FIJA, ¿QUIÉRESTE CASAR?¹

A la memoria de Brian Dutton

1. UNA CANCIÓN ESPAÑOLA DEL SIGLO XV

En el llamado *Cancionero musical de la Colombina*, colección de polifonía profana española recopilada hacia 1495, hay una canción notable, y sin embargo poco conocida.² Se trata de una de las joyas del antiguo repertorio lírico popular, texto único en muchos sentidos. Dice así:³

—*Deus in adjutorium.*

—*Adveniad rrenum tum.*⁴

¹ Publicado originalmente en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, comps., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996: 259-274.

² Biblioteca Colombina, Sevilla, sign. 7-1-28, 75v-76r (LXXXV-VI). A la gentileza de Gerardo Arriaga debo el poder reproducir aquí la música, de Triana, en transcripción suya, basada en un microfilme del manuscrito original, en el cual, claro, he basado también mi transcripción. La composición lleva el número 66 en las dos ediciones modernas, de M. Querol Gavaldá (1971) y G. Haberkamp (1968), respectivamente. (No conozco la selección publicada en Lima, en 1952, por Robert Stevenson, bajo el título *Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles*, que incluye nuestra canción.)

³ El comienzo del texto aparece copiado bajo la música, de la siguiente manera: [1ª voz, que no canta los versos 3, 6, etc.:] “[D]eus in adjutorium / adveniad rrenum tum / Madre non lo he por al / adveniad rrenum tum”; [2ª voz:] “deus in adjutorium / fija quiereste casar / madre non lo he por al / adveniad rrenum tum”; [3ª voz:] “deus in adjutorium / fija quieres”. Lo demás está, como yo lo he transcrito, después de la música. En la fiel transcripción que figura en el *Cancionero* de Brian Dutton (1990-1992): IV, 298 (ID3517), al no indicarse dónde comienza y termina cada voz, puede crearse alguna confusión. El verso 4 —ahí, v. 7— dice por error: “fija, no la he por tal”. La canción aparece en *Corpus*, 1838, con dos inexactitudes textuales procedentes de la edición de Querol, corregidas ahora en el NC 1838 B. El *Cancionero tradicional* de J. M. Alín (1991), núm. 44, reproduce el texto, tomándolo también de la edición de Querol, con dos errores más (*hija* por *fija*; *no por non* en el verso 4).

⁴ La primera frase, “Deus in adjutorium [meum intende]...” (‘Dios, ven en mi ayu-

—Fija, ¿quiéreste casar?

—Madre, non lo he por ál.⁵

5 —*Adveniad rrenum tum.*

—Fija, ¿quieres labrador?

—Madre, non le quiero, non.

[*Adveniad rrenum tum.*]

—Fija, ¿quieres escudero?⁶

10 —Madre, non tiene dinero.

[—*Adveniad rrenum tum.*]

—Fija, ¿quieres el abad?⁷

—Madre, aquése me dad.

[*Adveniad rrenum tum.*]

15 —¿Por qué quieres al abad?

—Porque non siembra y coge pan.⁸

[*Adveniad rrenum tum.*]

da'), es el comienzo del Salmo 69 de la Vulgata y constituye el invitatorio con el cual se inician los oficios mayores; la segunda es el conocido pasaje del Padre Nuestro: "Adveniat regnum tuum" ('Venga a nos el tu reino').

⁵ O sea, 'Madre, no quiero otra cosa'.

⁶ *Escudero* es aquí 'caballero (en ciernes)'. Como mostró Menéndez Pidal (1953: II, 14-15), *escudero* aparece en romances y cantares del siglo xv con el sentido que tenía en "una época medieval lejana cuando el escudero era el joven hidalgo, hijo de caballero, en espera de recibir la orden de la caballería" (15). En tiempos de Carlos V el escudero pasó a "ser sólo un servidor de personas nobles", y la poesía popular se apresuró a sustituirlo por el caballero.

⁷ Dice el *Diccionario de Autoridades*, s.v. *abad*, que "antiguamente sin distinción ni diferencia se llamaba así el cura o párroco de alguna iglesia"; pero en la *Celestina* (IX), contemporánea de la versión musicada de nuestro cantar, aparece con sentido mucho más amplio: "abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes".

⁸ Sólo en Dutton aparece bien leído este verso. En la edición Haberkamp: "Porque non siembra y hace pan"; en la de Querol: "Porque no siembra y á pan" (en el primer *Corpus*: "Porque non siembra y ha pan"). El "ha pan" se corresponde curiosamente, por pura casualidad, con el "y tiene pan" del cantarillo de Correas que citaré enseguida, donde, por cierto, *pan* no tiene el sentido de 'trigo, cebada o centeno' (Nebrija) que se entiende en el texto de la Colombina, sino el habitual hoy. Nótese, por otra parte, que el manuscrito dice primero "¿quieres el abad?" y luego (verso 15) "quieres al abad" (discrepancia no registrada en Dutton).

Es el único caso que conocemos de un antiguo cantar hispánico de tipo popular con estribillo en latín.⁹ Poco tienen que ver las dos frases latinas entre sí y, aparentemente, con el texto castellano del cantar; del mismo modo, la música del estribillo —que, por cierto, no es de tipo litúrgico— difiere de la del resto de la composición. Al alternar esos dos tipos de texto y esas dos músicas, se entabla entre uno y otro, a lo largo de la composición, una especie de diálogo, contraparte del que se da entre la madre y la hija, tanto en el texto como en la música. Todo ello contribuiría a darle a la composición un aire jocoso.

2. PARENTESCOS Y DISCREPANCIAS

Más de un siglo después, aparece registrada en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas (1967: 590a) una estrofitita que presenta como comprimido, sintetizado, el cantar del *Cancionero de la Colombina*, documentando su presencia en la tradición oral:

—Hija María,
¿con quién te quieres casar?
—Con el cura, madre,
que no masa y tiene pan [NC 1838 A].¹⁰

En el mismo *Vocabulario* de Correas viene (201a) el refrán “La manceba del abad no masa y tiene pan”, donde la crítica anticlerical (véase *infra*) se ha desplazado hacia la amante del cura. En el *Diccionario de Autoridades*, s.v. *abad*, encontramos un nuevo desplazamiento en el refrán “Como la moza del abad, que no cuece y tiene pan”, seguido del comentario: “Refr. con que se *reprehende* a los quieren mantenerse y vivir sin que les cueste trabajo, como sucede a la *criada* del abad, que de la abundancia de las ofrendas se mantiene, sin tener el trabajo de cocer y amasar el pan” (las cur-

⁹ El latín suele aparecer —pero no como estribillo— en algunos otros cantares populares (citaré uno enseguida). Cf. Pedrosa, “Aristóteles...” y “Notas y adendas”. Para las mezclas de latín y castellano en la poesía cancioneril, cf. Dutton, 1991: IV, 594-596.

¹⁰ En el primer *Corpus* este texto se citó como refrán, en nota al núm. 1838. Pienso ahora que se trata de un cantarillo, y como tal aparece en el NC.

sivas son mías).¹¹ Es evidente —e importante para nosotros— la connotación negativa y el toque moralizante que tuvo el dicho, seguramente en todas sus versiones y ya en el siglo xv.

Por lo demás, el repertorio conocido de la lírica popular hispánica de los siglos xv a xvii no contiene otras composiciones que presenten los rasgos fundamentales del cantar que nos ocupa, ni el diálogo enumerativo y reiterativo entre madre e hija, ni el motivo de la madre que ofrece a la hija casarla y le propone alternativas, etc. Encontramos un solo diálogo entre la hija y la madre en torno al casamiento y tiene carácter muy distinto del nuestro, por su contenido tanto como por su forma. Es el número 389 del *Cancionero musical de Palacio* (un poco posterior al de la Colombina), en la edición de Anglés y Romeu Figueras (NC 175):

—Pues bien, ¡para esta!,
que agora venirán
soldados de la guerra,
madre mía, y llevarme han.

—Éramonos tres hermanas,
y conmigo que son cuatro;
todas tres son ya casadas,
de mí no tienen cuidado.
Pues bien, ¡para esta!,
que agora venirán
soldados de la guerra,
madre mía, y llevarme han.

—No me des tales clamores,
hija, por tu vida, espera:
tus hermanas son mayores,
tú eres la postrimera.
—¿Que espere, que sufra?
¡Pues agora venirán...!

¹¹ En el cantarcillo de Correas se diría que ha habido un cruce, puesto que el cura “no masa” —masar es actividad de mujeres—, en vez de “no siembra”. Cf., sin embargo, en Correas (413a), el refrán “Quien tiene pie de altar, come pan sin amasar” (“Porque se lo ofrecen amasado y cocido [...]”).

¡Ay de mí, desventurada,
qué vida me da mi madre!
Que ya yo fuera casada
si fuera vivo mi padre:
murióse y dejóme,
mas agora venirán...

—Hija de mi corazón,
no vivas en tal gemido:
sólo por esa razón
te daré luego marido.
—¿Pu[e]s dólo?, ¡pues venga!,
si no, agora venirán...¹²

Aparte de la gran diferencia temática, aquí es la hija la que inicia el diálogo —o más bien, pleito— con la madre, y este diálogo no se da dentro de las estrofas, sino de estrofa en estrofa.

Hay en la antigua tradición popular hispánica bastantes canciones de muchacha ansiosa por casarse, pero se trata siempre de breves monólogos del tipo de:

Madre, casarme quiero,
que me lo dijo el tamborilero [NC 197].¹³

En un monólogo jocoso el tema se combina con la liturgia como en nuestra canción, pero aquí la madre es la Virgen María:

¹² Sí hay en el *Nuevo corpus* algunos otros diálogos madre-hija —no muchos y todos ellos, más breves—, pero no sobre el tema del casamiento; ninguno tiene carácter enumerativo-reiterativo. El siguiente guarda con el del cancionero de la Colombina una relación “por oposición”: “—Meterte quiero yo monja, / hija mía y de mi corazón. / —Que no quiero ser monja, no” (NC 211); los otros son: “—¿Donde vindes, filha, / branca e colorida? / —De lá venho, madre...” (NC 307); “—Decid, hija garrida, / ¿quién os manchó la camisa?...” (NC 1651); “Madre, la mi madre, / que me come el quiquiri-quí...” (NC 1653). Sobre los diálogos madre-hija en las cantigas de amigo galaico-portuguesas, *cf.*, entre otros, Schaffer, 1987.

¹³ *Cf.* “Madre, casadme cedo, / que se me arrufa el pelo” (NC 198); “Madre, casar, casar, / que Zarapico me quiere llevar” (NC 196); “Madre, quiérome casar, / que ya alcanzo al vasar” (NC 199); “Padre mío, casarme quiero, / que a la chimenea llego” (NC 200).

Santa María:
casarme quería;
Credo:
con un buen mancebo,
Salve:
que no tenga madre;
Sant Alifonso:
rico y hermoso:
Madre de Dios:
otorgámelo vos [NC 201].

Otros monólogos de muchacha casadera van más allá de tales súplicas y propuestas, presentándonos a una hija insumisa como la de “Pues bien, ¡para esta!...”, que también amenaza con actuar por su propia cuenta si no la casan:

Se me a mim não casão
com quem quero bem,
se me a mim não casão,
eu me casarei [NC 205 bis].¹⁴

O incluso:

Si no me casan hogaño,
yo me iré con un fraire otro año [NC 205].¹⁵

3. LA TRADICIÓN EUROPEA, DESDE LA EDAD MEDIA LATINA HASTA HOY

El poema del *Cancionero musical de la Colombina* queda como aislado y solitario —salvo por la estrofito de Correas— en medio del *Nuevo corpus*

¹⁴ Esta canción no figura en el primer *Corpus* ni en el *Suplemento*, pero sí aparece en el *Nuevo corpus*, lo mismo que las muchas otras canciones de tipo popular incluidas en el *Cancionero musical Masson*, conservado en la Biblioteca de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts, ms. Masson 56 (véase *supra* el trabajo dedicado a ese cancionero); está en los folios 18v-19r, y su texto puede verse también en Dutton, 1991: III, 493.

¹⁵ Cf. “Si mi padre no me casa, / yo seré escándalo de su casa” (NC 206). Alguna expresa rebeldía contra los padres sin referirse específicamente al matrimonio: “Seguir al amor me place, / aunque rabie mi madre” (NC 147).

de la antigua lírica popular hispánica. Y sin embargo, es seguro que hubo en el ámbito peninsular cantares de algún modo parecidos a él. Estos existieron, ciertamente, y siguen existiendo, en muchos países europeos, como sabemos gracias a un valioso libro de Giovanni B. Bronzini, publicado en 1967 e intitulado '*Filia, visne nubere?*' *Un tema di poesia popolare*; su tema propiamente dicho es el de la muchacha ansiosa de casarse.

Al comienzo de su estudio se refiere Bronzini a dos composiciones latino-medievales, de las cuales publica la siguiente, compuesta probablemente entre los siglos XII y XIII:

—Filia, si [vis tu]
vellem te laudare,
carnalem socium
vellem tibi dare.

Filia, vis militem
bene equitatem?
—Nolo, mater cara (*bis*),
quia non sum sana.

Milites in bello
nunquam sunt in domo,
et eorum gladij (*bis*)
semper sunt acuti.

—Filia, vis monachum
bene kukulatum?
—Nolo, mater cara (*bis*),
quia non sum sana.

Monachi post primam
currunt ad coquinam,
Panes eis dantur (*bis*),
caseum furantur.

—Filia, vis rusticum
nigrum et turpissimum?

—Nolo, mater cara (*bis*),
quia non sum sana.

Rustici quadrati
semper sunt irati,
et eorum corda
nunquam letabunda.

—Filia, vis clericum
bene literatum?
—Nolo, mater cara (*bis*),
quia non sum sana.

—Clericorum pueri
semper sunt superbi,
et eorum matres (*bis*)
dicunt meretrices.

—Filia, vis scolarem
bene literatum?
—Volo, mater cara (*bis*),
quia iam sum sana.¹⁶

El otro poema es “un vecchio canto goliardico” que comenzaba, precisamente, “Filia, filia, visne visne nubere?”¹⁷ Por lo visto, en él la madre propone a la hija candidatos procedentes de diversas artes y oficios, y la hija los va rechazando con variados argumentos, hasta que acepta a uno de ellos.

Entre los diversos tipos de canciones antologadas y estudiadas por Bronzini predominan las de carácter enumerativo y reiterativo y, entre

¹⁶ El texto procede de un códice transcrito en Praga cerca de 1459. Bronzini lo reproduce en las páginas 9-11 de su libro, tomándolo del estudio de J. Feifalik sobre la historia de la antigua literatura bohemia, de 1861, donde figura en las páginas 169-170, n. x. En el original el comienzo del poema “non va esente da dubbi”, pues dice: “Filia, si vox tua / vellem...” (1967: 115, n. 3, donde propone la lección que reproduzco). Al final había dos estrofas más, que, al decir de Feifalik (170), fueron testadas por una “mano pudorosa” (Bronzini, 1967: 160, n. 4).

¹⁷ Bronzini no logró ver este texto, sino sólo (115, n. 2) una mención de él en el libro de A. Zenatti (1896: 4).

ellas, las que —monólogos de muchacha o diálogos madre-hija— identifican a cada uno de los posibles esposos por un determinado oficio o profesión. Un buen ejemplo de ese esquema lo constituye la siguiente canción, recogida en la Toscana en 1930. La madre va proponiendo —y la hija rechazando—, sucesivamente, a un campesino, un pollero, un leñador, etc., etc., para finalmente aceptar a un “giovane signore” (Bronzini, 1967: 278-279):

—Figlia, ti voglio dare
un giovane contadino.
—Mamma, non lo vo',
e non lo vo' sposà.
—Perché? —Tutto il giorno
mi tien la vanga in mano;
un giovane contadino,
mamma mia, non lo vo'.

—Figlia, ti voglio dare
un giovane pollaiolo.
—Mamma, non lo vo',
e non lo vo' sposà.
—Perché? —Tutto il giorno
mi fa pelare i polli;
un giovane pollaiolo,
mamma mia, non lo vo'.

—Figlia, ti voglio dare
un giovane boscaiolo.
—Mamma, non lo vo',
e non lo vo' sposà.
—Perché? —Tutto il giorno
mi farà far le legna;
un giovane boscaiolo,
mamma mia, non lo vo'...

Hace notar Bronzini (75) que en Sicilia y otros lugares estos diálogos suelen cantarse durante el carnaval; pero curiosamente no observa el doble sentido que a menudo, y ya en el citado texto latino-medieval, tienen

las propuestas de la madre y las negativas de la muchacha,¹⁸ doble sentido que es frecuente en otras canciones folclóricas referentes al trabajo agrícola y artesanal. Se diría que es precisamente el juego con las connotaciones eróticas el que explica en parte el éxito que han tenido aquellos cantares que enumeran a los hombres según sus actividades profesionales; de estas la muchacha deduce sus probables defectos (en su caso, virtudes) en cuanto amantes.

4. PERVIVENCIAS DE CANTARES HISPÁNICOS NO DOCUMENTADOS EN FUENTES ANTIGUAS

Esa familia de canciones, como muestra el libro de Bronzini, no sólo es frecuente en los dos países más estudiados por él, Francia e Italia, sino también en otros como Rumania y la antigua Yugoslavia. La Península ibérica queda prácticamente al margen de tal panorama.¹⁹ Y sin embargo...

Según aprendo en la excelente tesis doctoral de José Manuel Pedrosa, *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente...* (1993), en varias partes de Cataluña se baila un baile de corro (“ball rodó”) llamado *La llanterna*, cuya letra, en una de sus versiones, comienza:

—Sota, sota la llanterna,
sota, sota terra est....
Alça't, alça't, filla meva,
que el teu pare te vol casar.
—Ai, mare, la mia mare,
quin marit me'n voleu dar?

¹⁸ Por algo se tacharían las dos estrofas finales del poema latino (*cf.* n. 16). No me convence la idea de que “il rifiuto che si fa via via dei pretendenti, ciascuno appartenente ad un'arte o mestiere, ha senza dubbio movente e carattere satirico”, Bronzini: 75.

¹⁹ Bronzini no conoció el diálogo castellano que tan notablemente corresponde al título mismo de su libro, y se limita a decir que “scarse sono le tracce del contrasto nella poesia popolare spagnola e portoghese, mentre vi ricorre frequente la semplice invocazione di fanciulla innamorata” (87), y a citar (87-88) tres fragmentos de la tradición oral portuguesa. En la nota 1 de la p. 140, remite al trabajo de Renier, p. 22, que cita “tracce, se pur troppo vaghe, del contrasto nell'antica poesia castigliana”, y al tomo 3, pp. 477 ss. de los *Cantos* de Rodríguez Marín, donde abundan “le invocazioni della figlia desiderosa di maritarsi, con riferimento o semplice allusione alla opposizione della madre”.

—Ai, filla, la mia filla,
un argenter que n’hi ha.

—Malvinatge l’argenter
i qui l’anomena també,
perquè en fa les joies falses
i l’anell d’or, de plaqué...

Otras variantes, dice Pedrosa, enumeran distintos pretendientes: un “pagès de la muntanya”, “un xic de Torregrossa”, etc.²⁰ Por otra parte, mi amiga Tatiana Bubnova aprendió hace tiempo en Moscú, tomándola de un disco, la siguiente canción que cantan los negros en la costa de Perú:

—Quiérome casar,
yo no sé con quién.
—Cásate con un carpintero,
que eso a ti sí te cumbén.
—Y ese carpintero
a mí no me cumbén:
carpintero corta madera,
puede cortarme a mí también.
Y a mí no me cumbén,
a mí no me cumbén.

—Cásate con un botellero,
que eso a ti sí te cumbén.
—Y ese botellero
a mí no me cumbén:
botellero vende botellas,
puede venderme a mí también.
Y a mí no me cumbén,
a mí no me cumbén.

—Cásate con un panadero,
que eso a ti sí te cumbén.

²⁰ Pedrosa, 1992: 47. Sus fuentes —que no he podido consultar para este trabajo— son Amades, 1982: 3, 120-121; Iglesias, 1977: 87-88; Pujol y Amades, 1936: 313, y Crivillé i Bargalló, 1981: I, núm. 48.

—Y ese panadero
a mí no me cumbén:
panadero amasa harina,
puede amasarme a mí también.
Y a mí no me cumbén,
a mí no me cumbén...

Finalmente, en el mencionado trabajo de Pedrosa encuentro una inédita canción sefardí de Bulgaria en la cual la madre propone a la hija una variedad de esposos que, en este caso, difieren entre sí por sus características físicas, y ya veremos de dónde viene tal modalidad. Por lo demás, el esquema es el mismo de las canciones “de artesanos”:

—Hija mía, te vo dar un alto.
—No quero, madre, no quero:
que él es alto, yo no l’alcanzo.
No quero, madre, no quero.²¹

—Hija mía, te vo dar un bajico.
—No quero, madre, no quero:
y él es bajo, se arrastra en bajo.
No quero, madre, no quero.

—Hija mía, te vo dar un tiñoso.
—No quero, madre, no quero:
con el tiñoso no hay reposo.
No quero, madre, no quero.

—Hija mía, te vo dar un hermoso.
—No quero, madre, no quero
que el hermoso yo no lo gozo.
No quero, madre, no quero.

²¹ Obsérvese que esta reiteración del “No quiero, madre” se da ya en el texto latino —“Nolo, mater cara”— y sobre todo en la canción toscana: “Mamma, non lo vo’, / e non lo vo’ sposà / mamma mia, non lo vo” (en el cantar peruano corresponde al reiterado “a mí no me cumbén”).

—Hija mía, te vo dar un borracho.
—Ya quero, madre, ya quero:
con el borracho yo ya me paso.
Ya quero, madre, ya quero.²²

En las tres canciones de la tradición hispánica concurre una circunstancia por demás interesante: las tres se cantan acompañando un baile peculiar. El cantar sefardí de Bulgaria seguramente se cantaba con un baile de corro parecido al que Moshe Attias ha documentado entre los sefardíes de Salónica y Larissa, pues el texto (Attias: núm. 133; Pedrosa, 1993: 213-214) tiene marcadas analogías con aquel.

Lo bailaba una mujer tocada por un gorro de papel (denominado cachula)²³ dentro de un corro. Otro danzante la perseguía con una vela en las manos, sin llegar nunca a prender en la cachula, mientras ella buscaba y rechazaba, consecutivamente, el refugio de las personas del corro, que cumplían el papel de maridos inconvenientes, hasta que se dirigía a su madre para que la mostrase el esposo más adecuado [Pedrosa, 1993: 213].

El baile catalán de *La llanterna* es “bailado por una mujer en medio de un corro”, y, aunque no alude a la simbólica vela ni al galán que con ella persigue a la muchacha, su nombre mismo parece ser reliquia de una tradición

²² Consignada en el archivo “Proyecto Folklor” de la Radiodifusión israelí, figura en las pp. 216-217 del original de Pedrosa (1993). Cita enseguida otra versión, procedente de Turquía, y registrada en el mismo archivo; ahí el que propone es el padre —figura, aunque rara, también presente en el elenco genérico (Bronzini, 83, *passim*, y *cf. supra* la canción catalana y las notas 13 y 15)— y los esposos potenciales son, primero, individuos con diversos nombres y al final, el “borrachón” de marras, preferido porque “me hace bailar charlestón”. Por cierto que esta culminación tan sorprendente de las dos versiones se perfila ya en una canción francesa, “Ma mère, j’ai vu Josen... ma mère, je le veux” (Bronzini: 82-83), en que la madre enumera los vicios del hombre deseado por la hija; entre otros: “—Ma fille, que penses tu! / On dit qu’il est ivrogne! / —S’il boit un coup, j’en boirai deux, / ma mère, hélas! ma mère, / s’il boit un coup, j’en boirai deux, / ma mère, je le veux”. Al parecer, existen muchas versiones turcas del citado cantar, en turco y en judeoespañol, según consigna Pedrosa (1993: 228) a base del testimonio de Susana Weich-Shahak; piensa él que su origen sería la tradición turca, de la cual procederían “los motivos del pretendiente borracho, del diálogo con el padre en vez de con la madre y de la especificación de los nombres y no de las señas físicas de los pretendientes” (229). Acaso sólo sea de origen turco la presencia de los nombres propios.

²³ Pedrosa transcribe *caçula*.

análoga (Pedrosa: 222). Esta, a su vez, podría “ser reminiscencia de prácticas religiosas [...] muy arcaicas”, dice Pedrosa (1993: 224),²⁴ y añade: “tengo noticias de la existencia de bailes parecidos en otras culturas, como en la de *los negros del Perú*, a los que en una exhibición folclórica en Madrid vi bailar una danza de este tipo... (las cursivas son mías)”.

¡Cómo no suponer que este baile va asociado a una canción peruana como la antes citada! También es difícil, por otra parte, resistir a la tentación de extrapolar toda esta información e imaginar que muchos de los cantares recogidos por Bronzini se bailaban —o se bailan todavía hoy— con una danza de parecidas características y muy arcaicos orígenes.

5. [DERIVACIONES DE LA ANTIGUA TRADICIÓN HISPÁNICA: LAS SEGUIDILLAS DE “NO ME CASE MI MADRE...”]

Sea como fuere, todas esas canciones, geográficamente tan distantes, pero pertenecientes a la tradición hispánica, permiten deducir que en la Península ibérica existían desde antiguo cantares dialogados y reiterativos que enumeraban los posibles maridos para una muchacha y sus respectivos defectos. La sustitución de los oficios por características físicas en el diálogo sefardí tiene su origen en una familia de seguidillas chuscas, de las muchas que se cantaron y bailaron en España a comienzos del siglo XVII. Las seguidillas eran estrofas sueltas que se iban engarzando unas con otras al ser cantadas —con una misma melodía—, y no era raro que se crearan series paralelísticas como:²⁵

No me case mi madre
con hombre grande,

²⁴ Es interesante el baile de corro catalán llamado *Ball del Patllarí, pica foc*, que en parte de los Pirineos “era bailado en las noches de Carnaval por hombres solos [...] Cada uno portaba una tea o una vela encendida en una mano y llevaba un trozo de papel [...] pendiente de su espalda. Formados en un gran círculo [...] debían bailar y saltar procurando encender el papel [...] del compañero que tenían delante [...]” (Pedrosa: 219-220). En una variante de Aragón es una muchacha la que lleva la vela y trata de encender el papel de un muchacho.

²⁵ Cf., en IV, “De la seguidilla antigua a la moderna” e “Historia de una forma poética popular”.

que me sube en el poyo
para besarme [NC 2359].

No me case mi madre
con hombre chico,
que le llevo delante
para abanico [NC 2360].

No me case mi madre
con hombre tuerto,
que parece que duerme
y está despierto [NC 2362].

No me case mi madre
con hombre galán,
que se hace la barba
a lo Escarramán [NC 2364],

etcétera. Tales seguidillas, de frecuente doble sentido y combinadas a veces con otras en que los maridos rechazados son un estudiante (NC 2365), un pastelero (NC 2366), etc., siguieron cantándose, como muestra Pedrosa (1993: 210-216), en algunos lugares de la Península y de Hispanoamérica y sobreviven entre los judíos de Oriente, en cantares no dialogados de Grecia y Turquía que él cita y estudia en su tesis (225-227).

La diferenciación de los pretendientes por sus rasgos físicos no figura en la tipología establecida por Bronzini (59-86) y podría ser invento español del siglo XVII. Pero esos pequeños monólogos jocosos parecieran presuponer una invitación de la madre a casarse y confirman la sospecha de que existieron en España, antes del siglo XVII, diálogos como los que sobreviven en las reliquias sefardíes, catalanas y peruanas y que no dejaron más testimonio escrito que nuestro muy peculiar “Fija, ¿quíéreste casar?”

6. PECULIARIDAD DE “FIJA, ¿QUIÉRESTE CASAR?...”: LOS TRES ÓRDENES

Salta a la vista, en efecto, la singularidad que distingue a esa canción de las demás a que he venido aludiendo mayoritariamente en el presente tra-

bajo: los maridos posibles no representan oficios, sino otro tipo de ordenamiento social: ni más ni menos que aquel que en la Edad Media, y aun después, clasificaba al género humano en tres órdenes o estados o estamentos y que ha sido admirablemente estudiado por Georges Duby (1983), y antes, para España, por Luciana de Stefano (1966).

En efecto, esa “representación trifuncional de la sociedad” (Duby, 1983: 27) divide al género humano en tres categorías. Según lo formuló don Juan Manuel en la España del siglo XIV, “Todos los estamentos del mundo [...] se encierran en tres: al uno llaman defensores, et al otro oradores, et al otro labradores” (*Libro de los estados*, cap. 92; De Stefano, 1966: 31). Los dos estamentos superiores tenían algo muy importante en común: el no alimentarse con el trabajo de sus manos y requerir para su subsistencia física del tercer estado, de los labradores. “Gerardo [obispo de Cambray a comienzos del siglo XI] especifica: los oradores pueden vivir en el ‘ocio sagrado’ que exige su oficio porque los pugnadores garantizan su seguridad y los agricultores, gracias a su ‘labor’, el alimento de sus cuerpos” (Duby, 1983: 70). Y “este ocio y esta explotación”, dice Duby, pertenecían “al orden de las cosas” (74); se trata, añade, de “la expresión más evidente del modo de producción señorial” (74), de una justificación perfecta de “la revolución feudal”.

Frente a la serie abierta de los oficios en las canciones “prematrimoniales” que hemos venido estudiando, nuestro cantar ha optado por la serie cerrada, y muy limitada, del labrador, el escudero y el abad. Y ello decide y condiciona la singularidad del texto. Importante es, entre otras cosas, que esta teoría del orden social englobaba únicamente al sexo masculino: “lo femenino no es tenido en cuenta por tales clasificaciones” (Duby, 1983: 23). Importante, porque resulta que en nuestra canción, como en muchas de las estudiadas por Bronzini, la clasificación de los hombres aparece presentada y avalada por dos mujeres, madre e hija.

Bien mirado, el texto latino-medieval antes citado, “Filia, si [vis tu]...”, nos presenta un panorama parecido, aunque menos compacto y geométrico: la madre, deseosa de dar a su hija un “socio carnal”, le ofrece primero un caballero —“vis militem / bene equitatem?”—, luego a un fraile —“vis monachum, / bene kukulatum?”—, luego a un “rústico, negro y torpísimo”, con lo cual quedarían completados los tres “órdenes”; pero, quizá porque el monje no cuadraba bien en el sistema, la madre ofrece enseguida: “—Filia, vis clericum / bene literatum” (o sea, un intelectual). Pese a los

poderosos y en parte ambiguos epítetos usados por la madre, la hija los rechaza a todos, con detenidos razonamientos, para luego aceptar, sin ninguno, al “escolar”, que por supuesto también es un clérigo —joven— “bene literatum”.

7. LAS DISPUTAS SOBRE EL CLÉRIGO Y EL CABALLERO

En esa enumeración poco sistemática del poema latino, el “rústico”, que nada tiene a su favor, parecería deber su presencia, precisamente, al esquema consagrado de los tres estamentos sociales. Por lo demás, el poema guarda relación con las disputas contemporáneas —siglos XII y XIII— sobre el clérigo y el caballero, protagonizadas igualmente por dos mujeres —hermanas o amigas, presumiblemente jóvenes—, que van contraponiendo las virtudes y los defectos de uno y otro,²⁶ en función sobre todo de sus dotes amorosas. Generalmente el que sale ganando es, también, el clérigo.

El poema latino repite algún tópico de esas disputas: la calidad de “bene literatum” del clérigo, que aparece en varias de ellas; el argumento de que los caballeros “nunquam sunt in domo”, presente en ese delicioso poema español que es *Elena y María*: “mientras él está allá, / lazerades vos acá...” (vv. 63-64; Menéndez Pidal, 1914: 59-61).

También nuestro cantar castellano del siglo xv, pese a su carácter tan escueto, tiene un importante punto de contacto con tales disputas: la pobreza del escudero, motivo frecuente en ese género: el caballero despilfarra su dinero en los torneos y cuando se queda sin nada tiene que pedir prestado o empeñar y vender sus pertenencias y las de su amiga (Tavani, 1964: 60, 62, 66-67, 71); en *Elena y María*, se añade que el caballero, “cuando non tien que despende, / tórname luego a jogar / [...] joga el caballo & el rocín / & elas armas otrosí [...]” (vv. 130-164). *Elena y María* recalca, además, el contraste entre la indigencia del caballero y la prosperidad material del cura: mientras el caballero “come mal & yace mal...” (v. 59), el clérigo “ha co-

²⁶ En alguno de esos debates el esquema binario es también sustituido por el ternario, pues por ahí asoma un “villano”, e incluso aparecen “quali antagonisti dei chierici, accanto ai cavalieri e ai villani, anche i borghesi, il cui peso come classe cominciava ad esser considerevole [...]” (Tavani, 1964: 60). Sobre la inclusión de la burguesía, al lado de los labradores y demás trabajadores, dentro del esquema de los tres estamentos, véase De Stefano, 1966: 133-139, *passim*.

mer & beber / & en buenos lechos yacer...” (vv. 37-38) y “mucho trigo & muncho vino” (v. 172), “e ha vida de rico ome” (v. 188).²⁷

8. LA PARODIA DE LOS TRES ÓRDENES

Lo que no nos dicen aquellos debates es que el abad tiene mucho trigo sin haberlo sembrado, que goza de todos los privilegios sin trabajar. Algo de ello asoma en el reproche de Elena a María: “beuides como mezuquinos, / de alimosna de vuestros vecinos” (vv. 202-203); pero, por contrapartida, María elogia a su amante, porque “sierue bien su eglisa, / e gana diezmos & primençias / sin pecado & sin engaño” (vv. 184-186). Sí hay “pecado y engaño”, en cambio, en el cantar de la Colombina. Todo él va enderezado a la preferencia de la muchacha por el abad, que es, por supuesto, el único de los tres hombres con el cual no puede casarse, cosa que la tiene tan sin cuidado como a las amigas de clérigos en las disputas.²⁸ El cantar desemboca y culmina en la ambigua justificación de la muchacha: “porque non siembra y coge pan”. Parece dicho en son de elogio, pero ya conocemos las claras connotaciones negativas del tópico (véase *supra*). Y aun podemos citar otros dichos igualmente transparentes: “El abad de la Madalena / si bien yanta, mejor cena” (NC 1849); “Dóminus vobíscum’ nunca murió de hambre” (Correas, 1967: 337b, y véase aquí nota 11); “¡Ay, Señor, y tú lo ve, en cuál casa hay más dinero: en casa del crego!” (Correas, 1967: 29a). De manera que la justificación de la hija rebosa cinismo.

Es significativo que la hija no razone su rechazo del labrador; cuando llegamos a la última estrofa, entendemos que el labrador es despreciable precisamente porque él sí siembra, y siembra para que el abad pueda comer, mientras que él mismo carece de todo. Puede sorprender que el la-

²⁷ Cf. una versión del debate *Jugement d’amors*: los caballeros, cuando van al torneo —y porque en él invierten su fortuna—, “il n’ont neis del pain... mangier”, y los clérigos son “assés miex norris” (Tavani, 1964: 60 y 62).

²⁸ Ni a la madre ni a la hija les preocupa aquello de que “clericorum pueri / semper sunt superbi, / et eorum matres / dicunt meretrices”; no les preocupa que a la hija le digan “monaguesa” (*Elena y María*, vv. 220, 277) ni que ella se convierta en la tan escardecida figura de la “manceba del abad” (recuérdese la fórmula para iniciar cuentos: “Érase que se era, / y el bien para nosotros sea; / el mal, / para la manceba del abad” (NC 1430 D), o, en versión de Avellaneda, “...y el mal, / para la manceba del abad; / frío y calentura, / para la amiga del cura...” (NC 1430 H).

brador aparezca en primer lugar; y, de hecho, que se invierta el orden en que solían presentarse los tres estados: oradores-defensores-labradores.²⁹ Pero, gracias a ello, el poema puede desembocar en la sátira anticlerical que es su objetivo. Gracias a ello, también, se produce una gradación en función del dinero (muy pobre-pobre-rico), valor que domina el universo de esta canción.³⁰

Nuestra versión, femenina, cantada y popular, de la teoría de los tres estamentos de la sociedad, constituye una visión degradada, paródica, de un esquema que en un tiempo fue sublime. Del caballero ya no importa su calidad de “defensor”, sino sólo su falta de dinero, y en cuanto al cura, ya no es cuestión de un “ocio sagrado”, necesario para desempeñar su función de intermediario entre Dios y los hombres, sino de un ocio meramente parasitario y digno de escarnio.

En la cultura hispánica, tanto el cancionero popular (NC 1833-1866) como el refranero (Jammes, 1958; Combet, 1971: 348-353) abundan en manifestaciones anticlericales. En nuestro cantar el clero aparece, implícitamente, en su frecuente asociación con los amoríos y la buena vida;³¹ pero explícitamente —y esto es único dentro del cancionero popular antiguo—, como un estrato que vive de la explotación de sus prójimos.

Llegados a este punto, entendemos el porqué del estribillo, con sus dos inconexas frases en el latín de la Iglesia, “Deus in adiutorium. / Adveniat rrenum tum”, la segunda de las cuales se repite al final de cada estrofa. Al evocar así un ambiente eclesiástico, se crea, a lo largo de la canción, un contrapunto paródico —otro más— con el texto castellano, que va antici-

²⁹ En el mismo siglo xv la *Crónica del condestable don Miguel Lucas de Iranzo* dice, cap. XIX: “por los sabios antiguos estaba escrito en todo el mundo ser tres estados: el primero, de los oradores; el segundo, de los defensores; el tercero, de los labradores”, De Stefano, 1966: 39.

³⁰ Cf. De Stefano, 1966: 35: “Una verdadera sociedad estamental la encontramos sobre todo durante la Baja Edad Media, pues a partir del Renacimiento y aun antes [...] comienza a ser quebrantada por una jerarquización social fundamentada en el principio económico”. Nuestro cantar mantiene anacrónicamente la división tripartita y al mismo tiempo introduce los valores, contrarios a ella, del sistema monetarista.

³¹ Véase en Márquez Villanueva el importante capítulo sobre “Clerecía y proxenetismo” (1993: 54 ss.). Para la estrofa final de nuestra canción y, sobre todo, para el cantarcillo de Correas, ténganse en cuenta las connotaciones eróticas del pan y de su elaboración (Frenk, 1990: 204-205, n. 26). La mera presencia de masar y coger pan deben de haber sugerido a muchos la tan sabida —y tópica— propensión del clero a la frecuentación sexual.

Deus in adjutorium

Triana

Transcripción: Gerardo Arriaga (1994)

[f. 85V] Deus in adjutorium De - us in ad - ju - to - ri - - - um ad -

[f. 85V] Deus in adjutorium De - us in ad - ju - to - ri - - - um ad -

Contra [f. 86] Deus in adjutorium # De - us in ad - ju - to - ri - um ad -

6 ve - ni - at re - gnum tu - um.

ve - ni - at re - gnum tu - um. - Fi - ja, ¿quié - res -

ve - ni - at re - gnum tu - um. - Fi - ja, ¿quié - res -

13 - Ma - dre, non lo

te ca - - - - - sar? - Ma - dre, non lo he

te ca - - - - - sar? - Ma - dre, non lo

21 he por ál. 3 Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um.

8 he por ál. 3 Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um.

he por ál. 3 Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um.

pando su culminación en la preferencia de la muchacha por el cura y su cínica justificación.

Queda una interrogante, que no podemos resolver. ¿Cómo explicar que, a juzgar por los testimonios reunidos en este trabajo, dentro de la amplísima tradición europea del “Filia, visne nubere?”, nuestro “Fija, ¿quíéreste casar?” constituya, al parecer, el único cantar europeo en lengua vulgar, de los que se han conservado, que convierte en esposos posibles a la tríada “orador-defensor-labrador”? ¿Golondrina que no hizo verano? ¿Sobreviviente solitario de un naufragio colectivo?