

Poesía judeoespañola admonitiva: notas para su caracterización

Carmen VALENTÍN*
Grinnell College

La poesía judeoespañola de admonición nace del sentimiento religioso y ético propio de la religión judía de los sefardíes con la intención clara de guiar espiritual y moralmente la vida de este pueblo, convirtiéndose así en uno de los subgéneros más relevantes de la coplística sefardí¹. En estas páginas, pretendo hacer una caracterización de conjunto del corpus admonitivo, el cual se compone de las siguientes coplas²: *Las malas costumbres* (1739), *Los extremos de la vida* (1739), *Visiones divinas* (1739), *El mundo al revés* (1787), *Un mundo nuevo* (1787), *Las edades del hombre* (1787), *Los pecados del hombre* (1830), *Contra los soberbios* (1839), *El buen obrar* (1853), *Azote de impíos* (1858), *La última jornada* (1858), *Diálogo entre la Ley y el hombre* (1858), *Los pesares*

* Valentín@grinnell.edu

¹ Elena ROMERO y LEONOR CARRACEDO, «Poesía judeoespañola admonitiva», *Sefarad* 37 (1977) págs. 429-451.

² El límite entre las coplas admonitivas y las noticieras, descriptivas o críticas de costumbres –habituales desde mediados del siglo XIX– no es siempre tan claro como se desearía; por ello, he decidido considerar en este artículo sólo esas coplas que no incluyen la descripción más o menos detallada de determinadas nuevas costumbres o personas y hechos contemporáneos concretos, aunque en varios de estos poemas también se pueda percibir un tono doctrinador. Sólo he considerado las versiones aljamiadas impresas de las coplas, aunque de algunas de ellas existen versiones manuscritas y orales. Doy los títulos según figuran en Elena ROMERO, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes* (Madrid 1992) junto a la fecha de la versión aljamiada impresa más antigua que conocemos. Excepto de *El buen obrar*, *Tras el fuego de 1890*, *Tras el pedrisco de 1899* y *Tras las desgracias de 1913*, pueden verse ediciones de las restantes en Elena ROMERO, *Seis coplas sefardíes de «castiguerío» de Hayim Yom-Tob Magula*, con la colaboración de Carmen VALENTÍN (Madrid 2003); ROMERO, «La última jornada del hombre en una copla sefardí de moral», *Estudios Sefardíes* 3 (1980) págs. 403-413; Ana María RIAÑO, *Un tratado sefardí de moral* (Barcelona 1979) págs. 119-123; y Carmen VALENTÍN, *Edición y estudio de coplas sefardíes zejelescas de admonición* (Tesis: Valladolid 2002).

del alma (1861), *Diálogo entre Dios y la nación* (1869), *Vanidad de las riquezas* (1876), *Tras el fuego de 1890* (1891), *Por la senda del Criador* (1896), *Tras el pedrisco de 1899* (1899) y *Tras las desgracias de 1913* (1913).

1. CARACTERÍSTICAS FORMALES

Iacob M. Hassán define las Coplas como «poemas estróficos, formado cada uno por un número de estrofas variable, todas las cuales en cada poema responden a un mismo esquema métrico [...]»³. Y, como era de esperar, así es en el corpus admonitivo. La extensión de las coplas es variada⁴, yendo desde las 13 estrofas de *Visiones* hasta las 205 de *Malas*. Un número que se repite es 22 (*Azote, Dios, Vanidad, Fuego, Senda, Pedrisco y Desgracias*), debido a que estos poemas presentan el acróstico que conforma el alefato hebreo, cuyo número de letras es justamente ese. Fuera de esto, la extensión de los poemas parece depender de la voluntad del autor, quien bien puede continuar el acróstico alfabético con el onomástico; bien puede añadir más estrofas después del acróstico, pero sin presentar ya el adorno (o retomándolo al final); o bien desarrolla libremente el tema en el número de estrofas que más le conviene.

Si algo caracteriza el género coplístico es la variedad de esquemas estróficos que presenta⁵, aunque el zéjel parece ser el más productivo de la coplística sefardí en general y del subgénero admonitivo en particular. Doce de las coplas de moral se acogen a esta forma estrófica en sus diferentes manifestaciones. La variedad más difundida es la de cuatro versos octosílabos de tres versos monorrimos y el cuarto de vuel-

³ Iacob M. HASSÁN, «Un género castizo sefardí: Las Coplas», *Los sefardíes: Cultura y Literatura* (San Sebastián 1987) págs. 103-117: 107.

⁴ El número de estrofas que aquí señalo no incluye la introductoria que puede preceder a algunas de las coplas en todas o varias de sus versiones aljamiadas impresas (*Extremos, Revés, Soberbios, Pesares, Vanidad*). Para ello y otras variaciones estróficas que se pueden dar en sus diferentes versiones, remito a ROMERO, *Seis*; ROMERO y CARRACEDO, «Poesía»; VALENTÍN, *Edición* y «Adiciones bibliográficas al corpus de poesía judeoespañola admonitiva», *Sefarad* (próximamente).

⁵ Elena ROMERO, «Formas estróficas de las coplas sefardíes», *Poesía estrófica: Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances* (Madrid 1991) págs. 259-278; y *La creación literaria en lengua sefardí* (Madrid 1992) págs. 148-153.

ta (*Extremos, Nuevo, Edades, Pecados, Soberbios, Ley, Pesares, Dios, Vanidad*)⁶:

Bendicho tú, nuestro padre,
la tierra es nuestra madre:
‘éreb šaḇat a la tadre
salió Adam a el mundo⁷ (*Pecados*),

aunque también podemos ver la estrofa con cuatro o cinco (sólo las dos primeras estrofas) versos anisosilábicos (*Senda*) o con cuatro (*Visiones*) o cinco (*Revés*)⁸ versos dodecasílabos.

Ninguna de las coplas presenta en sus versiones aljamiadas impresas estribillo inicial⁹ y sólo dos de ellas repiten algún verso o palabras a modo de tal, a continuación de cada estrofa¹⁰. Así *Dios* presenta el penúltimo verso de cada una bien completo o fragmentado:

– Hen hayom yo vo penando
de ver tu nombre esyivlado
porque me van demandando:
«¿a dó Dio de tus padres?».
Porque me van

⁶ La estrofa introductoria, en las coplas que la tienen, puede (*Pesares, Vanidad*) o no seguir el esquema impuesto para el resto de la composición; así encontramos un terceto monorrimo de versos dodecasílabos y bimembres encabezando *Revés* o una cuarteta de rima *abab* al comienzo de *Extremos* y *Soberbios*.

⁷ Para explicaciones léxicas, remito al glosario recogido al final del artículo.

⁸ Romero indica que «la estructura métrica de esta copla también podría analizarse como de dieciséis estrofas formadas cada una por un terceto dodecasílabo con cesura, seguido –salvo en la introductoria– por una cuarteta hexasílabo de rima zejelesca en *-ré* y vuelta en *mundo*», en *Seis*, págs. 245-247.

⁹ Jesús A. CID, «*Lamentación del alma ante la muerte*. Nuevo poema medieval», *Estudios de Folclore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (México 1992) págs. 729-791: 746-748, habla de este tipo de esquema zejelesco al comentar este poema hispanojudío descubierto por él. CID señala que la ausencia de estribillo representa un arcaísmo estrófico en relación con el zéjel castellano, el cual sí tiene un estribillo al que remiten en su rima los versos de vuelta. Asimismo, indica que este tipo de esquema zejelesco era la norma en los ejemplos más antiguos de la lírica europea y que también aparece en los *Cancioneros gallego-portugueses*, en las *Cantigas* de Alfonso X y en la poesía árabe y hebrea.

¹⁰ No me detengo aquí en las alteraciones que se producen al presentar el estribillo en las diferentes versiones aljamiadas impresas; para ello remito a ROMERO y CARRACEDO, «Poesía» y VALENTÍN, *Edición*.

y *Vanidad* tiene dos, uno para cada mitad de la copla, que corresponden a la repetición parcial de los versos terceros de las estrofas introductoria y 11: *En qué* y *Qué vianda*.

Por las propias características del esquema estrófico que estas coplas siguen, todas ellas presentan una vuelta, la cual suele ser una palabra ¹¹ significativa que refleja el contenido del poema: *tiera* (*Extremos, Soberbios, Pesares*), *Dio* (*Visiones*), *mundo* (*Nuevo, Pecados*), *hombre* (*Edades*) y *Criador* (*Senda*). Sin embargo, este modo de presentarse la vuelta no es el único que encontramos en el corpus. Así, también puede venir determinada en todo el poema por la sílaba de rima del último verso: *-mí / mí* (*Ley*); ser totalmente libre: *amor / umot / a mí / ...* (*Dios*); o presentar dos vueltas diferentes para cada mitad de la composición: *falso* y *verdad* (*Vanidad*). En *Revés*, aparece doble vuelta en los dos versos finales de cada estrofa, la cual se repite a lo largo del poema: la sílaba *-ré* en el primero de ellos y la palabra *mundo* en el segundo ¹².

El resto de las coplas del corpus admonitivo presenta los siguientes esquemas métricos: cuartetos de rima *abab* (*Malas*), cuartetos monorrimos de versos de arte mayor (*Obrar, Fuego, Pedrisco, Desgracias*) y quintetos dodecasílabos y bimembres de rima AAABB (*Azote, Última*).

Los poemas de castiguerio, en su gran mayoría, registran una notable regularidad silábica, dando la impresión de que los copleros buscaban una perfecta escansión en sus poemas (sólo en *Senda* se observa un anisosilabismo constante, alternando versos cortos, largos e incluso compuestos de modo arbitrario). Hay que notar también que los poemas con esquema de cuarteto monorrimo rompen su tendencia dodecasilábica con cierta frecuencia, especialmente las tres coplas más modernas. Los poetas recurren a diferentes fenómenos métricos para ajustar la medida de los versos, como diéresis («*no pïedras el camino*»), sinalefa («¿*Qué_es esta pereza, este_encantamiento?*»), dialefa («*Muncho mejor era de_estar llamado*»).

¹¹ CID, «*Lamentación*», pág. 769, dice que este tipo de vuelta «sin correspondencia en la poesía castellana fuera de los estribillos propiamente dichos, es muy habitual en la poesía hebraica» y «en la poesía judeo-española, el rasgo resulta familiar para el lector de las *Coplas de Yoçef*, donde el nombre del personaje bíblico se repite invariablemente al final de cada una de las estrofas zejelescas en el verso de rima común; y persiste con arraigo en las modernas coplas sefardíes».

¹² Cfr. supra nota 8.

Aunque se testimonia el uso de la sinalefa, es mucho más abundante el recurso de la dialefa, cuyo número dobla a los de la primera.

Cada una de las coplas consta de estrofas con rima independiente entre ellas, que de nuevo no se aparta de los principios rítmicos que Hassán¹³ establece como característicos de la coplística sefardí. En los poemas admonitivos, la rima mayoritariamente presente es la que corresponde a la consonante castellana, la cual es seguida en frecuencia por el *homoioteleuton*¹⁴.

El último elemento en el que me voy a fijar en la caracterización formal es el adorno del acróstico. Lo observamos en varios de los textos del corpus en diferentes variedades¹⁵. La más frecuente es la que ofrece el alefato hebreo completo en orden directo (*Azote, Dios, Vanidad, Fuego, Senda, Pedrisco, Desgracias*). Algunos poemas acompañan este acróstico alfabético con el onomástico; he aquí la información que contienen:

- alefato + onomástico (*aní Yišḥac Farḥí*) + ḥāzac + 9 estrofas (*Pecados*)
- alefato + onomástico (*Abraham* [en una palabra] *Hašqué na źt-* [en el mismo verso]) (*Obrar*)
- alefato + ḥāzac (en una palabra) » onomástico (*Hižquiyá*)¹⁶ (*Ley*)
- alefato + onomástico (*aní Šemuel Tarica*) + 12 estrofas + ḥāzac (*Pesares*).

¹³ Jacob M. HASSÁN, «El sistema de rima en las coplas sefardíes», *Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances* (Comunicación inédita: Madrid 1989); y «La rima en la copla de *Las hazañas de José* («Coplas de Josef») de Abraham Toledo y en las coplas sefardíes en general», en *The Medieval Roots of Sephardi Poetry. Proceedings of the Eleven British Conference on Judeo-Spanish Studies* (A. Deyermond y H. Pomeroy, eds.) (en prensa).

¹⁴ Tal y como Emilio ALARCOS LLORACH, «La lengua de los *Proverbios morales* de don Sem-Tob», *Revista de Filología Española* 35 (1951) págs. 249-309 denominó a la rima de los *Proverbios*.

¹⁵ Para ciertas alteraciones de los acrósticos en las versiones aljamiadas impresas, ver ROMERO y CARRACEDO, «Poesía» y VALENTÍN, «Adiciones».

¹⁶ No sé si es coincidencia o intención del autor incluir este nombre ya que el acróstico onomástico sigue, no precede como es normal, a la palabra ḥāzac y no se menciona en la indicación del acróstico que encabeza el texto poético en la versión aljamiada. Ello puede llevar a otra interpretación, la dada por ROMERO y CARRACEDO, en la que se presentaría acróstico alfabético + ḥāzac (primera letra en estrofas 25, 26 y 27) + dos estrofas. La *ḥet* de ḥāzac estaría duplicada (estrofa 24).

Última no presenta acróstico alfabético, sino onomástico (*Meír ben Yišḥac Leví*) en sus primeras trece estrofas, al que siguen cinco estrofas más sin adorno y las últimas cinco corresponden a las letras que en hebreo tienen forma especial cuando aparecen cerrando la palabra (*kimnapéš*).

2. CONTENIDO

La definición de coplas dada por Hassán termina: «[...] y ofrecen ilación temática»¹⁷. El contenido del corpus admonitivo es fiel reflejo de la intención con la que nace: castigar y doctrinar al hombre para que abandone el mal y viva dentro de los principios de Dios. Y los copleros se dedican a esta labor desde la primera estrofa. Los poemas de admonición, salvo los dos dialogados, se inician con una(s) estrofa(s) de introducción que sirve(n) para llamar la atención sobre el contenido moral de la composición y hacer reflexionar sobre el tema que se va a desarrollar a continuación, tal y como se percibe en las dos primeras estrofas de *Visiones*:

Escuchad señores, comé de este pan sentid mis palabras son palabras justas	oyid lo que digo: que es de buen trigo, que son de amigo, con temor del Dio.
Abrid vuestros ojos despertá, porque mirá, mis hermanos, por nuestros pecados	y vuestros sentidos, estáš adormecidos; que estamos perdidos: mos castiga el Dio ¹⁸ .

El mal (se detallan los pecados y vicios en los que el hombre va perdido y las desgracias a las que dan lugar), el bien (se enumeran los preceptos y deberes que el hombre debe cumplir para gozar del cobijo de Dios) y la muerte (inminente, cruel e igualadora, es la única verdad con la que el hombre debe contar) se erigen en los principales motivos del discurso admonitivo:

– *Malas*: la exposición de las malas costumbres, principalmente de las que contravienen las prácticas y principios del judaísmo, se acom-

¹⁷ HASSÁN, «Género», pág. 107.

¹⁸ Para las coplas *Malas*, *Extremos*, *Visiones*, *Revés*, *Nuevo Mundo* y *Última*, me sirvo de la edición de ROMERO, *Seis* y «Última».

paña de las recomendaciones a seguir para estar siempre en la senda de Dios.

– *Extremos*: desarrollando las ideas de la falsedad de lo mundano, la fugacidad de la vida y la crueldad de la muerte, se repasan los bienes materiales y los vicios por los que el hombre se pierde.

– *Visiones*: la enumeración de las desgracias que asolan al mundo causadas por los pecados del hombre da lugar a la presentación de los preceptos que se deben seguir para terminar con ellas.

– *Revés*: se ofrece el lamento del coplero ante la poca comprensión que la gente muestra por su oficio de escritor que corrige costumbres.

– *Nuevo*: tras hacer referencia a las disputas que reinaban en su comunidad, el coplero agradece a Dios que le haya permitido ver cómo los judíos han recobrado la paz ¹⁹.

– *Edades*: repasa la vida del ser humano desde que nace hasta que muere, pasando revista a todas las penurias que en ella se viven, y recuerda que, siguiendo la Ley, se escapa de todo ello.

– *Pecados*: la narración de los hechos bíblicos de la creación y el pecado original, introduce la lista de las malas costumbres y de los pecados que el hombre comete.

– *Soberbios*: recordando la presencia acechante de la muerte y criticando la soberbia, combina la advertencia sobre los riesgos de hacer el mal y aconseja cómo no caer en él.

– *Obrar*: se alterna el lamento del coplero por el mal comportamiento del hombre, el cual es culpable de las desgracias que le angustian, con la petición a su pueblo para que abandone el pecado y a Dios para que no envíe más castigos.

– *Azote*: el coplero describe a su pueblo en qué consiste su vida pecaminosa, la cual está causando los malos momentos que está pasando, y le pide que cambie y ruegue a Dios por su salvación.

– *Última*: la idea del poco valor de la vida del hombre y de lo que en ella codicia se plasma en la descripción que de sus últimos momentos se hace.

– *Ley*: un desafiante hombre y la Ley entrecruzan un diálogo en el que se reprochan el mal comportamiento del uno y la libertad de la otra al pe-

¹⁹ Para una interpretación de este retorno a la paz, ver ROMERO, *Seis*, pág. 24.

dirle que renuncie a los beneficios que el mal le proporciona a cambio de nada; finalmente, el hombre reconoce su error y la Ley le ofrece toda una serie de principios a seguir para vivir en el bien al tiempo que le recuerda que la muerte siempre está acechante.

– *Pesares*: se marca el contraste entre el estado de gracia que tiene el alma antes de nacer y su vagar como aliada del mal cuando está en la tierra, presentando todos los vicios y pecados cometidos, que la llevarán a ser castigada en el momento de la muerte y del juicio final.

– *Dios*: en este diálogo, la nación, desconsolada, suplica a Dios una justificación por su abandono; éste, comprensivo, le indica lo que debe hacer para volver a su senda y le promete recompensas.

– *Vanidad*: el afán por conseguir riquezas se presenta como la causa de todos los vicios y malas acciones del hombre que se enumeran en la copla; vida de pecado que debe concluir al seguir los diferentes preceptos y deberes señalados como propios del buen judío.

– *Fuego*: el lamento del coplero por las desgracias que están cayendo sobre los judíos se combina con la lección de cómo hacer el bien y contentar a Dios para que éste no envíe más castigos.

– *Senda*: la sensación de angustia que el hombre padece al sentirse pecador debe terminar al cumplir los preceptos enumerados que llevan a la protección divina.

– *Pedrisco*: con una formulación muy similar a *Obrar*, presenta el mismo contenido.

– *Desgracias*: con una formulación muy similar a *Obrar* y *Pedrisco*, presenta el mismo contenido.

Los poemas se cierran con una(s) estrofa(s) que incluyen, en exclusiva o combinados, los siguientes temas: alabanzas a Dios; ruegos, deseos o reconocimiento de su perdón, compasión y protección; y expresión de esperanza en la llegada del Mesías y la reconstrucción del Templo, como se percibe en el final de *Extremos*:

Dejemos de estos lodos,
roguemos al Dios todos
haga maneras y modos,
mos lleve a muestra tiera.

Y ahí lo serviremos,
corbanot allegaremos,

cantar nuevo sentiremos
de arincón de la tierra.

De vermos con gran consuelos
se encantarán los pueblos,
alegrarse han los cielos
y agozarse ha la tierra.

Sólo tres coplas (*Edades*, *Última*, *Ley*) no presentan estrofas de este tipo; y *Malas*, tras ellas, introduce la siguiente despedida del autor como final:

Y de todos pedrón pido,
de chicos y de mayores
y con esto me despido:
¡‘Alejem šalom, señores!

Los autores de poesía admonitiva no pierden oportunidad para detallar cómo el hombre va «con el yéser sonbaído». Tras leer estas coplas se tiene una detallada idea de en qué consiste la vida pecaminosa del hombre: abandono de la palabra de Dios, costumbre de pecar, mentira, desprecio hacia las otras personas, hipocresía, engaño, falsas promesas, negocios ilícitos, juramento en falso, robo, descuido en las obligaciones religiosas, gula, codicia, lujo, promiscuidad, adulación, falso testimonio, orgullo. Sin embargo, la codicia parece destacarse de entre ellos al dedicársele una copla y grandes segmentos de otras. El afán por conseguir bienes es presentado en *Vanidad* como el origen de todos los demás pecados y, en *Ley*, el hombre lo toma como argumento repetitivo para justificar su unión con el mal. Pero se revela como esencial al ser constantemente emparejado con la muerte para alertar de la presencia permanente de ésta y resaltar la futilidad de la vida y de lo terreno, como se aprecia en la siguiente estrofa de *Extremos*:

Por bienes tomas enojo,
todo es un tranpatojo,
¿Con qué se mos harta el ojo?:
con un puñado de tierra.

La enumeración centrada en los lujos de la casa en esta misma copla (recursos similares se observan en *Última* y *Pesares*) sirve para presentar de un modo desolador y totalmente eficaz la imagen destructora de la muerte,

que convierte esas «cañas con grande aparejo» en «cinco tablas y un llenzo / y cuatro picos de tierra», reafirmando así lo vano de lo material.

Hay que destacar que, aunque no con frecuencia, sí se encuentran alusiones al mal de lo femenino en particular. Se recuerda que Eva fue quien hizo pecar a Adán:

Kabod grande él tenía
si a su mujer no oía
y del fruto no comía
nunca salía del mundo (*Pecados*),

y, además de criticarse sus nuevos usos y modas, se presenta a la mujer como causante de males tan graves como la codicia, al demandar, por su carácter despilfarrador, toda clase de lujos:

Luego en aquel estante
le toman caña aparte;
ya empieza el combate
a la mujer con el hombre.

Cuidados por cuantas bandas,
empezan con las demandas:
tocados, puntas y randas
que lo destrúen al hombre (*Edades*),

y la promiscuidad –se alerta al hombre para que no se confíe, pues ni el más piadoso podrá resistirse a la seducción femenina–:

Repará las madrugadas,
veréš rebaños rebaños,
mujeres a caretadas,
lo más con hombres estraños, [...]

Cierto que no es librado
hombre que ahí se topa,
que esto es conporado
a el fuego con la estopa.

Hombre que tiene judeísmo
que no mire ni el gesto,
no se fie de él mismo,
que no sale bien de esto (*Malas*).

Pero el discurso admonitivo no consiste sólo en describir la vida licenciosa del hombre, sino también en alertar de que ella es el motivo de su destrucción física y moral, así como de las desgracias que afectan a toda la comunidad:

Ni dinguno le viene a lado,
le llaman viejo pesgado,
el puerpo apasionado
que se desespera el hombre. [...]

Nada de esto no cabe
en el hombre que ley sabe,
sino que se loe y se alabe:
cuanti más viejo más hombre (*Edades*).

Nunca mis hermanos se sintió todo esto,
que tantas desgracias ariban tan presto.
Esta del pedrisco no estaba atento
roguemos al Dio no mande más esto (*Pedrisco*).

El fin de los pesares y la protección de Dios llegan con el cumplimiento de las prácticas y los principios morales del judaísmo: confesión y arrepentimiento, temor de Dios, cumplir las leyes y hacer oración, amar al prójimo, lectura de la ley y respeto a quienes la estudian, pureza de pensamiento, ausencia de rencor, humildad, caridad, etc.

Es frecuente en el poema admonitivo que se reserve(n) una(s) estrofa(s) que muestra(n) o apela(n) a la reflexión del hombre y a su contrición:

– Šá‘ar tengo mucho por esto,
de lo negro oyir protesto;
vos dame remedio presto
lo que es bueno a mí (*Ley*).

– ¿Cuálo mirará primero
si él ya es un madero:
servir al Dio verdadero
o beneficio del hombre? (*Edades*),

siempre en un momento crítico de la admonición, impregnándola de fuerza o tensión: bien como transición entre la exposición detallada de los pecados y la enumeración de los deberes a cumplir; bien como remate, justo antes de las estrofas finales de ruego y alabanza a Dios; o bien para destacar, contraponer o reforzar ciertas ideas.

Este binomio temático mal/bien sólo se ve eclipsado por la interposición de otro motivo, que se revela como protagonista indiscutible de algunas de las coplas de moral y se menciona en la mayoría de ellas: la muerte. Las imágenes claras, duras y escabrosas con las que se describe el proceso y los efectos de morir –generalmente contrapuestas con aquéllas que muestran los mejores lujos de la vida– se convierten en el más eficaz instrumento para señalar el carácter destructor de la muerte y la inutilidad de lo terreno; así se percibe en las siguientes estrofas de *Pesares*:

Viéndonos bien vestidos
de gavá somos involucidos,
no metemos nuestro sentido
que todo queda en la tierra. [...]

Los vestidos más validos,
que de quetén son tejidos,
que de Francia son venidos,
son crecidos de la tierra.

Toda la ropa que es querida,
que de seda es tejida,
del gusano es salida,
los que comen al hombre en la tierra. [...]

Es de notar que la mención expresa de la palabra «muerte» («mortal», «muerto») es escasa en el corpus admonitivo, pero totalmente nula cuando el propósito es resaltar sus efectos desoladores. Similares formulaciones son constantes en estas descripciones: «Viene el arón [“féretro”] y también los llenzos», «cinco tablas y un llenzo», «él se topa estrecho [...]», «Echado en lugar estrecho», «Carne no le queda sino más que güesos», «Él queda cuero y güeso», «para la hora que es llamado», «Antes que venga la hora / que el sol se escurezca», «súpito se anochece y se escurece la tierra», «aquel sueño perenal», «y tu fin polvo y tierra», «Su cabo es de cerar el ojo / y pudrirse en la tierra», «la boca cerca del techo / y por cubierta la tierra». Las coplas de esquema zejelesco que más ahondan en este tema coinciden en presentar como palabra de vuelta «tierra».

La lección que el hombre debe aprender es que la vida terrena es inútil si no se entiende como preparación para gozar de la vida eterna:

La vida es un viaje
 por ganar ventaja;
 la muerte es un pasaje
 al mundo de la verdad (*Vanidad*),

y que este «viaje» es más fugaz de lo que él cree y llega a su fin sin previo aviso y sin respetar ni clases sociales ni edades, como se advierte en estas estrofas de *Extremos*:

A el vivo le parece
 que cuanto más va más crece;
 súpito se anochece
 y se escurece la tierra. [...]

Tanto grande como chico
 se meśuran con un pico;
 viejo, mozo, pobre y rico,
 a todos cubre la tierra.

El discurso admonitivo viene determinado por la descripción de los motivos hasta aquí expuestos. Sin embargo, al leer las coplas, se percibe que ellas tienen un emisor y un receptor muy concretos: el coplero y el hombre; y que el mensaje involucra a Dios, parte esencial de la admonición.

La presencia física del coplero es clara desde el comienzo de los poemas (a excepción de los dialogados) al apelar a la atención del público presentándose, bien como alguien individual: «Escuchad señores, oyid lo que digo»; o bien como un miembro más de la colectividad: «Oíd hermanos queridos: / ¿hasta cuándo vamos acoridos / y no pensamos que vimos / fin que mos olvidimos / de la temor de el criador?». Parece existir una intención del coplero de centrar la atención del oyente no sólo en lo que va a ser comunicado, sino también en quien lo comunica, ya que él, con su voz y su mensaje, se convierte en el vehículo para llevar la palabra de Dios a los oyentes y, por lo tanto, en el principal artífice de la conversión moral de su público. Salvo en las dos coplas que hacen del coplero su protagonista –quien, en primera persona, lanza su admonición a partir de hechos personales–, lo normal es que, tras la introducción, el discurso admonitivo discurra en primera persona plural, y sólo en ocasiones en segunda («tú», «vosotros») o en tercera persona. Este recurso ayuda al coplero a captar la benevolencia y atención del público, quien no va a sentirse marginado por un acusador libre de pe-

cado, sino identificado con la voz que lanza un «mea culpa» colectivo en el que tanto los actos pecaminosos como los de arrepentimiento y recompensa son responsabilidad y beneficio de todos. Esto queda dicho en las palabras iniciales de *Malas*, en las que su autor se reconoce pecador:

De pensar en mis pecados
se me quema el corazón,
los nuevos y los pasados.
No hay cuenta cuántos son.

Por tenerlos en memoria
este camino tomí
de hacer una historia
por mí y otros como mí.

A pesar de ello, parece que la labor del corrector de costumbres no siempre era bien reconocida, ya que en varios momentos, sin mencionar la copla cuyo tema principal es este, los poetas incluyen sus disculpas o temores por el tono castigador de la composición:

Muncho mejor era	de estar callado
no salga alguno	que esté ensañado:
«A vos no vos caye	de tener cudiado».
¿Qué haré, nišgüelo?,	que so muy celošo,
en el corazón	estó doloriošo ²⁰ (<i>Última</i>).

En cualquier caso, no faltan ocasiones en las que, dentro de su discurso colectivo, el poeta se aísla y habla por sí mismo para expresar una opinión o un pensamiento:

Una coša veo	de tomar despecho:
todos mos sentimos	en hora de estrecho,
pasando la hora	se van a su hecho.
Esto no es derecho	ni le plaçe al Dio (<i>Visiones</i>).

²⁰ ROMERO, «Última», págs. 404-405, explica así la estrofa: «Mejor sería permanecer callado, ya que puede venir algún colérico a decirme: No es cosa tuya preocuparte de estos asuntos; pero, pobre de mí (*nišgüelo*), no tengo más remedio que hablar, ya que mi celo y mi corazón dolorido me impiden callarme».

En esta estrofa, los cambios en la persona de los verbos son reveladores de la intención inclusiva/exclusiva del autor en las acciones expuestas. El poeta puede jugar con el uso de las diferentes personas según su intención en lo que está comunicando e, incluso, puede abandonar las referencias directas al público o a él mismo para introducir una tercera persona impersonal, que sigue englobando a todos, coplero y audiencia, al referirse al hombre como género humano. *Extremos* es un ejemplo de ello al utilizarse el «yo» del poeta en la estrofa introductoria, continuar con un «tú» de apelación directa al hombre hasta la estrofa 11, donde brevemente aparece el «nosotros» colectivo: «Por bienes tomas enojo, / todo es un tranpatojo, / ¿con qué se mos harta el ojo?: / con un puñado de tierra»; a partir de aquí cambia a la tercera persona para describir el fin de la vida hasta que retoma el «nosotros» en las tres estrofas que cierran la copla. Las estrofas 19 y 20 marcan este cambio:

El que pensará en esto
y las penas todo el resto,
él no pecará tan presto,
terná su corazón tierra.

Dejemos de estos lodos,
roguemos al Dio todos
haga maneras y modos,
mos lleve a muestra tierra.

La misión del coplero es guiar a sus correligionarios por el camino de la moral y la religión judías; por ello el discurso admonitivo pretende llegar a la conciencia del hombre para alertarlo y hacerle modificar su actitud pecadora al comprender que ésta es la única causa de sus desgracias. La función de estos copleros recuerda en cierta medida a la que cumplieron los predicadores en la Edad Media, quienes igualmente hacían llegar la palabra de Dios al pueblo y lo alertaban con sus sermones para llevarlo al arrepentimiento, la penitencia y la corrección de costumbres²¹. Para

²¹ Pedro CÁTEDRA, *Los sermones atribuidos a Pedro Marín: van añadidas algunas notas sobre la predicación castellana de san Vicente Ferrer* (Salamanca 1990); *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos* (Salamanca 1994); y *Los sermones en romance del manuscrito 40 (siglo XV) de la Real Colegiata de San Isidoro de León* (Salamanca 2002).

conseguirlo, los escritores sefardíes se valen principalmente de la muerte, al destacar su horror llamando la atención del público y haciéndole reflexionar, no sólo con detalles escabrosos, sino también con continuas advertencias: «para mientes d'ánde vienes / y tu fin polvo y tierra»; y preguntas, con o sin respuesta: «que ¿qué viene de el cielo / que no recibe la tierra?», «¿Cómo bušcaréš repošo, / alegría, gusto y gožo? / Su cabo es de cerar el ojo / y pudrirse en la tierra», «Si todo esto sabemos, ¿en qué mo lo contenemos? / Si en hacienda, diremos / no lo escapan al hombre», «En sesenta ya enpeza / a quitársele la fuerza; / ya tiene el pie en la fuesa, ¿qué espera más el hombre?».

Todas estas apelaciones e interpelaciones directas al hombre nos hacen entender que a él va dirigida la admonición. Pero no sólo el poeta tiene voz en el discurso admonitivo, sino que también puede poner palabras en boca del hombre para que los oyentes las reconozcan como propias y, así, golpeen su conciencia haciéndoles recapacitar sobre su necedad y mala conducta:

No queda más que el pelejo,
se encoje como un conejo;
dicen: «Muriera este viejo,
¿qué espera más este hombre?» (*Edades*).

Voz propia tiene el hombre pecador en las coplas dialogadas del corpus donde se presenta con dos actitudes bien diferentes hacia Dios. En *Ley*, se da un enfrentamiento, a veces violento, entre ambas partes, donde el hombre se muestra arrogante, desafiante y ofensivo con Dios y no reconoce el mal de su pecado ya que sólo obtiene beneficios con él; aunque finalmente cederá ante la presión divina y demandará rápida solución para terminar con su mal. En *Dios*, el tono cambia, ya que la nación –aunque en un momento parece obstinarse en su debilidad para luchar contra el mal y muestra cierta hostilidad y tozudez– admite que está perdida y se muestra arrepentida y dolorida por la ausencia de Dios, por lo que le pide remedio para que le ayude a salir del pecado y obtener su salvación. En definitiva, en ellas se refleja la imagen que hace del hombre el corpus admonitivo: un hombre engreído y soberbio, siempre afanado en obtener riquezas y pecar, que se siente arrepentido sólo cuando necesita dar cuentas a Dios o recibir su ayuda.

Dios es el cobijo del hombre y la meta por la que se debe luchar en la vida terrena; seguir su palabra y su camino es lo que da sentido al existir del ser humano y lo que le prepara para gozar de él en la vida eterna:

Pense en su alma, la preciada,
de lugar santo es abajada;
si terná zéjut, será sonalzada
cuando se va de la tiera (*Pesares*).

Dios es el benefactor y protector del hombre:

– Kabod grande tú ternás
si al yéser no escucharás,
a mis mišvot tú afirmarás
las que se haén en la tiera (*Pesares*),

pero, si sus reiteradas advertencias caen en el olvido, su protección se acaba:

El Dio de los cielos	mos está castigando,
bondad en mošotros	non está topando;
por kabod de la ley	él está celando,
que de meldar	la estamos dejando (<i>Fuego</i>).

El castigo de Dios al ser humano por sus pecados puede parecer poco clemente, pero esta actitud no es por venganza, ya que él nunca haría mal al hombre, sino para que éste aprenda de ello cuál es la buena dirección:

Mirá: todo el mundo	de aquí a Flandes
se han sucedido	males tanto grandes;
cierto que no es	todo esto en baldes,
que nunca tortura	no haé el Dio (<i>Visiones</i>).

En las coplas dialogadas, se revela una imagen poco paciente de Dios (especialmente en *Ley*), quien llega a enfrentarse con el hombre, casi de modo insultante, por su perseverancia pecadora:

– ¿Por qué hablas a tu modo?,
a la asnéna no es todo;
esto es meter del lodo
si tú no oyes a mí (*Ley*).

–¿Sabes que estás encapado?
El séjel tienes tapado.
Si quieres ser escapado
y que puedas tú con él (*Dios*),

pero serán justamente estas palabras las que hagan reaccionar al pecador y mostrar su arrepentimiento y disposición para no continuar por el camino del mal. Tras ello, Dios vuelve a verse como protector del hombre, si bien, en *Ley*, sus últimas palabras, por si la contrición no es del todo verdadera, son una advertencia amenazadora:

Esto que te esté diciendo
lo esperas cada momento,
no pienses que es invento
y non me oyes a mí.

3. FINALIDAD

Las coplas de moral, al igual que el género coplístico en general, cumplen primordialmente una función didáctica al presentar en judeoespañol leyendas, doctrinas, leyes y reglas de comportamiento tradicionalmente escritas en hebreo, lengua que la mayoría de los sefardíes no podía entender a principios del siglo XVIII. Mención a este hecho se hace en *Nuevo*:

No me lo tomé a manco,
me estimé por un cavaco,
que híce cantiga en franco
para que entiendan el mundo.

donde la expresión «en franco» se refiere a la lengua en la que está escrita.

La finalidad didáctica se declara también en los textos a propósito de su misión correctora de costumbres:

Oíd, hermanos,	en este cante,
que yo lo asentí	y con mucho arte
por que tome moral	y de el Dio se espante
y en el judeísmo	siempre vaya avante (<i>Fuego</i>),

la cual se contrapone a esas otras composiciones que no enseñan nada al hombre y que sólo le sirven de pasatiempo:

Yo hago cantigas	que los hombres canten,
vean mis palabras	y que se quebranten;

no hago cantigas que bailen y salten,
que en nada de esto no envelunta el Dio (*Visiones*).

La finalidad moralizante de las coplas del corpus puede descubrirse en las notas editoriales de los libros en los que se recogen los textos poéticos y en los epígrafes que los acompañan en las ediciones²². Como ejemplo, sirvan los epígrafes «Cantiga de musar» y «Cantiga de castiguerio» que preceden a *Dios* y *Vanidad* respectivamente.

A través de las mismas notas editoriales, se descubre que *Extremos* y *Edades* también tenían una función paralitúrgica, aunque no habían nacido con esta finalidad, sino que la habían adquirido por su contenido. *Extremos* se recitaba en los rezos devocionales anteriores a la oración de la mañana, en los días que precedían a Tiš'á beab y en los entornos de Roš hašaná y Yom Kipur; y *Edades* se cantaba en la noche de *viola* o de *šemirá*, la que precede al día de la circuncisión de un niño²³. *Dios* aparece formando corpus con *Edades* en dos libros que presentan en sus portadas las siguientes notas:

– Libro de cantigas hermosas por [ilegible] y mo'adim [«fiestas judías»] y diferentes fiestas (*Séfer Renanot*, Jerusalén 1908).

– Canticas recogidas para novias y paridas y para recién nacidas por cantarlas con alegría para toda la judería y la nación de Turquía. (*El buquieto de Romanzas*, Constantinopla 1926), lo cual nos hace pensar en que las dos podrían tener una similar función paralitúrgica²⁴.

4. MELODÍA

Las Coplas, como género, están destinadas al canto o recitación en grupo. De nuevo, a través de los epígrafes y notas que acompañan a las ediciones de los poemas de castiguerio, descubrimos con qué melodías se entonaban algunas de ellas:

²² Ver ROMERO, *Seis*; ROMERO y CARRACEDO, «Poesía»; VALENTÍN, *Edición y «Adiciones»*.

²³ Ver ROMERO, *Seis*, págs. 233-234 y 309.

²⁴ Esta copla parece que gozó de mucha popularidad a tenor del número de versiones tanto aljamiadas impresas como manuscritas y orales que tiene, lo que viene a apoyar que cumpliera una función paralitúrgica. Asimismo, Susan BASSAN, *Judeo-Spanish Folk Poetry*, núm. 6 (Tesis: Columbia University, New York 1947), recoge una versión de Salónica de 3 estrofas (la 1, 2 y 6) e indica que era un poema litúrgico destinado a cantarse los viernes por la noche.

– *Extremos*: se cantaba acompañada de diversas melodías dependiendo de la zona: *Las quietanas se han henchido* («Los algodonales se han llenado»), *laḥan Atá ben adam* (melodía «Hijo de hombre») y el modo musical turco *Macam sacsıar*²⁵.

– *Edades*: con el modo musical turco *seḅaḥ*²⁶.

– *Pecados*: con el *laḥan Hombre, en qué te lo contienes*.

– *Soberbios*: con el *laḥan Atá ben adam*.

– *Azote*: «en voz de» *Yoduja ra ‘yonay*²⁷.

– *Última*: *laḥan Yoduja ra ‘yonay*.

– *Ley*: «en voz de» *Una ramica de ruda*.

– *Pesares*: *laḥan Hija mía, mi querida*.

– *Dios*: se recitaba «en todo modo de son», como el *Xeborlimi mané* (*Šemor libí ma‘ané*: «Guarda mi corazón con una respuesta») y el *Macam sacsıar*.

– *Vanidad*: *laḥan Complas veinte y una*.

– *Fuego*: al son *Oíd mis hermanos en esta cantiga*.

– *Senda*: *laḥan Biteta ‘iyuní* («Has expresado mi meditación»).

5. AUTORES

Aunque las Coplas son poemas de autor, el nombre del coplero tiende a olvidarse debido a su carácter colectivo. Gracias a las notas de algunas de las ediciones y al acróstico se pueden saber los nombres de quienes compusieron varios de los poemas admonitivos, aunque no existen demasiados detalles sobre sus vidas:

– Ḥayim Yom-Tob Magula (*Malas, Extremos, Visiones, Revés, Mundo, Edades*): Rabino que se dedicó a la tarea de corregir costumbres, la cual queda reflejada en sus coplas²⁸.

²⁵ Ver ROMERO, *Seis*, págs. 232-233. A este mismo libro remito para la realización musical de *Malas* (pág. 173) y *Revés* (pág. 256).

²⁶ Ver ROMERO, *Seis*, pág. 308.

²⁷ Cfr. Israel DAVIDSON, *Thesaurus of Medieval Hebrew Poetry*, 4 vols. (New York 1924 1929-30 1933): vol. 2, pág. 329, núm. 1542.

²⁸ Ver ROMERO, *Seis*, págs. 18-20.

– Yišḥac Farḥí (*Pecados*): Destacado escritor moralista, quien produjo diferentes libros de esta temática en judeoespañol. Entre ellos se encuentra el *Séfer Musar haskel*, donde se recoge la copla, dedicado a los preceptos «No usar el nombre de Dios en vano» y «No matar».

– Abraham Aškenazi (*Obrar*).

– Meír ben Yišḥac Leví (*Última*).

– Šemuel Tarica (*Pesares*): es autor del *Séfer Širá ḥadašá*, libro en el que se edita la copla, una de las más antiguas compilaciones de piyutim realizadas por los sefardíes.

– Eliyahu Mošé Baja"r Yeudá (*Vanidad*).

– Ya‘acob Abraham Yoná (*Fuego, Pedrisco, Desgracias*): Coplero e impresor, quien recogió e imprimió coplas antiguas, aunque también produjo coplas nuevas, unas al estilo de las antiguas –que presentan sus mismos temas y tópicos– y otras modernas –que reflejan los sucesos más importantes que perturbaban la vida diaria de su tiempo–²⁹.

– Ya‘acob Ḥay (Franco) (*Senda*).

En *Ley* se descubre el acróstico onomástico *Ḥíẓquiyá* («Ezequías»), que, como ya he indicado al hablar del acróstico (supra nota 16), no sé si realmente responde a la intención del autor de revelar su identidad.

No hay ninguna noticia sobre la autoría de *Soberbios, Azote y Dios*.

6. SIMILITUDES CON LA LITERATURA MEDIEVAL (PAN)HISPÁNICA

Hassán³⁰ ha señalado que las Coplas «cumplen una función equiparable a la que cumple la balada en la poesía de otros pueblos». Aunque matiza que esta rama de la poesía sefardí no está integrada dentro de la baladística internacional por la ausencia del elemento de oralidad total de los textos, afirma que sí es equiparable con ella por lo que ambas comparten de poesía nacional.

²⁹ Para Yoná, ver Moshe ATTIAS, «Jacob Jona–Wandering Minstrel of Salonica» [en hebreo], *Sefunot* 15 (1971-1981) págs. 153-202; para datos biográficos, ver Samuel ARMISTEAD y Joseph SILVERMAN, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná* (Berkeley 1971). Ver también Elena ROMERO, «Dos “coplas de fuego” sefardíes en busca de autor», *Sefarad* 65 (2005), págs. 127-170.

³⁰ HASSÁN, «Género», págs. 114-117; ROMERO, *Creación*, págs. 158-162.

El primer rasgo baládico que él menciona es «el cantar a héroes y mitos nacionales» o «hacer uso de elementos que forman parte del saber tradicional y específico de la colectividad». Tres coplas del corpus admonitivo son buen ejemplo de esto. *Pecados* se inicia con el recuerdo de la creación del hombre y del pecado original y lo hace siguiendo la narración bíblica. Las otras dos, *Edades* y *Pesares*, presentan evidentes coincidencias con el Midráš hebreo *Séder* (o *Maséjet*) *Yeširat havalad* («Orden o Tratado de formación del nasciturus»). Elena Romero ha detallado las similitudes entre una de las familias textuales de este, en su segunda parte, y *Edades*³¹. Ambas describen las etapas por las que el hombre pasa en su vida con un estrecho paralelismo en los motivos que sirven para caracterizarlas. Las otras dos etapas del Midráš –la que, inspirada en pasajes del *Talmud Babilí* «*Nidá*», revela el proceso de formación del feto en el útero de la madre, y la que basada en el *Talmud Babilí* «*Sanhedrín*», da cuenta de la muerte del hombre y de su juicio final ante Dios– se reconocen en *Pesares*; he aquí un ejemplo:

Llevan a ella que se pasee
 los vicios de gan 'eden que desée;
 los šadiquim con su ojo vee,
 los que se fueron de la tiera.

– Kabod grande tú ternás
 si al yéser no escucharás,
 a mis mišvot tú afirmarás
 las que se hacen en la tiera.

Estas frases son paralelas al siguiente pasaje del Midráš:

Lo saca el ángel de allí dentro para llevarlo al jardín del Edén, y mostrándole a los justos asentados en honra y con las cabezas coronadas, le dice el ángel al espíritu:

– ¿Sabes quiénes son éstos?
 – No, señor –contesta.
 – Esos que estás viendo –le explica el ángel– fueron en un principio creados igual que tú dentro del útero de sus madres. Salieron

³¹ Elena ROMERO, «El midráš *Yeširat havalad* y sus ecos en la literatura sefardí», *Sefarad* 46 (1986) págs. 397-410.

después al mundo donde guardaron la Ley y los preceptos, con lo que hicieron méritos siendo destinados a gozar de esta bonanza que ves. Sábetete que tú también has de salir finalmente del mundo, y si haces méritos y guardas la Ley del Santo, bendito sea, te harás acreedor de tal recompensa y de igual asentamiento que éstos; pero si no lo haces, debes saber que serás merecedor de un lugar muy diferente ³².

Además de esto, los poemas admonitivos hacen referencia a otros personajes y motivos presentes en el saber religioso de la comunidad, como, por ejemplo, los patriarcas (Abraham, Isaac y Jacob), Esaú (hermano de Jacob y representante del pueblo cristiano), Sansón, el rey Salomón, el templo de Jerusalén o el destierro.

El segundo rasgo al que Hassán alude es «el proceso de olvido del nombre del autor en el curso de la transmisión textual de aquellas coplas cuya autoría está identificada». En el caso de las coplas de castigo de Magula, por ejemplo, se observa que la nota sobre la identidad del poeta aparece en las primeras ediciones conjuntas del corpus, pero se pierde en las posteriores fuera de él ³³.

El tercero de los rasgos mencionados es «el aprovechamiento de elementos textuales precedentes». Para las coplas de moral, el ejemplo más destacado tal vez sea que *Pedrisco* y *Desgracias* tienen una formulación casi exacta a *Obrar*, las cuales han suprimido las dos estrofas finales de ésta donde aparecía el acróstico onomástico (nueva prueba de que la figura del autor no era importante en la mente colectiva). Algunas estrofas de *Fuego* recuerdan también a otras de *Obrar*, siendo la que cierra la copla idéntica a la que sería la última del poema más antiguo si no contara con las dos estrofas que incluyen el nombre del autor. Con esto se ve cómo los copleros hacían uso de elementos textuales de otros, sin sentir que estaban cometiendo plagio, o de ellos mismos, ya que Yoná es el autor de las tres coplas dedicadas a los malos sucesos. Pero, en general, este rasgo es evidente en todo el corpus admonitivo, donde encontramos formulaciones (casi)iguales, sintagmas (casi)idénticos, que pueden llevar o no cambio de contenido. Así se aprecia en las estrofas que abren los poemas (ya sean introductorias o no):

³² Copio el texto de Elena ROMERO, *La Ley en la Leyenda* (Madrid 1989) págs. 318-323.

³³ ROMERO, *Seis*.

De verme con fuerza poca / y cargado de fatiga, / ... (*Extremos*)
 Hago yo esta cantiga / por tener mucha fatiga, / ... (*Pecados*)
 De verme con fuerza poca, / encargado de fatiga, / ... (*Soberbios*)
 De verme con mucha fatiga / ordení esta cantiga, / ... (*Pesares*),

Y en las de cierre:

... / mos mande ya nuestro rey encoronado, / ... (*Visiones*)
 El que mos amostró esto / mos amostre el mašíah presto ... /
 (*Nuevo*)
 ... / al mašíah šidquenu veamos / ... (*Senda*)

Junto a estas se repiten imágenes casi idénticas al referirse a la muerte («tu fin polvo y tierra»), al aludir a Dios («para ver la luz del mundo»), al mencionar el bien o el mal («al camino derecho iremos», «te sombaya con patraña»), al hablar del alejamiento del hombre de Dios («¿de qué vas muy depedrido?») o al recordar la soberbia y el orgullo del ser humano («Hombre, ¿en qué te contienes?»).

Al lado de estos rasgos que relacionan la balada con la coplística sefardí, Hassán menciona las características que las coplas comparten con la «otra gran corriente de la poesía internacional»: la juglaría. Al igual que los juglares, y como ya mencioné arriba, el coplero utiliza recursos estilísticos que revelan la presencia física de un auditorio, al cual invita a escucharlo y a participar de la copla, dándole también voz en la composición. Junto a este, Hassán alude a otros rasgos como el procedimiento de la contrahechura —puede ser el caso de *Contra los soberbios*, en cuyas ediciones siempre forma corpus con la muy popular *Los extremos de la vida*, con la que, junto al esquema estrófico, comparte además la palabra de vuelta y la melodía—; la intención de comunicar hechos o motivos que son de interés para toda la colectividad —por su tema moralizante, estas coplas tienen la misión de corregir las malas costumbres y doctrinar sobre los rectos deberes—; y la finalidad didáctica de ilustrar a las gentes de pocos conocimientos —en este caso, por el olvido del hebreo, que no permitía leer los textos sagrados a todo el mundo—.

Varios de estos elementos juglarescos, son asimismo percibidos en la clerecía, según señala Ángel Gómez Moreno³⁴. También, tanto el alto grado de

³⁴ Carlos ALVAR y Ángel GÓMEZ MORENO, *La poesía épica y de clerecía medievales* (Madrid 1988).

implicación del poeta en las coplas como las alusiones a su público, recuerdan de modo especial algunas obras cristianas de igual tema moral, como los sermones medievales. Pero, el corpus admonitivo sefardí parece tener asimismo otros paralelismos con la literatura cristiana medieval³⁵. La presencia de una estrofa introductoria que llamaba la atención sobre el contenido moral del poema era habitual, como en las coplas admonitivas, en la poesía narrativa medieval europea. De igual modo, la alusión a la finalidad moralizante que en algunas estrofas de los poemas sefardíes se percibe en oposición a esas otras que no enseñan nada y sólo sirven de divertimento aparece en textos morales medievales, no sólo españoles sino también europeos. El gusto por lo macabro parece estar en consonancia con el horror a la muerte del sentir cristiano medieval. También se leen ciertas formulaciones que remiten directamente al mester de clerecía. Por otro lado, en cuanto a la forma, la notable regularidad silábica de las coplas de moral y el uso generalizado de la dialefa traen a la mente el hacer de los poetas medievales. Otro elemento formal es la presencia del acróstico que, aunque de tradición hebrea, también se encuentra en otras tradiciones literarias universales y, especialmente, se percibe en la poesía cristiana edificante, como indica José Manuel Pedrosa al hablar de las similitudes entre las coplas sefardíes y los pliegos de cordel hispánicos³⁶.

Algunas de estas prácticas formales y estilísticas se dieron asimismo entre los poetas judíos que escribieron en la Edad Media en España. Paloma Díaz-Mas³⁷ hace referencia a ellos con el nombre de *clerecía rabínica*³⁸ y asegura que las coplas sefardíes son «un resurgimiento de esa poesía de *clerecía rabí-*

³⁵ Carmen VALENTÍN, «Poesía judeoespañola admonitiva: Concordancias estilísticas y temáticas con la literatura moral castellana medieval», *Revista de Filología Española*, Tomo LXXXV, Fasc. 2 (2005) págs. 295-320.

³⁶ José Manuel PEDROSA, «Coplas sefardíes y pliegos de cordel hispánicos», *Sefarad* 55 (1995) págs. 335-358.

³⁷ Paloma DÍAZ-MAS, «Un género casi perdido de la poesía castellana medieval: La clerecía rabínica», *BRAE*, tomo 73, cuaderno 259 (1993) págs. 329-346; y «Poesía medieval judía», *Judíos en la literatura española* (Cuenca 2001) págs. 29-55. De la misma autora y Carlos MOTA (eds.), *Proverbios morales* (Madrid 1998) págs. 86-92.

³⁸ «Compuesta por autores cultos de formación rabínica, que utilizaban fuentes árabes y hebreas (seguramente además de otras cristianas), con unos rasgos formales peculiares de herencia semítica (rima silábica, estrofa zejelesca desde fechas muy tempranas, acróstico), que se difundió entre cristianos y judíos y que, entre éstos, fue usada con frecuencia como poesía litúrgica o paralitúrgica.», DÍAZ-MAS, «Clerecía», pág. 341.

nica que se cultivó en la península probablemente desde el siglo XIII»³⁹. Tres de los poemas medievales conservados son de contenido moral: Los *Proverbios morales* de Sem Tob Arduviel, *El pecado original*⁴⁰ y *Lamentación del alma ante la muerte*⁴¹. Las similitudes formales y temáticas entre estos y los poemas admonitivos sefardíes son evidentes tras leerlos. Pero la mejor ejemplificación viene al comparar *Lamentación* (izquierda) con *Extremos* (derecha)⁴², los cuales debieron cumplir una similar función litúrgica en los días dedicados al arrepentimiento⁴³ debido a su contenido, ya que los dos recogen iguales motivos e imágenes en su discurso moralizador –que sigue una estructura muy similar en ambos aunque el hispanojudío es una confesión–, especialmente en la descripción del arrepentimiento y los efectos de la muerte:

Hora, ¿yo qué faré,
o qué comidiré,
o qué quenta daré
d'aquesta alma mía?

Levar m'han sin tocado
a lo despoblado;

Cuando se acerca la muerte
en nada no para miente,
de todo se arepiente,
todo le parece tierra.

Él queda cuero y güeso,
en caña, por entropazo,

³⁹ DÍAZ-MAS, «Clerecía», pág. 343.

⁴⁰ María del Carmen PESCADOR DEL HOYO, «Tres nuevos poemas medievales», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14 (1960) págs. 242-250; Iacob M. HASSÁN, «Judaísmo en dos de los tres “nuevos” poemas medievales», *Jornadas Sefardíes del Castillo de la Mota* (Comunicación inédita: Medina del Campo 1989); e In; «¿Adóte Adán / Dónde estás Adán? en las literaturas judeoespañola e hispanojudía», *Hispanic Medieval Studies in Honor of S. G. Armistead* (Madison 1992) págs. 163-172.

⁴¹ Jesús A. CID, «*Lamentación del alma ante la muerte*: Un nuevo poema medieval judeoespañol», *Poesía estrófica: Actas del I Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances* (Madrid 1991) págs. 43-70; y «*Lamentación*».

⁴² Carmen VALENTÍN, «*Los extremos de la vida* y sus conexiones con el poema judío medieval *Lamentación del alma ante la muerte*», *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century. Proceedings of the 6th EAJCS Congress*, vol. 2 (Leiden 1999) págs. 667-676.

⁴³ «Su contenido [de *Lamentación*] es insólito en la poesía romance de la época, pero nada raro en la poesía hebrea sinagoga a partir del siglo IX: una meditación sobre la pequeñez del hombre, la enormidad de sus pecados y la inminencia de la muerte que constituyen los tópicos característicos de la *selihá*, poesía penitencial propia para salmodiarse en los días de ayuno y penitencia del calendario judío, y muy especialmente en los llamados *yamim noraim* o “días temerosos”, que van entre las festividades de *Ros hasaná* (“principio de año”) y *Yom Kipur* (“día de la expiación”) [...], DÍAZ-MAS, «Clerecía», pág. 333; también ver CID, «*Lamentación*» págs. 755-756.

dexar m'han en mi cado
solo, sin compañía.

cinco tablas y un llenzo
y cuatro picos de tiera.

Meter m'han n'angostura
so de la tierra dura
hora, (qué amargura
y quién lo sufriría!⁴⁴

Echado en lugar estrecho,
tešo, un palo derecho,
la boca cerca del techo
y por cubierta la tiera.

7. GLOSARIO

El significado se da en la forma masculina singular para nombres y adjetivos y en el infinitivo para verbos. Entre llaves, se encuentra la página de este artículo en la que la lexía aparece o, si se repite a lo largo del trabajo, se menciona por primera vez.

‘alejem šalom {11}: «La paz sea con vosotros».

aní {7}: «yo».

aśnenca, a la – {22}: «a modo de asno».

cavaco {23}: «bobo».

corbanot {11}: «sacrificio».

envelunta {24}: «complacerse».

‘ereb šaḅat {3}: «la víspera del sábado».

esḡivlado {4}: «transgredido, violado».

gan ‘eden {28}: «el Paraíso».

gavá {15}: «orgullo».

ḡazac {7}: literalmente «fuerte».

hen hayom {4}: «en este día».

Ḥízquiyá {7}: «Ezequías».

kabod {12}: «honor».

mašiaḡ šidquenu {30}: «Mesías de justicia».

mišvot {22}: «buena acción».

pesgado {14}: «pesado».

puerpo apasionado {14}: «cuerpo con dolores».

quetén {15}: «algodón».

šá‘ar {14}: «miedo, angustia».

šadiquim {28}: «el justo».

séjel {22}: «inteligencia, razón».

⁴⁴ Copio el texto de CID, «Lamentación», pág. 754.

sonbaído {11}: «seducido por el mal».

toméš a manco {23}: «tomar en falta».

umot {5}: «no judío, gentil».

zéjut {21}: «mérito».

RESUMEN

Caracterización de conjunto del corpus coplístico admonitivo sefardí a partir de las versiones aljamiadas impresas de los poemas. Se presta atención a la forma, contenido, función, melodías y autores. También se apuntan ciertas concordancias con la literatura (pan)hispanica medieval.

PALABRAS CLAVE: Coplas sefardíes, admonición, aljamía, literatura moral, judeo-español.

SUMMARY

Overall characterization of the Sephardic “Coplas Admonitivas” based on the “Aljamiado” printed versions of the poems. This is a formal, thematic and functional study of the moral sub-genre. In addition, links of these poems to the poetry and other genres of the same theme written by Jews and Christians in the Hispanic Medieval literature are presented.

KEYWORDS: Sephardic “Coplas,” Admonition, “Aljamía,” Moral Literature, Judeo-Spanish.