

***Cuando éramos judíos... / Cuando yo en ca de mi padre...:*
una fórmula lírica, de Gil Vicente a un epitalamio sefardí***

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

En la farsa de *O Juiz da Beira*, que se halla fechada en 1525, ponía Gil Vicente este lamento en boca del desdichado Alonso, un zapatero de origen judío castellano que había sido obligado a convertirse al cristianismo y a huir con su familia a Portugal, y que era todavía incapaz de expresarse en otra lengua que no fuese la castellana en un pleito en que los demás implicados le hablaban (y le insultaban) en portugués:

Cuando éramos judíos
dolor del tiempo pasado
ciento y veinte y un ducado
tenía en ducados míos
sin le faltar un cornado.
Morador en Carrión
y mercader en Medina,
casado con dona Dina,
nieta de Jacó Zarión,
maestro mor d'Adefina.

Ahora que soy guayado
y negro cristianejo,
ándome a calzado viejo,
desnudo, desfarrapado,
el más triste del consejo.
Y por postrimería,
una hija que tenía,
tal como cera colada
hubómela alcahuetada:
voyme al juez todavía¹. (Camões II: 299, vs. 254-73)

* Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multi-media para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680). Un brevísimo adelanto de él, limitado a la comparación de una de las versiones sefardíes y algunas portuguesas, lo publiqué ya en Pedrosa (2008a). Agradezco su ayuda y consejos a Luis Girón-Negrón, Alexis Díaz Pimienta, José Luis Garrosa, Elena González Blanco y Fernando Gómez Redondo.

Estas dos preciosas coplas reales castellanas al tiempo que gilvicentinas se hallan entre los versos más interesantes y enigmáticos de los que salieron de la pluma del gran dramaturgo portugués. Entre otras razones porque son el estrato más antiguo que hemos podido localizar de una familia de versos y de fórmulas, la gran mayoría de ellas de tradición oral, que se nos van a mostrar, en las páginas que restan, prodigiosamente dúctiles a la variación, casi a la reinención continua de sí mismas, conflictivamente instaladas en los intersticios de culturas, lenguas, géneros, metros, sentidos y funciones que veremos que cubren geografías y transitan por registros de insospechada amplitud.

El más antiguo testimonio que conocemos, el gilvicentino, es, desde luego, bien prometedor: puestas en castellano en la boca de un judío que alega proceder de España y que parece que no ha tenido tiempo todavía para aprender el portugués que hablan sus interlocutores, sus veinte versos, distribuidos en dos coplas de diez, son, según comprobaremos, contrahechura de ciertas fórmulas (también rígidamente binarias) que en la tradición folclórica moderna de Portugal y de España se vierten en el molde de la cuarteta (alguna muy rara vez en el de la sextilla), en Cataluña en el del romance y entre los sefardíes de Marruecos en el de la sextilla. En el romancero en castellano parece que hay también fórmulas similares, aunque se aprecian de manera más inestable y confusa. El lamento del judío que añora la patria de la que fue expulsado en (la obra teatral) de Gil Vicente tendrá el contrapunto del lamento de la casada que añora su mocedad en (las canciones de) la tradición en portugués y en castellano de hoy, o del bandido que relata el paso de su infancia al estado adulto en los romances en catalán, y tendrá también la réplica cómica y paródica de los epitalamios que se burlan, en cambio, de la soltería entre los sefardíes de Marruecos. Y otros tonos diversos, parece, como fórmula inserta en el romancero en castellano. Difícil imaginar, a la vista solo de este sintético adelanto, mayor variedad de épocas, lugares, lenguas, metros, géneros, tonos...

Toda esa plural y dispar materia poética tiene un punto nuclear, que parte de una estructura perfectamente binaria, que en el caso gilvicentino pivota sobre la fórmula inicial de la primera copla real («Cuando éramos judíos...» [cuando yo era feliz...]) y sobre la fórmula inicial de la segunda («Ahora que soy guayado...» [ahora que soy infeliz...]), y que en el caso de las cuartetos portuguesas y españolas que se van a llevar gran parte de nuestro análisis se organizan también en dos secciones que se despliegan a partir de las estructuras formulísticas consecutivas «cuando yo era soltera...» [cuando yo era feliz...] y «ahora que soy casada...» [ahora que soy infeliz...]. Similares esquemas formulaicos, aunque con matices semánticos diferentes, veremos que articulan los versos portugueses y castellanos (que se manifiestan a menudo como canciones *de malcasada*), sefardíes (como epitalamios cómicos) y catalanes (como romances novelescos) que nos resta conocer. Algunos versos de romances viejos y

¹ He regularizado la puntuación, igual que he hecho con otras estrofas que reproduzco en este artículo. Acerca de estos versos y de su sentido, véase el artículo de Girón-Negrón.

modernos veremos que presentan también trazas de nuestra fórmula, pero tan borrosas e inestables que las consideraremos como casos aparte y no lo suficientemente contrastados.

No demoremos más, para que podamos empezar a corroborar la tradición de como mínimo cinco siglos que respalda a esta familia de canciones, el asomarnos al repertorio de cuartetos portuguesas de tradición oral moderna, el más vivo, profuso y variado repertorio de entre los que nos están esperando:

Quando eu era solteira
trazia fitas e laços;
agora, que sou casada
trago meu filho nos braços. (Athaide Oliveira 230)

Quando eu era solteirinha
trazia sapato branco;
agora já sou casada,
trago verga no tamanco.

Quando eu era solteirinha,
usava fitas e laços;
agora que sou casada
trago os meus filhos nos braços.

Quando eu era solteirinha
usava fitas òs molhos;
agora que sou casada
trago lágrimas nos olhos.

Quando eu era solteirinha
usava sapatos brancos;
agora que sou casada,
nem sapatos nem tamancos. (Leite de Vasconcellos II: 166)

Quando eu era solteirinha,
usava fitas aos molhos;
agora sou casadinha,
uso as lágrimas aos molhos.

Quando eu era pequenina,
usava fitas e laços;

agora sou casadinha,
uso os filhos nos braços. (Rosado 236)

Quando eu era solteira,
usava sapatos brancos;
agora que estou casada,
nem sapatos, nem tamancos!

Quando eu era solteira,
usava fitas aos laços;
agora, já estou casada,
trago os meus filhos nos braços.

Quando eu era solteirinha
usava fitas aos molhos;
agora, que sou casada,
trago lágrimas nos olhos.

Quando eu era solteirinha,
raminho de andar na mão...
agora, que já estou casada,
vassoura que varre o chão...

Algum dia era eu
raminho de andar na mão...
agora sou a vassoura
com que você varre o chão. (Carvalho Rodrigues 195-96)

Quando eu era pequenina
usava fitas e laços;
agora sou pequenina,
uso meus filhos nos braços.

Quando eu era solteirinha
usava fitas aos molhos;
agora que sou casada
trago lágrimas nos olhos. (Custódio y Galhoz 279 y 292)

Quando eu era solteira,
trazia fitas e laços;
agora depois de casada,
trago nos filhos nos braços.

Quando eu era solteira
usava fitas aos molhos;
agora já sou casada,
uso lágrimas nos olhos.

Quando eu era solteirinha
usava sapatos brancos;
agora que sou casada,
nem sapatos nem tamancos. (Moutinho, núms. 1251, 1252 y 1253)

Quando eu era solteirinha
trazia sapato branco;
agora já sou casada,
trago verga² no sapato.

Quando eu era solteirinha,
usava fitas e laços;
agora que sou casada,
uso meus filhos nos braços.

Quando eu era solteirinha,
usava sapato branco;
agora que sou casada,
nem sapato nem tamanco. (Nogueira I, núms. 350, 351 y 352)

Quando eu era pequenina
era um brinco sem maldade;
agora brinco, não brinco,
acabou-se a vontade. (Leite de Vasconcellos II: 60)

² En este punto el editor anota «A verga é utilizada para amarrar os tamancos velhos».

Quando eu era o teu amor,
não tinha falta nenhuma;
agora já me praguejas
p'ra que eu não tenha fortuna. (Leite de Vasconcellos I: 515)

Alguna versión portuguesa resulta muy singular porque se encuentra adherida como colofón al final de alguna composición que intenta amalgamar, aunque con escasa fortuna poética, una serie muy poco conjuntada de estrofas *de malcasada*. Por más que su refundición sea un fracaso en el orden estético y no logre articular una unidad narrativa convincente, nos sitúa a nosotros ante un experimento formal que, desde el punto de vista del diseño estrófico y poemático, no deja de tener interés. Reproduzco la extensa y desgarrada composición, cuyo incipit puede que sea contrahechura del romance español que comienza «¿Dónde vas, Alfonso XII, / dónde vas, triste de ti...?»:

Onde vais, Maria Alice?
Donde vais, triste, a chorar?
Vou saber do meu marido,
está na taberna a jogare.

Está na taberna a jogare
c'uma grande borracheira;
casei-m'eu para o aturar,
mais valia estar solteira.

Mais valia estar solteira,
que eu solteira estava bem,
ao abrigo de meu pai
e à sombra da minha mãe.

Eu casei-me por un ano
para ver a vida que tinha;
o ano vai acabado,
quem me dera solteirinha.

Solteirinha, solteirinha,
casada, prisão, prisão;
o que valem os casados
onde os solteiros estão?

Quando eu era solteirinha
 trazia fitas e laços;
 agora de casadinha
 trago filhinhos nos braços. (Fontes, núm. 116)

Es hora de dar ya el salto a la tradición en castellano, que se nos va a mostrar mucho más parca que la portuguesa en testimonios de este linaje de canciones, pero que nos tiene reservada una pieza rarísima, de valor crucial dentro del irregular mosaico lírico que estamos intentando reconstruir. Solo la conozco en una versión única y excepcional, registrada en la periférica tradición canaria:

Cuando moza con tu madre
 peinabas rubios cabellos,
 y hoy que eres casada
 barres el suelo con ellos. (Trapero 118)

Rarísima cuarteta *de malcasada* que, aunque se acoge indudablemente al formulismo binario [cuando yo era feliz...] / [ahora que soy infeliz...] que rige el resto de las canciones que estamos conociendo, desplaza hacia la segunda persona la voz en primera persona que se escuchaba en el resto de las canciones que habíamos conocido hasta ahora. Otra marca más de la tendencia a la variación que parece que no puede separarse nunca de la literatura de transmisión oral, y que, en mi opinión, es posible que remita a un prototipo en primera persona que podría haber sido parecido a este:

Cuando moza con mi madre
 peinaba rubios cabellos,
 y ahora que soy casada
 barro el suelo con ellos.

Por cierto, que hay indicios que sugieren que esta solitaria cuarteta en castellano, con su violenta imagen de «... hoy que eres casada / barres el suelo con ellos» tenga algún tipo de relación genética con aquellas cuartetas portuguesas de páginas atrás:

Quando eu era solteirinha,
 raminho de andar na mão...
 agora, que já estou casada,
 vassoura que varre o chão...

Algum dia era eu
 raminho de andar na mão...
 agora sou a vassoura
 com que você varre o chão.

Cuartetas portuguesas que, por otro bucle poético tan arriesgadamente elíptico como afortunado en términos líricos, parece que tienen también relación con esta otra estrofa en castellano, en que la alusión a la desdichada mujer con la que se barre el suelo se ha deslizado, por sutilísima complicidad metonímica, hacia la mujer que es utilizada como “estera vieja” de las que se colocan también en el suelo:

Otras veces era yo
plato fino en un vasar;
y ahora soy estera vieja
de la puerta de un corral. (Álvarez Curiel 158)

Pese al presumible desplazamiento en la voz cantante que ha podido afectarle, nuestra preciosa cuarteta canaria de

Cuando moza con tu madre
peinabas rubios cabellos,
y hoy que eres casada
barres el suelo con ellos,

nos tiende el hilo que de manera más segura nos va a conducir hasta la etapa siguiente de nuestro accidentado itinerario lírico. Porque nos da idea de cómo pudo ser el modelo prototípico en castellano de las canciones judeoespañolas que van reclamar ahora nuestra atención.

Para empezar a conocerlas, nos trasladaremos a la comunidad sefardí de Larache, en la que recogió Manuel Alvar, a mediados del siglo XX, esta composición que se halla compuesta en realidad por dos epitalamios que en ocasiones se cantan juntos y otras veces por separado: el que he llamado *La novia interesada* (observemos que es de la familia formulística que estamos analizando, pero que está articulada en sextillas), y el que he titulado *La buena esperanza*:

Cuando yo en ca de mi padre,
peinaba rubios cabellos,
y ahora en ca de mi novio
ya no me desmiro en ellos;
me desmiro en su faldiquera
y en los sus buenos dineros.

¡Y ay qué buena es la ‘speransa,
quien aspera bien alcanza!
¡Y ay qué buena es la mañana!
¡Ay mejor es el que la manda! (Alvar, núm. XLIX A)

El diseño estrófico y poemático de este epitalamio sefardí, y de los que nos resta conocer, merece algún comentario. Está muy bien atestiguado que, cuando en las comunidades sefardíes del norte de Marruecos se cantaba con ocasión de las bodas, los versos epitalámicos solían organizarse en un *continuum* abierto y variable de estrofas que permitía la concatenación, sin órdenes preestablecidos ni otra transición entre ellas que la que marcaba la rápida, viva y sinuosa melodía, de unas canciones que se enzarzaban detrás de otras, de acuerdo con la inspiración y la energía de los invitados que cantaban en la boda.

Esa es la razón de que los documentos y ediciones que hay registrados de epitalamios sefardíes de Marruecos suelen mostrar combinaciones de estrofas de lo más diverso, de acuerdo con la ocasión puntual en que fueron cantados y el modo (en segmentos mutilados o en series ininterrumpidas) en que el anotador o el estudioso prefiriesen transcribirlas³.

Por los mismos años centrales del siglo XX en que hizo sus encuestas sefardíes Manuel Alvar, pero entre los sefardíes de Tetuán, anotó Arcadio de Larrea esta otra cadena de epitalamios, que amalgama, en la inestable secuencia que se asociaba al ritual, estas otras piezas: *La novia interesada* + *La buena esperanza* + *El encargo al padre* + *El deseo cumplido* + *La posada en el vergel*. En esta ocasión, la canción de *La buena esperanza* se repite a modo de estribillo:

Cuando yo en ca de mi padre,
peinaba rubios cabellos;
y ahora, en ca de mi novio,
ya no me resmiro en ellos;
ya no me resmiro en ellos.
Me resmiro en su haldiquera
y en los sus buenos dineros.

*Ay qué bueno que es lo bueno;
lo mejor, el Dios del sielo.
Ay, qué buena que es la esperanza;
el que espera bien alcanza.*

Demandar quiero yo a mi padre
por un peine de oro y Sevilla,
para peinar los mis cabellos
que eran como la seda fina.
Ay, subirme a mi alto pino,
me lo dio Dios chiquito y niño.

³ En otros artículos que he dedicado a estudiar las canciones de boda de Marruecos (Pedrosa 1997, 2002 y en prensa) se aprecian fenómenos similares.

Honores al Dio, siempre honores se le hagan.

Ay qué bueno es lo bueno...

Ay si esposati en la verdura
le llevatis la hermosura.

Ay qué bueno es lo bueno...

Un segundo epitalamio anotado por Larrea en Tetuán engastaba de este otro modo los versos de *La novia interesada* + *La buena esperanza* + *El deseo cumplido*:

Cuando yo en ca de mi padre,
peinaba rubios cabellos;
y ahora, en ca de mi novio,
ya no me rezmiro en ellos.
Me rezmiro en su haldiquera,
en los sus buenos dineros.

*Ay qué bueno que es lo bueno;
mejor es el Dios del cielo.*

Dezeyí yo a tener marido,
me lo dió Dios chiquito y niño.

*Honores al Dios, y siempre honores al Dios.
Ay qué bueno es lo bueno,
mejor es el Dios del cielo.*

Ya dezeyí yo tener un hijo,
diómelo Dios ajambalido.

*Honores al Dios, y siempre honores al Dios.
Ay qué bueno que es lo bueno. (Larrea Palacín 114 y 116)*

También José Martínez Ruiz recogió, en la comunidad sefardí de Alcazarquivir, esta secuencia de epitalamios que amalgamaba los versos de *El deseo cumplido* + *La buena esperanza* + *El encargo al padre* + *El baile de bodas* + *La novia interesada* + *La escalera prodigiosa*. Edito el texto sin modificar la singular disposición métrica por la que optó el anotador, reflejo posiblemente de la secuencia que en el momento en que fue anotado siguió su canto:

Esta día la muestra novia
 y la del cuerpo garrido
 westro padre vos deseaba
 de darvos a buen marido.
 ¡Ay!, que buena es la esperanza
 quien aspera bien alcanza,
 se le cumple lo que demanda,
 a mí el Dio a ti t'espero
 que me cumples mis deseos.
 Demandar quiero yo a mi padre
 por un pinsel de oro a Sevía
 para pintar los mis amores
 y en aldá de una hermana mía.
 Y aunque me mandáis que baile
 delante de todo el Cahale
 que la vos traigo cansada
 de boda de una hermana mía.
 ¡Ay!, lo bueno qu'es lo bueno
 mejor es el Dio del sielo.
 ¡Ay!, que buena qu'es la maña
 mejor es el que la manda.
 Cuando yo en cá de mi padre
 peinaba rubios cabeyos
 y agwera en cá de mi novio
 ya no me desmiro en eyos,
 miro en su haldiquera
 y en los sus buenos dineros.
 De ventisinco escalones
 de oro fino,
 donde suba el novio
 a dar el año. (Martínez Ruiz, núm. 19)

Hay otras versiones, algunas publicadas y bastantes más inéditas, del epitalamio de *La novia interesada*, que no tenemos espacio para reproducir aquí, aunque sí podremos dejar constancia de cuáles son sus secuencias constitutivas.

La primera fue publicada por Susana Weich-Shahak (núm. 26), y sigue este orden: *La novia interesada* + *La buena esperanza* + *El deseo cumplido*.

Entre las versiones inéditas se hallan las del *Proyekto Folklor* de la Radiodifusión israelí que dirige Moshé Shaul, que llevan los siguientes números de catálogo y pueden desglosarse así:

- PF 069/05 (*La novia interesada* + *La buena esperanza*),

- PF 097/09 (*La buena esperanza + La novia interesada + El deseo cumplido*),
- PF 108/06 (*El deseo cumplido + La buena esperanza + La novia interesada*),
- PF 113/14 (*El deseo cumplido + La buena esperanza + El encargo al padre + La novia interesada*),
- PF 142/03 (*La escalera prodigiosa + Salud y bien + La novia interesada + El andar de la novia + La onza de la gracia*),
- PF 200/05 (*La novia interesada + La buena esperanza + El encargo al padre*),
- PF 245/03 (*El encargo al padre + La buena esperanza + La novia interesada + Acción de gracias*),
- PF 246/02 (*El encargo al padre + La novia interesada + La buena esperanza*), y
- PF 302/02 (*La novia interesada + El encargo al padre + La posada en el vergel + La buena esperanza + El sueño de la novia + Con amor me iré a dormir*).

Como es fácil apreciar, dentro del orden inconstante en que suelen ser cantados estos epitalamios, *La novia interesada* muestra cierta aunque no estable ni mucho menos exclusiva inclinación a asociarse sobre todo con *La buena esperanza* y con *El encargo al padre*. Estos dos epitalamios pueden, a su vez, ser cantados dentro de combinaciones en las que puede figurar o no *La novia interesada*. Desde el punto de vista de la articulación estrófica y poemática, el repertorio de los epitalamios sefardíes del norte del Estrecho no puede ser, por tanto, más complejo y dinámico y, por ello, más atractivo e interesante para nosotros.

Pero no hemos agotado aún todas las geografías, lenguas, metros y géneros a los que se han acogido las fórmulas líricas que estamos persiguiendo: en la tradición oral catalana han sido registrados ciertos esquemas ¡ahora de romance! que se ajustan a matrices formulísticas análogas a las portuguesas, a las que están en castellano y a las sefardíes, aunque el argumento discorra ahora por vías diferentes, ya que relata, en masculino, la vida de un hombre que, cuando era pequeño, «festejava i presumia», y que «ara que ne só grandet» se convierte en bandido. La *Canço del lladre* es como suele ser denominado la composición en el ámbito catalán. Conozcamos una versión completa, pues aunque nuestra fórmula se halla situada solo en el incipit, no estará de más que apreciemos de qué modo se inserta dentro del cuerpo general del poema:

Quant jo n' era petitet si dormia no plorava,
 y ara que ja 'n so grandet m' he dat á la vida mala.
 Men aní pels camí-rals á robá la gent que passa.
 Va passar un pastoret qu' al coll porta la samarra:
 —Feste ensá, tu pastoret, que t'en vull pendre la capa.
 —No ho farás, tu Tocasson, en que fossis tu y un altre.
 Ab una puntada de peu l' en traboca á l' altre banda;
 ginch balas que 'l pasto té al front las hi ha plantadas.

—A mí no 'm reca 'l morí, ni l' havé de morí ara,
 sinó que 'm mati un vaylet que no té cap fil de barba.
 Lo pastoret es discret, ja li 'n mira la butxaca;
 ja li pren un rossinyol qu' á la butxaca portava,
 ja ni pren un anell d' or qu' a-n el dit xich lo portava.
 Lo pastoret es discret [se 'n] va á dirho al senyor Batlle:
 ja li pren un rossinyol qu' á la butxaca portava;
 aquí té un rossinyol que portava á la butxaca,
 aquí té un anell d' or qu' a-n el dit xich lo portava.
 El cabells del Tocasson las damas els demanavan;
 No 'ls hauran las damas, nó, ni 'ls hereus de bonas casas,
 sinó la filla del rey qu' es la princesa d'Espanya.

(Milá y Fontanals 98-99, núm. 110A)

Resultará interesante conocer el incipit de otra versión del romance catalán de *La cançó del lladre*, para que apreciemos la interpolación del estribillo que se canta cada dos versos dieciseisílabos. Otra innovación de tipo métrico y estilístico que vuelve a subrayar la creatividad inagotable de la poesía de transmisión oral:

Quant jo n' era petitet festejava y presumía,
 espardenya blanca al peu y mocadó á la falsía.
 (*Adeu, clavell morenet, adeu, estrella del dia*).
 Y ara que ['m] son fet grandet m' hi posat á la mala vida,
 m' hi posat á matá y robá, l' ofici de cada dia...

(Milá y Fontanals 114-15, núm. 119A)

He aquí una versión más del mismo romance, distribuida ahora en versos octosílabos, que nos servirá para volver a apreciar de qué modo la intervención de los editores y de sus usos de transcripción y de presentación de la materia poética pueden alterar por completo la configuración y la percepción de la estrofa y del poema:

Quan jo n'era petitet
 festejava i presumia,
 espardenya blanca al peu
 i mocador a la falsia.

I ara que ne só grandet
 m'he posat a mala vida.
 Me só posat a robar,
 ofici de cada dia. (Arnella i Raventós 87)

Enfilamos ya hacia las etapas finales de nuestro itinerario y regresamos del territorio del romance al de la canción, porque la tradición lírica panhispánica, de Portugal, de España, de Hispanoamérica, es capaz de suministrarnos todavía nuevas estrofas líricas de las que se hallan en circulación en órbitas cada vez más excéntricas, pero todavía identificables, de la constelación formulística que estamos intentando acotar y caracterizar. Las que a continuación reproduzco son cuartetos que mantienen el registro de lamento por la pérdida de la soltería feliz y, en ocasiones, el parentesco formulístico con las que hasta ahora nos han ocupado:

Cuando dos se están queriendo,
todo son lirios y flores;
y luego, cuando se casan,
trancazos y maldiciones. (Álvarez Curiel 181)

Cuando yo la pretendí
andaba muy guapetona,
y después que nos casamos,
anda hecha una fregona. (Córdoba y Oña II: 184)

Los hombres son fanfarrones
cuando te van a querer,
pero después que se casan
maltratan a la mujer.

Cuando yo era pequeñita,
mi madre me daba besos,
ahora que soy una moza,
me da palos en los sesos. (Manzano, núms. 499 y 136)

Interesantísimas, por haber quedado refundidas en los infrecuentes metros de la seguidilla y de la sextilla, son estas otras canciones:

Cuando no te quería
me dabas guantes,
y ahora, que soy tuya,
palos bastantes. (Córdoba y Oña IV: 145)

Minha mãe pra me casar
 prometeu-me tudo quanto tinha;
 depois de me ver casada
 deu-me um prato de farinha;
 fui pra casa, fiz um bolo,
 la se foi a fazendinha. (Rosado 236)

Muy sugerente es también esta otra cuarteta portuguesa, tras la que puede que se esconda algún matiz erótico, dado que el *guardar ganado* (o el *perderlo*, o *guiarlo*) ha sido metáfora sexual arraigadísima en la poesía popular hispánica desde muy antiguo (vid. Pedrosa 2008b)⁴. ¿Es posible que el pastor se esté lamentando de que en su juventud había gozado de amores dichosos, y de que se tenga que conformar después solo con amores «encrespados»?:

Quando eu era pastor,
 guardava bem o meu gado;
 agora guardo ovelhas
 de cabelo encrespado. (Moutinho, núm. 1249)

Este otro elenco de canciones se mantiene fiel al tradicional patrón formulístico «cuando yo era feliz...» / «y ahora que soy infeliz...», pero con nuevos tonos, muchas veces humorísticos, incluso desenvueltamente picantes:

Cuando yo era pequeñito
 me acostaba con la criada;
 y ahora que soy mayorcito
 no quiere la condenada⁵.

⁴ Compárese la cuarteta portuguesa con canciones como las que editan Santos, Delgado & Sanz (97): «Una vez que fui cabrero / debajo de tus enaguas, / como estaba el monte cerca / se me escaparon las cabras»; Díez Martínez (164): «Las ovejuelas, madre, / las ovejuelas, / las ovejuelas, madre, / pasan el río. / Pasan el río, / pasan el río, / y el pastor con las damas / entretenido. / Las ovejuelas, madre, / las ovejuelas, / las ovejuelas, madre, / pasan el puente. / Pasan el puente, / pasan el puente, / y el pastor se ha quedado / junto a la fuente. / Las ovejuelas, madre, / pasan el pontón, / y el pastor con las damas / de conversación. / Las ovejuelas, madre, / las ovejuelas, / las ovejuelas, madre, / quién las guardara. / Porque yo, madre mía, / porque yo, ya, ya, / porque yo, madre mía, / me quiero casar. / Me quiero casar, / me quiero casar, / con una dama rubia / que hay en mi lugar. / Las ovejuelas, madre, / las ovejuelas, / como no hay quien las guarde, / se guardan ellas»; y Alumnos (33): «Levántate, duerme duerme, / levántate de dormir, / ándanche as cabras na horta, / derrámanche o perixil».

⁵ Recuerdo personal mío.

Cuando yo era chiquitito
me acostaba con la criada;
y ahora que soy grandote
no quiere la condenada. (Mántica & Ramírez 269)

Cuando yo estaba chiquito
todas me querían besar;
hora que estoy grandecito
todas se hacen de rogar (*Poesía popular andina* 102).

Cuando yo estaba chiquito
todas me querían besar;
hora que estoy grandecito
todas se hacen del rogar.

Cuando yo estaba chiquito
me daban panela y queso;
hora que estoy grandecito
me dan con un rejo tieso. (Devia M. 86)

Cuando estaba chiquitico
me cargaban en los brazos;
ahora que estoy ya grande,
me cargan a los porrazos. (Machado 70)

Cuando yo era pequeñito
me lavaba la criada,
y ahora que soy mayorcito
no quiere la condenada.

Cuando yo era pequeñito
me daban la leche en bote;
ahora que soy mayorcito
me la sacan del cipote. (Clemente Pliego, núm. 1799)

Cuando yo era pequeñito,
me lavaba en una olla,
y ahora que soy mayorcito
no me cabe ni la polla. (Bravo 207)

Cuando yo era pequeñito
me lavaba en un barranco;
y ahora que soy mayorcito
... .. en Francisco Franco⁶.

He aquí algunas canciones portuguesas cortadas por el mismo patrón. En atípico metro de sextilla la primera de ellas:

Quando era pequenino,
minha mãe me *embelava*;
no colo das raparigas,
tantos beijinhos *luvava*;
agora que sou grandinho,
agora ninguém me ama.

Quando eu era pequenino
e a minha mãe me embalava,
as moças davam-me beijos,
agora não me dão nada.

Quando era pequenino,
quando a amar comecéi;
agora que sou velhinho,
quero amar e não sei. (Nogueira I: núms. 232, 233 y 235)

Para el final hemos reservado alguna canción, y también algún romance, que nos parece que pueden tener alguna relación, aunque más laxa y no tan articulada, con la modalidad de canciones que hemos ido conociendo. Aunque se atienen, en sus grandes líneas, al particular formulismo «cuando yo era...» / «ahora que soy ...», faltan o parecen confusos otros ingredientes que hemos visto repetidos, de un modo o de otro, en los casos analizados. Por ejemplo, las canciones que reproduzco a continuación mantienen, más o menos, el esquema formulístico, pero no el tono elegíaco y nostálgico, ni la gradación semántica «cuando yo era feliz...» / «y ahora que soy infeliz...»:

⁶ Versión registrada por mí en abril de 1992, en Madrid, a Ignacio X.

Ay de mí, que siendo niña
le di la palabra a un barbero,
y ahora que soy mayor
a cumplirla no me atrevo. (Morán Bardón I: 92)

¡Ay de mí, que siendo niña
di la palabra a un mancebo,
y ahora que soy mayor
a cumplirla no me atrevo! (Suárez López, núm. 426)

Quando eu nasci no mundo,
melhor Deus me dera a morte;
aora que ando no mundo,
peço a Deus melhor sorte. (Nogueira II: núms. 1366 y 3522)

Dentro del romancero castellano viejo y moderno hay también documentadas algunas fórmulas que puede que tengan alguna relación con las que nos están ocupando, aunque su estilo y sus tonos sean sin duda ambiguos. En el muy extenso romance juglaresco de *Calainos y Sevilla* («Ya cabalga Calainos / a la sombra de una oliva...»), que tenemos documentado a mediados del XVI, se hallan insertos estos versos (vs. 118-120) puestos en boca del emperador Carlomagno, que no alcanzan el tipo de estructura equitativamente binaria de nuestros otros textos, porque su primera sección («cuando yo era...») se desarrolla en cuatro hemistiquios octosílabos, y la segunda («mas agora que soy...») solo en dos:

¡Cuando yo era mancebo, que armas solía llevar,
nunca moro fue osado de en toda Francia asomar;
mas agora que soy viejo a París los veo llegar⁷!

Dentro del romance de *Doña Urraca libera a su hermano de prisión* («Rey don Sancho, rey don Sancho / cuando en Castilla reinó...»), que tenemos documentado también a mediados del siglo XVI, hay estos otros versos (vs. 13-14),

Cuando yo era pequeña prometístesme un don;
agora que soy crecida, otorgámelo, señor⁸,

⁷ Romance que fue publicado en el llamado *Cancionero de romances*, s. a. f. 92, y en el *Cancionero de romances de 1550*, f. 91, con el título de *Romance del moro Calainos, de cómo requería de amores a la infanta Sebilla y ella le demandó en arras tres cabezas de los doce pares de Francia*, y también en la *Floresta de varios romances*, con el título de *Romance del moro Calainos*. Fue reeditado en Wolf & Hofmann (núm. 193, II: 386-400).

que aunque vuelven a atenerse a la fórmula «cuando yo era...» / «y ahora que soy...», y muestran una economía verbal perfectamente binaria, carecen de tono elegíaco (se trata más bien una frase en tono imperativo) y nos dejan con la duda de si la analogía formalística podría ser casual o no.

En una versión del romance de *El rey y la Virgen romera* que fue registrada en 1985 en el pueblo de San Martín de Agostedo (León) iban engarzados estos otros versos, que tampoco alcanzan la categoría de versión clara y segura de nuestra fórmula:

Cuando era chiquitita y a Santiago me ofreciera,
y ahora que soy mayorcita voy a cumplir mi promesa.

(*Romancero general de León II*: 262-63)

Queda, en cualquier caso, abierta la posibilidad de que el romancero, cuyos documentos conocemos de modo muy parcial y precario, pudiese haber estado impregnado también, acaso desde muy antiguo, de la modalidad de fórmulas que hemos estado analizando, por más que en los textos que han llegado hasta nosotros solo se puedan apreciar trazas irregulares y borrosas, que de momento no nos permiten evaluar de manera clara el fenómeno.

Aunque estamos seguros de que las tradiciones folclóricas panhispánicas habrán albergado muchos más versos y fórmulas que pudieran ser relevantes para nuestro análisis, es el momento ya de formular algunas conclusiones a partir de los no escasos materiales y datos con que contamos.

Los que hasta aquí hemos logrado allegar nos permiten trazar un panorama que podemos suponer al menos aproximado y provisional de esta dispersa familia lírica basada en fórmulas del tipo de «cuando yo era [feliz]...» / «ahora que soy [infeliz]...», cuyos testimonios hemos visto que van desde los inicios del siglo XVI a los principios del XXI, que se hallan a caballo entre la letra escrita de Gil Vicente y la voz oral del resto de las versiones, que están diseminados por tradiciones culturales y lingüísticas diferentes (las que se expresan en portugués, en castellano de la península Ibérica y de Hispanoamérica, en sefardí de Marruecos y en catalán), y que se nos muestran en formas estróficas (la cuarteta, la sextilla, el octosílabo romancístico, la seguidilla) y en tonos (desde el elegíaco hasta el satírico) o insertos en géneros (el teatro, el cancionero, el epitalamio, la canción narrativa, el romancero) de pluralidad asombrosa.

Desconocemos, obviamente, las raíces orales y tradicionales, es decir, la prehistoria y la preliteratura de nuestra fórmula lírica, aunque parece razonable suponer que cuando Gil Vicente la contrahizo en su farsa de *O Juiz da Beira* hace

⁸ Romance que fue publicado en la llamada *Silva de romances de 1550*, t. II. f. 48, con el título de *Romance del rey don Sancho de Castilla*, y en Timoneda, *Rosa española*, con el título *Del rey don Sancho, de cómo echó en prisión a su hermano don Alonso*. Fue reeditado en Wolf & Hofmann (núm. 39, I: 120-22).

cinco siglos, estaría vivo quizá desde mucho antes en la tradición oral ibérica este linaje de cancioncillas que para entonces debía ser ya adaptable a penas de desterrados, a lamentos de malcasadas y a quién sabe cuántos registros (sobre todo elegíacos) más. Dos romances castellanos documentados a mediados del XVI nos muestran trazas, aunque bastante inseguras y difíciles de confirmar, de lo que podría ser la fórmula que nos interesa.

Es muy poco, en realidad, lo que conocemos de la poesía tradicional de la Edad Media y de los inicios de la Edad Moderna ibéricas. Pero hay unas cuantas cosas de las que no cabe dudar: de que debía estar presente en todos los momentos de la vida social y cultural de cada individuo, expresarse en todos los tonos y registros posibles, acogerse a formas y a metros que ni alcanzamos siquiera a imaginar, ser abierto y variable en mucha mayor medida que el que tenemos documentado en épocas en que la voz debió de competir ya, cada vez más desventajosamente, con la letra escrita, y que debía vivir a caballo de muy diversos lenguas, dialectos, imaginarios, géneros, modas y modos de expresión.

Hay muchas probabilidades, en consecuencia, de que Gil Vicente adaptase o contrahiciese en las dos majestuosas coplas reales de su *Juiz da Beira*, usando con generosidad el recurso de la *amplificatio*, el patrón formulístico que andaría resonando en la *vox populi* de su tiempo. No sería, desde luego, ningún caso excepcional, pues es bien sabido que Gil Vicente adaptó y recicló en sus obras escénicas un caudal enorme de canciones de raíz popular, que él supo revestir de cortesanía, cortar y pegar con maestría para adaptarlas a los contextos teatrales en que le interesaban que funcionasen, subir a escena para que el público pudiese reconocer los guiños que desde aquellas fórmulas de uso común les estaba haciendo. Con destreza que acaso solo podría igualar, y mucho tiempo después, el gran Lope, otro adaptador consumadísimo de canciones populares.

Una cuestión intrigante: el lamento en verso del judío Alonso del *Juiz da Beira*, presumible contrahechura de una fórmula lírica que andaría corriendo en la tradición oral de la época, está expresado en castellano dentro de una obra teatral escrita en portugués. ¿Señalaría eso hacia un prototipo específicamente castellano de la presumible fuente lírica de Gil Vicente? Otra cuestión dudosa: puesto en boca de un judío, que declara además que «soy guayado» (la voz *guayar*, entonar *guayas*, endechas, lamentos, ha sido a veces relacionada con la órbita cultural judía), ¿señalaría hacia un tipo de canción que se adscribiría a algún repertorio específicamente judío?

Ninguna prueba, ni siquiera ninguna pista firme, confirman esos supuestos. Lo más razonable, si se tiene en cuenta el abierto hibridismo cultural de la época y la amplia dispersión que han acreditado estas canciones en la tradición oral moderna, es pensar que toda la península, y todas sus lenguas y dialectos, andarían recorridos en la época del dramaturgo portugués por este tipo de canciones y de fórmulas, cuya modalidad dominante sospecho que sería la de la canción *de malcasada* que ha seguido documentándose en la tradición portuguesa y en la canaria cinco siglos después. ¿En cuartetos, como se nos suele presentar hoy, de acuerdo con el metro que

se fue imponiendo en la tradición folclórica panhispánica desde los inicios del siglo XVII? Quién sabe si andaría por ahí en cuartetos, o si se cantarían en otros metros (céjeles, villancicos, etc.) de los que sabemos que a finales de la Edad Media y en los inicios de la Edad Moderna entraron en graduales procesos de cambio y refundición que acabaron destilando en cuartetos. La presumible contrahechura gilvicentina, que posiblemente reemplazó la nostalgia de la malcasada por la nostalgia del judío desterrado sospecho que no hizo más que acogerse a una costumbre muy en boga por entonces (y no solo en el ámbito cortesano, sino también en el popular), que era la de reciclar alguna canción anterior que gozase de cierta popularidad en otros versos formal y semánticamente renovados. El público de Gil Vicente es seguro que sabría identificar, al vuelo, el modelo popular (o más bien los modelos populares) del *contrafactum* que se le proponía.

Cinco siglos después podemos constatar que las cancioncillas populares de malcasadas que inspiraron seguramente a Gil Vicente se han mantenido con gran vitalidad y con profusión de variantes en forma de cuartetos (alguna vez inserta dentro de alguna canción narrativa, en alguna otra ocasión en forma muy excepcional de sextilla) en la tradición folclórica portuguesa.

En las restantes tradiciones orales panhispánicas han dejado una descendencia muy irregular: como canción *de malcasada* solo tenemos documentada una solitaria pero crucial versión canaria, que además parece que se ha deslizado desde la prototípica voz en primera persona a la muy atípica voz en segunda persona; en Cataluña, su tradicional esquema formulaico ha sido adaptado como íncipit de romance, con un sentido que no tiene nada que ver con la canción *de malcasada*, pues asume la voz autobiográfica de un bandido; entre los sefardíes de Marruecos, una cuarteta *de malcasada* en primera persona, indudablemente emparentada con la canción canaria que conocimos expresada en segunda persona, parece que ha desarrollado dos versos contrahechos y paródicos que la han convertido en sextilla de contenido epitalámico que saluda con humor el nuevo estado de la esposa. Fascinante ejercicio de adaptación, casi de contorsión, este de convertir una triste canción *de malcasada* en una bienhumorada canción *de biencasada* que se entona en las bodas. Las versiones sefardíes se caracterizan además porque se cantan en secuencias continuas con otros epitalamios que se expresan en metros diversos.

En un nivel de variación más periférico, muchas cuartetos portuguesas y españolas (también alguna despistada seguidilla española) se han seguido acogiendo a la tradicional fórmula «cuando yo era...» / «ahora que soy...» para desarrollar tonos y contenidos alguna vez más elegíacos, pero otras muchas veces paródicos, satíricos, incluso picantes. Algunas canciones, y también algunos versos de romances viejos y modernos, muestran reminiscencias, aunque borrosas y ambiguas, de similares fórmulas.

Todos estos textos se hallan condicionados, además, por la irregularidad de los sistemas de transcripción y de edición que adoptaran sus anotadores antiguos o modernos. La carencia de normas de presentación métrica y formal unificada, la

pérdida, que ha debido ser habitual, de estribillos y repeticiones, los procesos de variación, refundición, erosión oral, etc., nos sitúan frente a unos textos escritos que no reflejan de manera fiel, ni muchísimo menos, lo que se cantaba. En estas condiciones, es difícil adquirir seguridades, y no simples y relativas certezas, acerca de esta difícil y escurridiza poesía.

A medida que vayamos localizando o rescatando más versiones, testimonios, adaptaciones, contrahechuras de toda esta dispersísima y poliédrica familia de canciones, podremos ir corroborando, y quién sabe si matizando o contradiciendo en algunos extremos, lo que los textos que conocemos hasta hoy parecen sugerir.

Démonos por el momento por satisfechos con que nos hayan permitido hacer el seguimiento de unos procesos de variación y de adaptación que nos hablan, con asombroso despliegue de casos y de fenómenos de poética, de la energía que parece no tener nunca descanso de la voz oral.

Obras citadas

- Alumnos do Real Seminario Santa Catalina de Mondoñedo. *A Carón do Lume*, ed. A. I. Rodríguez Vázquez. Lugo: Citania, 1999.
- Arnella, Jaume & Miquel Raventós. *Cançons de vi i de taverna I*. Barcelona: Oidà, 1975.
- Álvarez Curiel, Francisco. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Arguval, 1991.
- Alvar, Manuel. *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: Instituto Arias Montano, 1971.
- Athaide Oliveira, Francisco Xavier d'. *Contos tradicionaes do Algarve em verso: romanceiro e cancionero do Algarve*. Typographia Universal, 1905.
- Bravo, Manuel. *Cantares de candil*. Las Palmas de Gran Canaria: Cíclope, 2007.
- Camões, José. *As obras de Gil Vicente*. Lisboa: Universidade de Lisboa-Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 2002, 5 vols.
- Carvalho Rodrigues, María da Ascensão Gonçalves. *Cancioneiro Cova da Beira*. Ferro, Covilhã: [edición de la autora], 1986.
- Clemente Pliego, Agustín. *La literatura folclórica de Castellar de Santiago. C. Real*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- Córdoba y Oña, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander: Aldús, 1948-1949, 4 vols.; reed. G. de Córdoba, 1980.
- Devia M., Misael, "Folclor tolimense. Vocabulario del campesino tolimense," *Revista Colombiana de Folclor* 2ª época III:7 (1962): 9-93.
- Díez Martínez, Marcelino. *Cancionero popular de Prioro: Canciones, danzas y romances del Alto Cea*. León: Diputación Provincial, 2000.
- Farinho Custódio, Idália, María da Ascensão Gonçalves y Maria Aliete Farinho Galhoz. *Cancioneiro. Património oral do concelho de Loulé*, IV. Loulé: Câmara Municipal, 2011.
- Fontes, Manuel da Costa. *Romanceiro português do Canada*. Coimbra: Universidade, 1979.
- Girón-Negrón, Luis M. "Juro al Deu aí somos nós: Some notes on Gil Vicente's Jews and the Spanish and Portuguese Cancione(i)ros," *La Corónica*, en prensa.
- Larrea Palacín, Arcadio de. *Canciones rituales hispanojudías*. Madrid: CSIC, 1954.
- Leite de Vasconcellos, José. *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluar Nunes. Coimbra: Universidade, 1975-1983, 3 vols.
- Machado, José E., *Cancionero popular venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación-Academia Nacional de Historia, 1988.
- Mántica, Carlos & César A. Ramírez F. *Cantares nicaragüenses: picardía e ingenio*. Managua: Editorial Hispamer, 1997.
- Martínez Ruiz, Juan. "Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)," *Archivum* XIII (1963): 79-215.
- Manzano, Miguel. *Cancionero de folklore musical zamorano*. Madrid: Alpuerto, 1982.
- Milá y Fontanals, Manuel. *Romancerillo catalán*. Barcelona: Librería de D. Alvaro Verdager, 1882.

- Morán Bardón, César. "Poesía popular salmantina. Folklore." En *Obra etnográfica y otros escritos*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional-Diputación de Salamanca, 1990, 2 vols.
- Moutinho, Viale. *Terra e canto de todos: vida e trabalho no cancioneiro popular português*. Porto: Domingos Balleira, 1987.
- Nogueira, Carlos. *Cancioneiro Popular de Baião*. Baião: Cooperativa Cultural de Baião, 1996 y 2002, 2 vols.
- Pedrosa, José Manuel. "La flor en la cama: simbolismo y ritual de un epitalamio sefardí de Marruecos." En A. M. Beresford ed. "*Quien hubiese tal ventura*": *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1997, 379-86.
- . "Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo," *Revista de Literaturas Populares* 2 (2002): 153-75.
- . "El cancionero y el romancero tradicional: identidades y mestizajes." En Iacob M. Hassán & Ricardo Izquierdo Benito coords., Elena Romero ed. *literario, Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa*. Cuenca: Univ. de Castilla-La Mancha, 2008, 487-520.
- . "El buen pastor y el pastor descuidado, o la divina virtud frente al amor humano (de la hagiografía medieval al cine)," *E-Humanista* 11 (2008): 81-120.
http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_11/Articles/4%20Pedrosa.pdf
- . "El epitalamio sefardí de *La cena de nabos*: metáfora y erotismo." En Elena Romero ed. & Aitor García Moreno col. *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (é"l)*. Madrid: CSIC et al., 2011, 387-417.
- Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 1982.
- Romancero general de León*, eds. Diego Catalán, Mariano de la Campa y otros. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación de León, 1991, 2 vols.
- Rosado, Fátima. *Tradição oral algarvia*. Faro: Universidade do Algarve, 1993.
- Santos, Claudia de, Luis Domingo Delgado & Ignacio Sanz. *Folklore segoviano III: La jota*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988.
- Suárez López, Jesús. *Cancionero secreto de Asturias*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005.
- Trapero, Maximiano. *Lírica tradicional canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990.
- Weich-Shahak, Susana. *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida*. Jerusalén: The Hebrew University, 1989.
- Wolf, Fernando José & Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. Berlín: A. Asher & Co., 1856.