muestran cómo traducimos el hecho de que, a veces, la melodía supone una repetición del primer verso o por lo menos una repetición de parte del verso. Existen varias opciones en cuanto a repeticiones.

22 En el cante flamenco esto es algo habitual.

| «Por ver si te aborrecía» en <i>Magna Antología del Cante flamenco</i> | |
|--|-----------------------------------|
| Versión escrita | Versión del audio |
| Copla 1 | Copla 1 |
| | Por ver si taborrecía (verso 1) |
| A dormir yo me acostaba (verso 1) | A dormir yo macotaba (verso 2) |
| Por ver si te aborrecía (verso 2) | Por ver si te aborrecía (verso 3) |
| Contra más dormido estaba | Contra más dormío etaba |
| Más presente te tenía | Más presente te tenía |
| Porque contigo soñaba. | Porque contigo soñaba |

En el caso de «Nanas» encontramos también una variación, como se ha mencionado en las notas 11 y 12: en la forma escrita de la copla 1, en el cuadernillo adjunto al CD de 1988, se añade la palabra «que» en el primer verso. También al escuchar el cante se puede percibir que las sílabas se alargan o utilizan distintas notas en una sola sílaba, valiéndose así del melisma, una de las características del cante flamenco. Un ejemplo de esto se puede ver en la primera copla en donde la vocal «a» de la palabra «rosa» del primer verso se alarga y en el segundo verso la «a» en la palabra «rosales» se alarga cambiándose también la altura musical del sonido de esa vocal.

Copla 1 (Perico el del Lunar, 1988 [1954])

| | Forma escrita | | Forma oral |
|---|---------------------------|----|---------------------------------|
| A | A/dor/mir/que/va/la/ro/sa | A' | A/dor/mir/va/la/ro/sa |
| B | de/los/ro/sa/les | B' | de/los/ro/sā ²³ /les |
| C | a/dor/mir/va/mi/ni/ño | C' | a/dor/mir/va/mi/ni/ño |
| D | Por/que/yaes/tar/de. | D' | Por/que/ya/es/tar/de |

Copla 2

| | Forma escrita | | Forma oral |
|---|----------------------------|----|----------------------------|
| A | Es/te/ni/ño/chi/qui/to | A' | Es/te/ni/ño/chi/qui/to |
| B | No/tien/ne/cu/na | B' | No/tie/ne/cu/na |
| C | Su/pa/dre-es/car/pin/te/ro | C' | Su/pa/dre-es/car/pin/te/ro |
| D | Y/le-ha/rá/u/na. | D' | Y/le-ha/rá/u/na |

Copla 3

| | Forma escrita | | Forma oral |
|---|--------------------------|----|--------------------------|
| A | Mi/ni/ño/cuan/do/duer/me | A' | Mi/ni/ño/cuan/do/duer/me |
| B | Lo/guar/da-un/án/gel | B' | Lo/guar/da/un/án/gel |
| C | Que/le/ve/la/su/sue/ño | C' | Que/le/ve/la/su/sue/ño |
| D | Co/mo/su/ma/dre. | D' | Cō /mo/su/ma/dre |

23 Se utilizó una raya o acento horizontal encima de la vocal siguiendo el ejemplo de Bernard Leblon (1995, pp. 57-58), lo cual también se explica en la introducción de estos artículos.

Copla 4

| | Forma escrita | | Forma oral |
|---|------------------------|----|----------------------------|
| A | Na/na/na/na/na/na | A' | Na/na/na/na/na/na/ay/na/na |
| B | Duér/me/te/lu/ce/ri/to | B' | Duér/me/te/lu/ce/rī/to |
| C | De/la/ma/ña/na. | C' | De/la/ma/ña/na |

3. Propuestas explicitadas de traducción del cante «Nanas»

Traducir el cante «Nanas» al francés no resulta sencillo debido a los muchos elementos musicales y culturales²⁴ en juego como la rima, la métrica, la intención poética y la estructura de las coplas. No se trata de traducir un poema sino un cante flamenco cuya característica mayor es su relación íntima con la música, lo que acarrea varias adaptaciones en cuanto a la entonación, con la necesidad para el cantaor de arrancar a partir de sonidos clave e introducir melismas²⁵. Así pues, para conservar el ritmo propio de cada idioma, hace falta a veces cambiar de palabra o invertir palabras para encontrar un nuevo equilibrio sonoro. Asimismo, los elementos culturales del flamenco en el proceso de traducción tienen un gran peso ya que no se trata solamente de la traducción de palabras, sino que estas arrastran un trasfondo cultural ligado a la identidad de un pueblo, en este caso el pueblo gitano que a través de estos cantes ha podido expresar sus sentimientos y emociones, sus experiencias, su recorrido y su evolución a través de los años. Por eso, dado que se pretende que el cante sea no solamente traducido sino también cantado en francés, para la propuesta de traducción se considerará la postura expresada por Amparo Hurtado (Marc, 2013, p. 140), quien establece una diferencia entre la traducción de la letra y la traducción de textos para ser cantados. De acuerdo con Isabelle Marc (2013), es importante recordar «que el original es la canción cantada, ya que la letra es inseparable de la estructura musical y de su *performance*» (p. 140). Por último y no menos importante, se debe tener en cuenta que este tipo de cante está dirigido a los niños y esto se ve reflejado en el registro y en el léxico de la letra: son por lo tanto palabras que contienen muchos de los elementos analizados previamente como la sencillez, la espontaneidad y el amor, y son palabras que se utilizan solo con los niños.

Considerando todo esto, se muestran a continuación las coplas originales y la propuesta de traducción:

| Coplas | Cante original | Propuesta de traducción |
|----------------|---|---|
| Copla 1 | A dormir va la rosa ²⁶ de los rosales A dormir va mi niño porque ya es tarde. | La rose du rosier Va s'endormir Mon enfant sans plus tarder Il faut aller dormir |
| Copla 2 | Este niño chiquito no tiene cuna Su padre es carpintero y le hará una. | Ce tout petit bébé Dort sans berceau Son père charpentier En fera un bientôt |

24 En cuanto a la noción de transferencias culturales, véase por ejemplo: Michel Espagne (2013 et 2008). Cabe añadir que toda traducción forma parte del ámbito de las transferencias culturales.

25 Técnica de cambiar la nota (altura) de una sílaba de texto mientras está siendo cantada.

26 Como indicado, se parte de la versión oral que el taller Trad. Cant. Flam. ha transcrito. Ver las transcripciones en este mismo número de la revista.

| | | |
|----------------|---|--|
| Copla 3 | Mi niño cuando duerme lo guarda un ángel que le vela su sueño como su madre. | Quand il dort mon bébé Un ange le surveille Il garde son sommeil Tout comme sa mère |
| Copla 4 | Nana, nana, nana, nana Duérmete lucerito De la mañana. | Câlin, câlin, câlin Dors ma petite étoile Du matin |

En primer lugar, de manera global, se observa que la propuesta de traducción no corresponde a una traducción literaria: hay variación en el número de sílabas de los versos originales, en algunos casos los versos invierten el orden de ciertas palabras y estas últimas en algunos casos no fueron traducidas con su significado equivalente, sino que se hicieron adaptaciones. Con el fin de visualizar más claramente cada una de las elecciones para la propuesta de traducción, se mostrará una pequeña tabla de cada copla de manera individual contrastando la nana original con la traducción al francés.

| | | | | |
|---------|---------------------|---|-----------------------------|---|
| COPLA 1 | A dormir va la rosa | 7 | La rose du rosier | 6 |
| | de los rosales | 5 | Va s'endormir | 4 |
| | a dormir va mi niño | 7 | Mon enfant sans plus tarder | 7 |
| | porque ya es tarde. | 5 | Il faut aller dormir. | 6 |

En esta primera copla se observa que existe una variación en la métrica, respetando únicamente el número de sílabas en el tercer verso. En el aspecto de la rima, la traducción no logró reproducir la rima equivalente de la copla original que tiene una rima asonante en el verso 2 y 4. En cambio, la traducción al francés presenta la repetición de la raíz «dormir» al final del verso 2 y se repite al final del verso 4, una práctica que en español se busca evitar (Bello, 1844, p. 94). Sin embargo, en francés, la epífora que consiste en repetir una palabra al final del verso, si bien no es muy frecuente, se ha identificado como un fenómeno característico dentro de la poesía oral y que también está presente en la poesía escrita infantil (Niklas-Salminen, 1997, párr. 72). Este punto es relevante si tomamos en cuenta que esta traducción es de una nana, un cante dirigido a los niños pequeños.

Por otro lado, analizando el significado de la copla original se puede ver que no se trata de una traducción literal. Para la traducción del verso 1 y 2 se había pensado en la traducción: «*La rose va se coucher*» (verso 1), «*celle des rosiers*» (verso 2). Se optó por traducir «*La rose du rosier*» en lugar de «*La rose des rosiers*» ya que al momento de probar si la traducción francesa era cantable, la cantaora Chloé Houillon expresó que «*du*» contrario a «*des*» permite conservar el ritmo de la lengua de modo más natural y utilizar una técnica muy característica del flamenco, a saber, el uso de melismas, que en este caso permite alargar la sílaba «*du*» obteniendo así una melodía más cantable. Asimismo, se tomó la decisión de traducir el verso en español «a dormir» por «*va s'endormir*» en francés en lugar de «*va se coucher*», que había sido la primera opción, por el hecho de que «*va s'endormir*» resultaba más cantable. En el verso «*va se coucher*» el melisma recae sobre la sílaba «*se*» y en términos musicales la cantante expresó sentirse menos cómoda con esa opción. En cuanto al verso «porque ya es tarde», en un inicio se había pensado en la traducción «*parce qu'il est tard*». Sin embargo, se optó por «*sans plus tarder*» para transmitir el sentido de la palabra «ya» en español que enfatiza el interés o apremio en dormir dándole fuerza al melisma en «*tar-*» que vuelve a recaer enseguida en la sílaba «*-der*».

Con este ejemplo se hace evidente lo que se explicó con anterioridad en cuanto a que la traducción buscaría privilegiar el canto de la nana. Tanto el español como el francés (ambos

idiomas) tienen su propia musicalidad. Hubo casos en los que se vio una pérdida en el aspecto de la expresividad, es decir, en el ritmo de la lengua, algo propio del cante flamenco.

| | | | | |
|---------|------------------------|---|----------------------|---|
| COPLA 2 | Este niño chiquito | 7 | Ce tout petit bébé | 6 |
| | No tiene cuna | 5 | Dort sans berceau | 4 |
| | Su padre es carpintero | 7 | Son père charpentier | 6 |
| | Y le hará una. | 5 | En fera un bientôt. | 6 |

Para la propuesta de traducción de la copla 2, los versos 1 y 3 tienen el acento en la sexta sílaba en castellano y en francés, así que existe cierta equivalencia. Además, el verso 2 tiene su acentuación en la cuarta sílaba, en castellano como en francés, así que se respeta también cierta correspondencia. En el último verso, cierto que se cambia el lugar de la acentuación, pasando de un verso acentuado en la cuarta sílaba en castellano a un verso acentuado en la sexta sílaba en francés, pero se logra casi la isometría en francés, lo que tiene también su interés, a nivel rítmico. Alternan heptasílabos y pentasílabos con sus rimas asonantes en los versos 2 y 4. Se logra una rima pobre en el verso 2 con la palabra «*berceau*» y la palabra «*bientôt*» en el verso 4. Por otro lado, esta traducción permite la transferencia de un rasgo característico de las nanas, la sencillez y la espontaneidad. Asimismo, en el verso 2 «*dort sans berceau*» aunque la traducción agrega la palabra «*dort*» que no está presente en el verso original, la palabra coincide en el sentido de unidad que está presente en todas las coplas y refuerza la idea de «dormir» que se repite varias veces en el verso 1. En francés, la utilización de palabras con sonidos parecidos es también un elemento frecuente en los poemas infantiles (Niklas-Salminen, 1997, párr. 73-74).

En cuanto a la copla 3 que se muestra en la tabla siguiente, es posible observar que todos los versos, salvo el cuarto, difieren en la métrica.

| | | | | |
|---------|-----------------------|---|------------------------|---|
| COPLA 3 | Mi niño cuando duerme | 7 | Quand il dort mon bébé | 6 |
| | lo guarda un ángel | 5 | Un ange le surveille | 6 |
| | que le vela su sueño | 7 | Il garde son sommeil | 6 |
| | como su madre. | 5 | Tout comme sa mère. | 5 |

Sin embargo, a diferencia de las otras coplas del cante, en esta es posible conservar una traducción casi literal permitiendo así trasladar el significado del original sin tener que recurrir a la adaptación. En el primer verso solamente se invirtió el orden de la oración optando por «*quand il dort mon bébé*» en lugar de «*mon bébé quand il dort*» logrando un efecto más natural en francés en el cual es más frecuente utilizar «*quand*» al inicio de la frase (Bougy, 2000). En el verso cuatro se había pensado en la traducción: «*Comme le fait sa mère*». Sin embargo, se optó por «*tout comme sa mère*» ya que esta opción era más cantable en francés. Los versos 1 y 3 se acentúan en la sexta sílaba, en francés y en castellano. Para los versos 2 y 4, se cambia el lugar de la acentuación. En la copla 4, como se muestra en la tabla de abajo, es en el primer verso donde se logra conservar la acentuación en la sexta sílaba en el segundo verso, ya que el heptasílabo español y el hexasílabo francés se acentúan en la sexta sílaba. Con todo, la traducción literal no es posible debido a que un equivalente de «nana» en francés sería «*berceuse*» y esta palabra no permite conservar el ritmo del cante. El término «nana» también se utiliza en castellano para referirse de manera afectiva a las abuelas cuyo equivalente en francés podría ser «*mamie*». Sin embargo, considerando el contexto histórico de la nana que asocia particularmente la idea de la madre durmiendo a su hijo, se descartó esa opción de traducción. Por otro lado, la manera en que se repite la palabra cuatro veces evoca también a la forma de arrullar a los niños produciendo una melodía rítmica que suena natural para un pequeño. Con esa idea se buscó una opción que permitiera transferir ese efecto. La palabra

«*câlin*» fue un recurso ya que evoca la idea de una madre que arrulla a su hijo y a quien se dirige de modo afectuoso. Al ser una palabra de dos sílabas al igual que «nana» facilitó reproducir el efecto rítmico. Así mismo la palabra «*câlin*» logra una rima con la palabra «*matin*».

| | | | | |
|---------|------------------------|---|-----------------------|---|
| COPLA 4 | Nana, nana, nana, nana | 8 | Câlin, câlin, câlin | 6 |
| | Duérmete lucerito | 7 | Dors ma petite étoile | 6 |
| | De la mañana. | 5 | Du matin. | 3 |

En definitiva, entre repeticiones y variaciones, entre dimensión religiosa y profana, entre reminiscencias y recopilaciones creativas, las nanas acompañan la vida cotidiana española hasta convertirse en un verdadero género literario en el siglo XX. Las «Nanas» flamencas conservan la dimensión oral tradicional y la importancia de las modulaciones sonoras de estos cantos que pasaron de lo íntimo al canto público.

La meta de la traducción francesa estriba en seguir difundiendo la libertad de la variación flamenco para que se compartan sus elementos culturales. Resulta difícil reunir dos mundos dado que se trata de conservar a la vez el «exotismo» del «molde nanero» e insertarlo en el modelo francés de la canción de cuna. A pesar de su trasfondo cultural completamente diferente, hace falta no perder la esencia del cante flamenco que tiene que ver con el ritmo. Con todo, el recurso a las repeticiones propias de las canciones de cuna francesas, así como la importancia de las asonancias fueron elementos claves para poder proponer traducciones que se puedan entender y cantar en francés. Insistimos: un cante no es un mero poema. Así pues, cabe hacer resaltar la entonación, en particular el énfasis dado a unas palabras que sirven de punto de apoyo para el cantaor. No se puede traducir palabra por palabra o frase por frase cuando se trata de respetar la musicalidad propia del cante flamenco. Sin entorpecer la comprensión, entre lengua de partida y lengua de llegada, el reto estriba en dar a entender el alma del cante flamenco para superar la dificultad inherente a toda transferencia cultural a pesar de las interferencias lingüísticas y las diferencias entre tradiciones musicales.

No obstante, esta traducción acierta a transmitir elementos importantes de la poesía de la nana flamenco, como las palabras afectuosas y coloquiales que se suelen utilizar con los niños y sobre todo intenta valorar la emoción particular, fuente de tantas variaciones, esenciales para la comprensión de dicho género. Es quizás la rima el elemento que se ve más afectado y que deja en evidencia que la traducción de una poesía tan rítmica sigue siendo uno de los desafíos más grandes para un traductor.

En suma, reformular el cante flamenco puede compararse con una infidelidad necesaria para que domine lo cantable. Asimismo, se vuelve necesario introducir una estructura musical que se amolde al idioma meta de la traducción considerando los elementos culturales propios del cante y esto resulta un doble reto. La intención de la propuesta de traducción fue que esta resultara comprensible tratando de conservar las características de la nana y que también fuera cantable en un idioma distinto, en este caso el francés, el cual tiene otras reglas rítmicas y otro trasfondo cultural. Este análisis reveló que esta ardua tarea puede conducir a una nueva etapa de infinitas y vitales variaciones en la traducción de los cantes flamencos.

Referencias

- Bello, A. (1844). *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Almacén de J. M. de Rojas.
- Beltrán, V. (2014). Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura. Dans C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento* (pp. 47-53). SEMYR.
- Bougy, C. (2000). Les connecteurs temporels et l'apparition de *lors* que dans la langue française. *Syntaxe et sémantique*, 1(1), 39-78.
- Cerrillo, P. C. (1992). *Nanas (Antología de nanas españolas)*. Perea Ediciones.
- Cirlot, J.-E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Cordowinus, N. (2014). *Tradición y experimento en el baile flamenco: Rosa Montes y Alberto Alarcón*. Carena.
- Criton, P. et Chouvel, J.-M. (dir.). (2015). *Gilles Deleuze, La pensée-musique*. Publication Cdmc.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. PUF.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*, Ed. de Minuit.
- Díaz Martín, M. F. (2011), Canciones de cuna: la nana y el arrorró en la tradición oral andaluza y canaria. Digitalización realizada por ULPGC, biblioteca universitaria, (pp. 18-29). https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/8289/4/0231633_00010_0002.pdf
- Domínguez Caparrós, J. (2001). *Diccionario de métrica española*. Alianza.
- Espagne, M. (2008). Du creuset espagnol à l'Espagne hors les murs. Vers une approche de la culture hispanique en ses contextes. Dans *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 38-2 (pp. 113-126).
- Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1. <http://rsl.revues.org/219>
- Fernández Gamero, M. (sin fecha). *La rosa de los rosales. Huellas antiguas en canciones de cuna*, Fundación Machado, (pp. 393-407). <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/27-fernandez.pdf>
- Fernández Gamero, M. (1980). *Nanas españolas. Una historia de la canción de cuna*. ICCE.
- Frederic, M. (1985). *La répétition, étude rhétorique et linguistique*. Niemeyer.
- Frenk, M. (1994). Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española. Dans M. I. Toro Pascua (dir.), *Actas del III congreso de la asociación hispánica de literatura medieval* (pp. 41-60). Gráficas Varona.
- García Lorca, F. (1986). Canciones de cuna españolas (Añada, nana, Arrolo, vou veri vou). Dans Recopilación (...) y notas de A. del Hoyo, *Obras completas*, 22ª edición. T. III. Aguilar.
- García Lorca, F. (1994). *Obras completas*, VI, Prosa 2 Epistolario, ed. de M. García Posada. Ediciones Akal.
- Genette, G. (1999). L'autre du même. Dans *Figures IV* (pp. 101-107). Seuil (coll. Poétique).
- Gértrudix Barrio, F., Gértrudix Barrio, M. y Gértrudix Lara, F. (2009). *Palos y estilos del Flamenco*. Sonidos imaginarios/Bubok.

- Gil, B. (1998). *Cancionero popular de Extremadura*. Edición, introducción y notas de E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- González-Amor Sánchez, C. (2010). Del verso escrito al tercio cantado: una reflexión sobre la bulería. Dans *II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco- INFLA* (pp. 1-12). Universidad de Sevilla.
- Jacques, V. (2005). Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze. *Horizons philosophiques*, 16 (1), 1-23. <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2005-v16-n1-hphi3201/801302ar.pdf>
- Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. Dans *Semiotike : recherches pour une sémanalyse* (pp. 82-112). Seuil.
- Leblon, B. (1995). *Flamenco*. Cité de la musique/Arles. Actes sud (coll. musiques du monde).
- Linares, C. (1994). *Canciones populares antiguas*. Auvidis.
- López Ruiz, L. (2004). La Trilla y la Nana. Dans *Revista de Flamencología*, X, 20 (pp. 31-58).
- Machado y Álvarez, A. (1947). *Cantes Flamencos*. Espasa-Calpe.
- Masera M. (1994). Las nanas, ¿una canción femenina? Dans *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XLIX/1 (pp. 214-215).
- Marc, I. (2013). Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. Dans *Revista de traductología*, 17 (pp. 139-149). Universidad Complutense de Madrid.
<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3232/2984>
- Martínez Cantón, C. I. (ed.). (2015). *Cuestiones métricas. La rima y el estribillo*. Punto Rojo libros.
- Mosna-Savoy, G. (27/04/2016). Série : Variations sur la répétition. Émission : Les chemins de la philosophie, Dans *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/variations-sur-la-repetition-34-deleuze-difference>. (53 minutes).
- Niklas-Salminen, A. (1997). *Création poétique chez l'enfant*. Presses universitaires de Provence. <https://books.openedition.org/pup/746>.
- Núñez, F. (2014). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Ediciones Carena.
- Perico el del Lunar, J. (1988 [1954]). *Antología Del Cante Flamenco*. Hispavox (2xCds).
- Pérez Vidal, J. (1983). *Elarrorró*. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y El Museo Canario.
- Prak-Derrington, E. (2005). Récit, répétition, variation. Dans *Cahiers d'études germaniques* (pp. 55-65). Université de Provence-Aix-Marseille.
- Riera, C. (2010). *El gran libro de las nanas*. El Aleph Editores.
- Riva, S. (2010). Cantar la Ausencia, pensar el futuro: Intimidad y tradición popular en 'Nanas de la cebolla' de Miguel Hernández. Dans *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*: 19/21. (pp. 331-348). Mar del Plata.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2006). *De las nanas y otros aprendizajes del mar*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Rodríguez Marín, F. (1981). Coplas de cuna. Dans Edición conmemorativa del centenario, Estudio preliminar de J. M. Roldán Fernández (2018). *La larga familia del Flamenco*. Universidad de Huelva.

Vega, J. B. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. Hispanovox.

Toronjo Hermanos. (1992). *Magna Antología del Cante Flamenco*, vol. IX (CD). Hispavox.

Vega, B. J. (1982). *Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox.

<https://1library.co/document/zpxx6m4q-magna-antologia-del-cante-flamenco-cuadernillo.html>.

Vega, B. J. y Cobo E. (sin fecha). *El Folklore andaluz*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla-Ed.

Verguillos Gómez, J. (2002). *Conocer el flamenco, sus estilos, su historia*. Signatura editores.