

Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

A partir de un pequeño corpus de seguidillas sefardíes que se documentan en la tradición oral moderna de Marruecos, este estudio propone un primer intento de exploración de varias cancioncitas del siglo XVII que permanecen vivas, y de otras compuestas en siglos posteriores y que igualmente han sido adaptadas a la realidad marroquí.

La escasa atención crítica que hasta el momento se ha dedicado al cancionero sefardí de Marruecos se ha concentrado en géneros como los epitalamios y las endechas,¹ y ha dejado casi completamente de lado el repertorio de cuartetas y seguidillas que ha permanecido también vivo hasta hoy. Pese a tal desatención, este corpus es extraordinariamente interesante desde el punto de vista poético, ya que en él se dan cita algunas de las joyas más antiguas y raras de toda la literatura tradicional sefardí —por ejemplo, seguidillas documentadas en el siglo XVII y extinguidas o excepcionales en el resto del mundo hispánico—, junto con otras de tradición moderna pero muy significativas desde los puntos de vista poético, sociocultural e ideológico. En este estudio, propongo un primer intento de exploración de ambas dimensiones a partir de un selectivo corpus de seguidillas sefardíes de Marruecos documentadas en la tradición oral moderna.

Antes de entrar en materia, convendrá definir brevemente qué es una seguidilla. Una seguidilla es, básicamente, una estrofa lírica, cantable,

¹ Siguen siendo fundamentales, a este respecto, los dos libros de Manuel Alvar (1969 y 1971). Otras monografías, en forma de artículo, que se han dedicado al repertorio lírico sefardí de Marruecos son las de Armistead y Silverman, 1992: 43-49 y 110-117, y Pedrosa, 1997: 379-386.

formada por cuatro versos, de los cuales son heptasílabos el primero y el tercero y pentasílabos el segundo y el cuarto. Los versos pares están abrazados, además, por un tipo de rima asonante. Sobre este modelo básico se han desarrollado numerosas modalidades formales, temáticas y musicales, entre las que se pueden citar las llamadas “seguidillas compuestas” o “con bordón”, las “seguidillas chambergas”, las “seguidillas reales”, las “siguiriyas gitanas”, además de las “manchegas”, las “bole-ras”, las “sevillanas”, las “meloneras”, las “jaleadas”, etcétera.²

Todas las que van a ocupar nuestra atención se ajustan al modelo más básico y convencional del metro de la seguidilla simple de cuatro versos. Conozcamos en primer lugar la siguiente, que hasta el siglo XX ha sido cantada como canción de boda por los sefardíes de Marruecos:

Dicen que lo verde
no vale nada,
y este nuestro novio
lo trae por gala.

(Alvar, 1971: núm. XXIII)³

Esta seguidilla, recogida hacia 1950 por Manuel Alvar de una informante sefardí de la zona del Estrecho, se sabe que está arraigada desde antiguo en el repertorio sefardí de Marruecos, porque en sendas colecciones de himnos hebreos anotadas en dos manuscritos marroquíes del siglo XVIII y del primer tercio del XIX se documentan como *incipits* los de “Dize que lo werde” y “Dize ke lo werde no bale nada”.⁴ Hasta ahora, sin embargo, no había sido posible localizar sus fuentes o paralelos en ninguna otra tradición hispánica, lo que hacía de esta cancioncilla una de las más enigmáticas del repertorio de epitalamios del Estrecho. Pues

² Véanse al respecto Navarro Tomás, 1966: 157-162, y 1968, s.v. *seguidilla*; Mercado, 1982; Quilis, 1969: 96-97; Frenk, 1978; Conde, 1997, y Pastor Pérez, 1998, además de toda la bibliografía citada en este último trabajo.

³ Véanse otras versiones en Benarroch Pinto, 1951: 90; Larrea Palacín, 1952: IV, 7-52, 36; y Larrea, 1954: 86.

⁴ Véanse al respecto Armistead y Silverman, 1973: 280-290, núm. 3, y Armistead, Hassán y Silverman, 1974: 83-87, núm. 1.

bien, la publicación reciente de una nueva y riquísima colección de seguidillas descubiertas por Kenneth Brown en un manuscrito español del siglo XVII nos ha permitido localizar un paralelo que, si no es idéntico, sí refleja un parentesco indudable con la seguidilla marroquí:

Dicen que el color pardo
no vale nada,
y de pardo se viste
la mi galana.

(Brown, 1995: núm. 219)

Esta seguidilla española del siglo XVII viene a confirmarnos, en primer lugar, la extracción peninsular, e indudablemente antigua, de la cancioncilla marroquí; en segundo lugar, su extraordinaria rareza, ya que, desde que se documentó por única vez en el Barroco, sólo ha podido volver a encontrarse en la tradición de los sefardíes de Marruecos; y, en tercer lugar, su dimensión de simple eslabón de una serie paralelística de la que los dos documentos, el español del siglo XVII (con su alusión al color pardo) y el sefardí de los siglos XIX y XX (con su alusión al color verde), formarían parte. Característica ésta, la del engarce en series paralelísticas, que puede considerarse típica del género de las seguidillas hispánicas.⁵

Conozcamos otro ejemplo de seguidilla cantada por los sefardíes de Marruecos. En este caso se trata de una de las canciones que, también a mediados del siglo XX, acompañaban un juego “de columpio” de Alcazarquivir documentado por José Martínez Ruiz (1988-1989). Héla aquí:

Por la caye abajita
va el que yo quiero;
no lo he visto en su caza
con el sombrero.

Nos encontramos, de nuevo, ante una seguidilla de antigüedad venerable, ya que en diversas fuentes literarias barrocas, como el *Metodo*

⁵ Véase al respecto, por ejemplo, Pedrosa, 1992.

muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, de Luis de Briceño, publicado en París en 1626, o en el *Baile de el barquillero* compuesto por don Antonio de Zamora en 1703, aparecen versiones como la siguiente:

Por la calle abaxo
 ba el que más quiero;
 no le veo la cara
 con el sombrero.

(Briceño, 1626: f. 16)⁶

En este caso, y aunque los orígenes de la canción son indudablemente viejos, se puede razonablemente suponer que su introducción en la tradición sefardí pudo haberse producido a finales del siglo XIX o comienzos del XX, época en la que se intensificaron extraordinariamente los contactos demográficos y culturales entre la Península ibérica y los sefardíes del norte de Marruecos. ¿Por qué? En primer lugar, porque esta seguidilla se halla también relativamente difundida en la tradición peninsular moderna, especialmente en la del sur de España.⁷ Y, en segundo lugar, porque va acompañada, en la versión “de columpio” reco-

⁶ Véase además Martínez Torner, 1966: núm. 248, y Frenk, 1989: núm. 2285.

⁷ Véanse, efectivamente, versiones publicadas en Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 2039: “Por la caye abajito / ba quien yo quiero; / no le beo la cara, / con er sombrero”, bastante similar a la de Echevarría Bravo, 1951: 323, y a la de Álvarez Curiel, 1991: 105. Algunas versiones se caracterizan por la adherencia de aparatosos estribillos y apéndices en forma de bordón, como sucede con la de Ángela Capdevielle (1969: 37): “Por la calle abajito / *retendón, vere, verendón*, / *garandón*, / va quien yo quiero. / No le veo la cara, / *verendón, vere, verendón*, / *garandón*, / con el sombrero. // Mal haya los sombreros, / *retendón, vere, verendón*, / *garandón*, / que tanto tapan. / Yo te compraré uno, / *retendón, vere, verendón*, / *garandón*, / para estas pascuas. // Si compras sombrero, / *retendón, vere, verendón*, / *garandón*, / cómpralo fino, / y serás en querer / *retendón, vere, verendón*, / *garandón*, / como yo he sido”. Otras versiones de este tipo fueron editadas en Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, 1994, núms. 3 y 200. Sobre otras supervivencias granadinas de la canción, véase Soria Ortega, 1993: 515-516, y sobre supervivencias andaluzas en general, véase Alín, 1998: 130-131.

gida por Martínez Ruiz, de otra estrofa conocida únicamente en la tradición hispánica moderna:

Dises que no me quieres
 porque soy chica;
 más chica es la pimienta,
 galana, y pica.

(Martínez Ruiz, 1988-1989: 68-69)⁸

Las siguientes tres seguidillas que vamos a analizar, pertenecientes al archivo folclórico (*Proyekto Folklor*) de la radiodifusión israelí, fueron recogidas en fecha reciente a una informante de origen tetuani:

Y a la puerta del río
 se sienta y llora;
 tiene el marido viejo
 la picadora.

Anoche y anteanoche
 parió Merroma
 veinticinco ratones
 y una paloma.

Por la calle abajito
 va mi comadre,
 con el abaniquito
 dale que dale.⁹

⁸ Como ejemplo de correspondencia no sefardí de esta canción, puede verse la versión argentina editada en Carrizo, 1937-1942: núm. 2391: “Dices que no me quieres / porque soy chica; / la pimienta es chiquita / y bien que pica”; o la recogida por mí en Barrio de Liébana (Cantabria) en julio de 1989, cantada por Alicia Tejón Martínez, de 53 años: “Dices que no me quieres / porque soy chica; / más chica es la pimienta, / pero bien pica”.

⁹ En la versión sonora, la informante (Alicia Bendayán, nacida en Tetuán en 1922 y emigrada a Israel en 1962) canta dos veces los versos 1-2 y 3-4 de cada estrofa. Fue entrevistada en Ashkelon (Israel). Estas canciones tienen el número de catálogo 158/06 en el *Proyekto Folklor*, a cuyo director, Moshé Shaul, agradezco el permiso para su estudio y edición.

Encontramos aquí una serie de auténticas y excepcionales joyas del cancionero hispánico, merecedoras cada una de ellas de atención particularizada. En efecto, si buscamos fuentes o paralelos antiguos de la primera de estas seguidillas, nos llevaremos la sorpresa de encontrar una refundición paródica en un casi desconocido *Baile de las estafas en metáfora de flores*, del dramaturgo del siglo XVII Vicente Suárez de Deza y Ávila. Puede ser interesante conocer las variantes que se aprecian en dos fuentes distintas de este entremés fechadas en aquel siglo. Esta es la lectura de la colectánea impresa de *Donaires de Tersicore*, publicada en 1663:

Canta el Gracioso.

A orillitas de un baile
mi bolso llora;
tiene poco dinero
la pecadora.

Dama 1.

A orillitas de un baile
quien llora canta.

Dama 2.

¡Yo me muero por ella!

Gracioso.

Yo por no darla.

En otra versión del mismo entremés, conservada en un manuscrito del siglo XVII, se aprecian repeticiones y muletillas rítmicas representativas de uno de los modos en que debía cantarse antiguamente la cancioncilla:

Gracioso.

Aurelitas de un baile
mi bolsa llora;
tiene poco dinero, *que, que, que,*
tiene poco dinero, *que, que, que,*
la pecadora.

1a. dama.

Aurelitas de un baile,
quien llora canta;
yo me muero por ella, *que, que, que*.

Gracioso.

Yo por no darla.¹⁰

También en un inédito y anónimo *Baile del galán de Mariblanca*, del mismo siglo XVII, encontramos esta otra seguidilla, refundición igualmente paródica de un modelo que debía ser muy parecido a la versión marroquí:

A orillitas del río
me siento y lloro,
que he perdido las llaves
de la bodega.¹¹

Contrahechuras paródicas de la canción han llegado también a la tradición oral moderna de la Península. Veamos por ejemplo la siguiente, de procedencia guipuzcoana:

A la orilla del río
Juanito llora,
gori, gori, gori, tarantantán,

¹⁰ La versión de los *Donaires de Tersicore* ha sido editada completa en la tesis doctoral de Esther Borrego, 1998: 807-814. El texto de la seguidilla se halla en la p. 812; en las pp. 454-455 se da noticia de sus manuscritos e impresos antiguos y en 1224-1225 se registran las variantes textuales apreciables en ellos, incluidas las del manuscrito (siglo XVII) de la biblioteca privada de Luis Estepa de donde procede la segunda versión. Agradezco a Esther Borrego la gentil comunicación de todos estos datos y textos.

¹¹ *Baile del galán de Mariblanca*, en el manuscrito 16.292 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Sainetes de los dōs mexores Yngenios de España Dⁿ Pedro Calderòn, y Dⁿ Agustín Morèto, los q^e nò se han impreso, porquè lò rehusàron sus Authores II*), pp. 146-151 (p. 150). Véase sobre esta canción, y sobre el artificio poético que la informa, Pedrosa, 1996.

Juanito llora,
 porque se le ha roto
 la cantimplora,
 gori, gori, gori, tarantantán,
 la cantimplora.¹²

Lo más notable es que, de entre las dos versiones barrocas y el pequeño ramillete de modernas que conocemos, es justamente la sefardí la única que no parece ser una contrahechura paródica y que parece hallarse más cerca del presumible modelo poético de la venerable seguidilla.

La segunda canción sefardí de la serie de tres que ahora nos interesa es igualmente muy notable desde el punto de vista de la historiografía literaria. En primer lugar, porque conoce paralelos indudables en la tradición folclórica moderna, como revelan estas versiones recogidas, respectivamente, de la tradición oral de Andalucía, de la isla venezolana de Margarita y de Colombia:

Antier noche y anoche
 parió Joroba
 veinticinco ratones
 y una paloma...

(Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 181)

En la orilla del río
 parió una blanca
 veinticinco alacranes
 y una potranca.

¹² El informante fue Antonio Zavala, nacido en 1928 en Tolosa (Guipúzcoa) y entrevistado por mí el 16 de julio de 1998 en San Sebastián. Otras versiones fueron publicadas en Balbín y Zavala, 1996: 105: “A la orilla del río / Jacinto llora, / porque no tiene vino / la cantimplora”; y en Seminario “Papeles de Literatura Infantil” (1990: 98): “A la orilla del río / Juanito llora, / *ris, catapún,* / *chin, chin,* / *gori, gori, gori,* / *tarán, tan, tan,* / Juanito llora, / porque dice que tiene / vacía la cantimplora, / *ris, catapún,* / *chin, chin,* / *gori, gori, gori,* / *tarán, tan, tan,* / la cantimplora. // Si la tiene vacía / que se la llenen / *ris, catapún,* / *chin, chin,* / *gori, gori, gori;* / *tarán, tan, tan* / que se la llenen”.

Arrurrú, mi guagua,
que parió la gata
cinco burriquitos
y una garrapata.¹³

En la orilla del río
parió una negra
veinticinco alacranes
y una culebra.

(*Poesía popular andina*, 1982: 56)¹⁴

Antianoche y anoche
parió la luna
veinticinco luceros
y una potranca.

Ella tiene marío,
quién se lo compra.¹⁵

¹³ Canción chilena recogida a un marinero de Iquique, de 44 años, que la recordaba como canción de cuna de su abuela. Fue editada en Soussana, 1997: 250.

¹⁴ Véanse además otras versiones hispanoamericanas en Abadía, 1971: 18: “En la puerta ‘el infierno / parió mi suegra: / veinticinco lagartos / y una culebra”; Canino Salgado, 1970: 86 (hay otra versión parecida en p. 104): “Más allá de Valencia / parió mi madre, / y una valencianita / fue su comadre”, y “Más allá de Valencia / parió una negra / veinticinco ratones / y una culebra”. Más versiones hispanoamericanas se encontrarán relacionadas en Alín, 1992, núm. 67.

¹⁵ Versión recogida por mí en Madrid, el 10 de septiembre de 1998, a Diego Córdoba y Leandro Fernández, nacidos hace unos 30 años en Cali (Colombia). Parecido más lejano con esta tipología de seguidillas tienen otras cuartetas que describen partos grotescos y prodigiosos, como las recogidas por mí, el 29 de julio y el 23 de agosto de 1990, en el pueblo de Orellana (Badajoz): “Esta noche es Nochebuena / y no es noche de comer melones: / ha parió la estanquera / un celemín de ratones”, y “Esta noche es Nochebuena, / que no es noche de dormir, / que ha parido la estanquera / un burrillo jabalín”. Véase además Schubarth y Santamarina, 1984-1992: 91: “Esta noche es Nochebuena, / noche de comer patatas, / que parió la estranghera, / trajo un burro con cuatro patas”

Y no debemos dejar de mencionar una cancioncilla probablemente emparentada con la que estamos estudiando; la incluyó Ramón del Valle-Inclán —escribiéndola en prosa— en una de las escenas más delirantes de su violento esperpento *Los cuernos de don Friolera* (2000: 127):

¡A la jota, jota, y más a la jota, que Santa Lilaila parió una marmota! ¡Y la marmota parió un escribano, con pluma y tintero de cuerno en la mano!
¡Y el escribano parió un escribiente, con pluma y tintero de cuerno en la frente!

Una segunda razón que convierte en extraordinariamente interesantes la cancioncilla sefardí y sus paralelos hispanos modernos es que sus ancestros son también muy venerables. Efectivamente, del manuscrito 3985 de la Biblioteca Nacional de Madrid ha permanecido hasta ahora inédita una larguísima serie de seguidillas de intencionalidad política, dirigidas a satirizar a diversos notables de comienzos del siglo XVII, que prueba que este tipo de cancioncillas debía ser ya muy popular hace casi cinco siglos. He aquí la extensísima secuencia:

Esta noche pasada
parió Quiroga

y “Esta noche es Nochebuena, / noche de comer turrón, / que parió la estanquera / un burro con pantalón”; Pedrero Rubio, 1991: 96: “La estanquera está preñá / del herrero del Campillo, / y ha parió un muchacho / con estenaza y martillo” y “Esta noche es Noche Buena / y no es noche de cañamones, / que ha parió la estanquera / una espuerta de ratones; // unos blancos y otros negros, / y otros llenos de arestín, / ¡ay! qué coño de estanquera, / lo que ha venío a parir”; Gil Gómez, 1979: 219-220: “Esta noche es Nochebuena, / noche de comer patatas, / que ha parido la estanquera / un burro con cuatro patas”; Barroso Gutiérrez, 1994: 206: “Esta noche es Nochebuena, / noche de pelar patatas, / que ha parido la estanquera / un costal con garrapatas”; Yeves Descalzo, 1997: 19: “Si me habéis de dar los higos, / no les quitéis los pezones, / que ha parido la Rojona / una espuerta de ratones”. Algunos juegos infantiles portugueses mencionan también partos curiosos y estrafalarios; véase Leite de Vasconcellos, 1975-1983: I, 50: “Ana Magana, / pare o filhinho / debaixo da cama...” y “Chico, larico, / da peira assada, / pariu um burrico / na noite passada...”

beinte i sinco lagartos
i una paloma.

Esta palomita
quedó preñada
i parió una borrica
desorejada.

Y esta boriquita
tiene una fuente,
donde ba Quiroga
y toda su gente.

Esta noche pasada
parió Sant Germán
veinte cinco gangosos,
de que es capitán.

Esta noche pasada
Tabara parió
una niña que al mundo
espanto causó.

Esta noche pasada
paría Pastraña
una niña de huesos
de feligrana.

Esta noche pasada
parió el de Feria
un frisón de Alemania
con gurapera.

Esta noche pasada
no parió nadie,
porque prendió [...]
el señor alcalde.

Damas, el de Lerma
nunca á parido,
porque todas le quieren
para marido.

Madre, el Duque de Alva
no pare nunca,
porque no lo consiente
su compostura.

Y el de Bocio,
por imitarle,
arto lo procura
mas nunca pare.

El Adelantado
pide al de Uceda
que le diese licencia
que parir pueda.

Y responde el de Uceda,
muy mesurado:
“No pára vueselencia,
que es delicado”.

Esta noche pasada
parió Saldaña
la condesa preñada
por gran haçaña.

Madre, la mi madre,
¿cómo puede ser
que pára el de Este,
y no su muger?

Pára la marquesa
d'Este o del otro,
que ella es iegua vieja
y él es ruin potro.

Esta noche pasada
 parió Mirabel,
 y para no dar dineros,
 no lo quiso ver.¹⁶

Finalmente, la tercera canción de la serie que estamos analizando, la que decía

Por la calle abajito
 va mi comadre,
 con el abaniquito
 dale que dale,

conoce también paralelos en la tradición folclórica de España y de Hispanoamérica. En Puerto Rico, por ejemplo, se utiliza como adivinanza (cuya solución es “la lengua”):

Allá arriba (de) aquel cerro
 está mi comadre,
 con su abaniquito
 dale que dale.

(J. Alden Masson, 1960: 109, núm. 315)¹⁷

La última serie de seguidillas sefardíes de Marruecos que nos va a ocupar se aparta bastante de las anteriores. Se trata ahora de estrofas de orígenes y de aspecto indudablemente más modernos y además llenas de expresiones y de giros castizamente marroquíes. Conozcamos primero una versión recogida en 1971 por Oro Anahory Librowicz a un informante de origen tetuaní:

¹⁶ Toda la serie, que se halla en el manuscrito 3985, fol. 230rv de la Biblioteca Nacional de Madrid, me ha sido facilitada, con su característica generosidad, por la profesora Margit Frenk, en cuyo *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de aparición inminente, figurarán estas canciones con los números 2674-2685.

¹⁷ Véanse otras versiones, que cumplen la función no de adivinanzas, sino de canciones, en Capdevielle, 1969: 221; Gil, 1931-1956: I, 113, y Canino Salgado, 1970: 84.

En este bulevar
de siete a ocho
se pasea la al'asbas
buscando novio.

Me vaya kapará,
me vaya alalá,
Asiba con Nisi
se feron a fugreá.

De que salió la moda
[del] figadó,
tó los que tienen chavos
se van a Lanjarón.

Me vaya kapará...

De que salió la moda
de los sostenes,
se pasea la al'asbas
tubós quinqueles.

*Me vaya kapará...*¹⁸

He aquí otra versión de procedencia tetuaní:

De que salió la moda
de los quinqueles,

¹⁸ El informante Carlos Malká nació en Tetuán en 1924 y fue entrevistado en Madrid el 21 de julio de 1971. Agradezco el permiso de utilización de esta canción a Oro Anahory Librowicz. Los términos y perífrasis que precisan aclaración son *al'asbas*, del árabe marroquí, 'muchachas, doncellas'; *me vaya kapará*, 'yo por ti sacrificaría mi vida' [*kapará*, del hebreo 'sacrificio expiatorio']; *halalá*, voz desprovista de significado, de función únicamente estilística; *fugreá*, de *fugrear* 'cocer con vapor', y, figuradamente, 'tocarse lascivamente, meterse mano'; *figadó* 'hígado'; *chavos* 'ochavos, monedas de escaso valor'; *tubós quinqueles* 'quinqués, lamparillas'. Por lo que respecta a los nombres de *Hasiba* y *Nisim*, se trata de apelativos comunes de la tradición sefardí de Marruecos.

ay, todas las alazbas
tubo y quinquales.

Me vaya kapará,
me vaya halalá,
Hasiba con Nisim
se fueron a fugreá.

Ay, de que que salió la moda
de las boínas
ay, todas las alazbas
las golondrinas.

Me vaya kapará...

Ay, de que salió la moda
de la gabardina,
las niñas de Melilla
se guardan en la cocina.¹⁹

La apariencia castizamente sefardí de estas estrofas es ciertamente engañosa, ya que la mayoría de ellas son *contrafacta* satíricas de unas seguidillas cuyos orígenes, por una venturosa casualidad, podemos localizar de forma muy precisa en la Andalucía de finales del siglo XIX: concretamente en el Cádiz del año 1880, en cuya pintoresca procesión de Semana Santa, organizada por la cofradía del Santo Entierro, algún

¹⁹ El informante fue Isaac Benezrá, nacido en Tetuán en 1932 y emigrado a Israel en 1950. Fue entrevistado por Gladys Pimienta en Kiriát Malahi (Israel) en 1981 o 1982. La canción pertenece al *Proyecto Folklor*, PF 163/07. Otras versiones, pertenecientes al mismo archivo, son las que dicen: “Desde que salió la moda / de los refajos, / parecen las muchachas / escarabajos. // *Me vaya kapará...*” (PF 204/08, recogido a la informante Mary Edery, nacida en Larache en 1937, emigrada a Israel en 1982 y entrevistada en Ashdod en 1984 por Gladys Pimienta); y: “De que salió la moda / la mená del higadó, / el que tiene los chavos / le mandan a Lanjarón. // *Me vaya kapará...*” (PF 324/09, recogido a Dov Gabay, nacido en Tánger en 1940, emigrado a Israel en 1955 y entrevistado en Tánger en 1987 por Gladys Pimienta); *mená* es del ár. ‘enfermedad’.

gracioso vate popular inventó unas cancioncillas con música de tango que recibieron el título de *Los sombreritos* y que rápidamente se tradicionalizaron, primero en la Baja Andalucía y luego en otros lugares de España y hasta del norte de Marruecos.

Las circunstancias que rodearon el nacimiento de estas cancioncillas nos son conocidas gracias a las líneas que a ellas dedicó el gran Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, padre de la investigación folclórica española: tras relatar las burlas que debieron sufrir ciertas damas que, primero en las procesiones de Cádiz y luego en Sevilla, se atrevieron a lucir unos gigantes y estrafalarios sombreros, inspirados en una moda procedente de Austria, anotó Machado algunas de las canciones en que se concretaron aquellas burlas:

Cuando los nasarenos
salen de ronda,
parecen las mositas
perros con moñas.

Desde que bino el uso
de archiduquesas,
parecen las mositas
rompe-cabezas.

Desde que bino el uso
de las peinetas,
parecen las mositas
gayos con cresta.

Desde que bino el uso
de los porbiyos,
parecen las mujeres
arfajoriyos.

(Machado y Álvarez, 1986: 217-221)²⁰

²⁰ Muy interesantes son los comentarios de Machado sobre este tipo de canciones: “Cuántos meses duraron en Cádiz estas coplillas, que se acompañan

Este tipo de canciones sigue cantándose, más de un siglo después de su creación, en Andalucía:

Parecen las mozuelas
con los flequillos
esas que van por agua
con cantarillos.

(Afán de Ribera, 1889: 83)

Desde que vino la moda
de las peinetas
parecen las mocitas
cabos cornetas.

(Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, 1994: 11-12, y núm. 409)

con una música que parece una especie de tango habaneril, no lo sé; sí sólo que, pasado algún tiempo, llegaron a Sevilla en época en que estaban de moda entre nuestras damas unos sombreros a la austríaca, que hacían, a la verdad, tan airosos y elegantes, dicho sea esto en honor de las lindas compatriotas de nuestro querido consocio el doctor Schuchardt, como feas y ridículas, las mejor que sombreros, esportillas de cien reales en que aquellos degeneraron: esportillas que ocultaban de tal modo las lindas cabezas de nuestras hermosísimas jóvenes que era un verdadero problema averiguar si aún la conservaban sobre los graciosos hombros como de ordinario: el Pueblo, conociendo lo geroglífico de la moda, cantó 'parecen las mositas / rompe-cabezas'. Véase, pues, explicado cómo hoy se canta con el nombre de *sombreritos* una especie de coplas de tango que nada tuvieron que ver en su origen con la moda que muchas de ellas ridiculizan [...]. Hay un género de canciones que pudieran llamarse *flotantes* o de temporada, porque nacen, viven cierto tiempo, y después de hacer su peregrinación por las provincias limítrofes a aquella en que tuvieron su cuna, se olvidan por completo, o reaparecen algunos años más tarde. Efímeras verdaderamente algunas, porque nacen y mueren en un brevísimo período, prolonganse otras largas temporadas, y cuando, como en el presente caso acontece, la música con que se acompañan se amolda al carácter de los habitantes por donde aquéllas van pasando, se aplica a otros asuntos muy diversos de los que dieron origen a la tonada”.

Parecen los mocitos
con las bufandas
burros aparejados
que van al agua [...].

Parecen los mocitos
con las pellizas
burros aparejados
que van a misa [...].

Parecen las muchachas
entre las lumbres
cortezas de tocino
que se engurruñen [...].

Parecen los mozuelos
con los abrigos
burros aparejados
con campanillos [...].

(Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, 1994: núms. 491, 492 y 493)²¹

Finaliza aquí nuestro intento de análisis comparado de unas cuantas seguidillas documentadas tanto en el repertorio oral moderno de los sefardíes del Estrecho de Gibraltar como en la tradición panhispánica antigua y contemporánea. La conclusión que se sigue es que algunas de estas estrofillas se remontan a tiempos y a fuentes indudablemente vie-

²¹ Véase además la p. 411: “Con esta moda que hay / de las gorras de visera / y parecen los mocitos / escardillos con pamela”. Y también Alcalá Ortiz, 1986: 187, núm. 1516: “Desde que vino la moda / de la báscula en la tienda / hay que estudiar pa perito / pa que sepas lo que echan”; Fribourg, 1987: 110: “Con esos peinados modernos, / llamados tipo Paola, / parece que encima llevan / algunas una cacerola. // Para que les suba el pelo / se lo mojan con cerveza, / y por eso las mujeres / tienen hueca la cabeza”; Azkue, 1989: IV, 63: “Ahora se nos ha venido al pueblo la moda, boinas azules y chaqueta de merino...”; y Salaün, 1990: 241: “Con la moda que han sacado / de fugarse los artistas / se han decidido mis padres / a no perderme de vista”.

jos, que es posible fechar en las décadas finales del siglo XVI e iniciales del XVII en que Margit Frenk (1978) ha localizado una desbordante eclosión de seguidillas que prácticamente barrió los metros patrimoniales anteriores (el villancico, especialmente). Otras debieron nacer en fechas mucho más recientes, al calor de modas surgidas e importadas, a finales del XIX y comienzos del XX, de la Península ibérica. Todas ellas conforman, en cualquier caso, un repertorio profundamente arraigado en la entraña poética de la tradición sefardí del Estrecho, hábil y a veces castizamente adaptado a su mundo poético y social, y demostrador, una vez más, de la riqueza y el eclecticismo de esa tradición.

Bibliografía citada

- ABADÍA, Guillermo, 1971. *Coplerío colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- AFÁN DE RIBERA, Antonio J., 1889. *Cosas de Granada: leyendas y cuadros de antiguas y modernas costumbres granadinas*. Granada: Imp. de la Lealtad.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique, 1986. *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile II*. Priego: [edición del autor].
- ALDEN MASSON, J., 1960. *Folklore puertorriqueño*. I. *Adivinanzas*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ALÍN, José María, 1992. "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional". En *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. [y comps.] B. Garza Cuarón, [A. González], Y. Jiménez de Báez [y B. Mariscal]. México: El Colegio de México, 403-465.
- _____, 1998. "Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas". En *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. P. M. Piñero, E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano. Sevilla: Fundación Machado, 119-138.
- ALVAR, Manuel, 1969. *Endechas judeo-españolas*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- _____, 1971. *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- ÁLVAREZ CURIEL, Francisco, 1991. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Argual.

- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, 1973. "El cancionero judeo-español de Marruecos en el siglo XVIII (*Incipits de los Ben-Çûr*)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 22: 280-290.
- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, 1992. "La niña de Gómez Arias en la tradición moderna" y "Poesía, amor y agricultura: Vivardueña". En *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 43-49 y 110-117.
- ARMISTEAD, Samuel G., Iacob M. HASSÁN y Joseph H. SILVERMAN, 1974. "Four Moroccan Judeo-Spanish Folksong Incipits (1824-1825)". *Hispanic Review* 42: 83-87.
- AZKUE, Resurrección M^a de, 1989. *Euskaleriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*. 4 vols. Reed. Madrid: Euskaltzaindia-Espasa Calpe.
- BALBÍN, Juan y Antonio ZAVALA, 1996. *Entre los olivos de Jaén*. Oyarzun: Sendoa.
- BARROSO GUTIÉRREZ, Félix, 1994. "Las Hurdes: tres estampas etnográficas". *Revista de Folklore* 162: 201-206.
- BENARROCH PINTO, Isaac, 1951. *El indiano, el kadi i la luna*. Tetuán: Editora Marroquí.
- BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), manuscrito 16.292. *Sainetes de los dós mexores Yngenios de España Dⁿ Pedro Calderòn, y Dⁿ Agustín Morèto, los q^e nõ se han impreso, porquè lõ rehusàron sus Authores II*.
- BNM, manuscrito 3985. Siglo XVII; contiene poesías atribuidas a Góngora, Quevedo, Salinas, etcétera.
- BORREGO, Esther, 1998. *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza (Estudio y edición crítica)*. Madrid: Universidad Complutense.
- BRICEÑO, Luis de, 1626. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard,
- BROWN, Kenneth, 1995. "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas". *Critición* 63: 7-27.
- CANINO SALGADO, Marcelino J., 1970. *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- CAPDEVIELLE, Ángela, 1969. *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Cáceres: Diputación Provincial.

- CARRIZO, Juan Alfonso, 1937-1942. *Cancionero popular de La Rioja*. 3 vols. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina.
- C[ONDE], J[uan] C[arlos], 1997. "Seguidilla". En *Diccionario de literatura popular española*, eds. J. Álvarez Barrientos y M^a J. Rodríguez Sánchez de León. Salamanca: Colegio de España, 297-298.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro, 1951. *Cancionero musical manchego*. Madrid: CSIC. (2a. ed. Ciudad Real: CSIC, 1984.)
- ESCRIBANO PUEO, M. L., T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ, 1994. *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad.
- FRENK, Margit, 1978. "De la seguidilla antigua a la moderna" (1965). En *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 244-258.
- _____, 1989. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- _____, en prensa. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México.
- FRIBOURG, Jeanine, 1987. "La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?". *Temas de Antropología Aragonesa* 3: 101-111.
- GIL GÓMEZ, Luis, 1979. *Escenas infantiles tudelanas*. Pamplona: Gómez.
- GIL, Bonifacio, 1931-1956. *Cancionero popular de Extremadura*. 2 vols. Valls-Badajoz: E. Castells-Diputación.
- LARREA, Arcadio, ed., 1954. *Canciones rituales hispano-judías*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, 1952. "La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos". En *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos*. Madrid: CSIC, IV: 7-52.
- LEITE DE VASCONCELLOS, Jose, 1975-1983. *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluar Nunes. 3 vols. Coimbra: Universidade I.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Manuel, 1986. "Los sombreritos". En *El Folk-Lore Andaluz*. Reed. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 217-221.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, 1988-1989. "Poesía sefardí tradicional inédita de Alcazarquivir (Marruecos), años 1948-1951". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 37-38: 55-73.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1966. *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.

- MERCADO, José, 1982. *La seguidilla gitana: un ensayo sociológico y literario*. Madrid: Taurus.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1966. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas.
- _____, 1968. *Repertorio de estrofas españolas*. Nueva York: Las Américas.
- PASTOR PÉREZ, Lourdes, 1998. "La seguidilla: trayectoria histórica de una forma poética popular". En *Lírica popular / lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad-Fundación Machado, 257-272.
- PEDRERO RUBIO, Antonio, 1991. *Apuntes para la historia de Campillo de Llerena*. Campillo de Llerena: Excmo. Ayuntamiento.
- PEDROSA, José Manuel, 1992. "La novia exigente, de unas seguidillas del siglo XVII a ball rodó catalán y canción paralelística sefardí". *Criticón* 56: 41-52.
- _____, 1996. "Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXII: 39-67.
- _____, 1997. "La flor en la cama: simbolismo y ritual de un epitalamio sefardí de Marruecos". En "Quien hubiese tal ventura": *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford. Londres: Queen Mary and Westfield College, 379-386.
- Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*, 1982. Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- QUILIS, Antonio, 1969. *Métrica española*. Madrid: Alcalá.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- SALAÜN, Serge, 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- SCHUBARTH, Dorothé y Anton SANTAMARINA, 1984-1992. *Cancioneiro popular galego*. 6 vols. en 10 tomos. La Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa".
- Seminario "Papeles de Literatura Infantil", 1990. En *Dedín Dedín de Pequeñín (Folklore infantil)*. Sada-La Coruña: Edición do Castro.
- SORIA ORTEGA, Andrés, 1993. "Notas sobre oralidad. Mutaciones en la tradición". En *O cantar dos trovadores: Actas do Congreso celebrado en*

- Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago: Xunta de Galicia, 505-515.
- SOUSSANA, Eva, 1997. "Mitos, cuentos, supersticiones, creencias, leyendas y canciones del mundo hispánico". En *Literatura tradicional sin fronteras: el repertorio multicultural de Montreal. Recueilli dans le cadre du Séminaire "Littérature et Folklore"*, ed. José Manuel Pedrosa. Montreal: Université, 240-260.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, 2000. *Los cuernos de don Friolera*. En *Martes de carnaval. Esperpentos*, ed. J. Rubio Jiménez. Reed. Madrid: Austral.
- YEVES DESCALZO, Feliciano A., 1997. *Cuentos y leyendas de mi pueblo, Venta del Moro*. Venta del Moro: Ayuntamiento.