

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS, LVI
N.º 122, enero-diciembre (2009), pp. 191-212
ISSN 0210-847 X

EL REPERTORIO SEFARDÍ EN SUS GÉNEROS POÉTICO-MUSICALES¹

THE SEPHARDI REPERTOIRE AND ITS MUSICO-POETIC GENRES

SUSANA WEICH-SHAHAK

*Jewish Music Research Centre
Hebrew University Jerusalem*

Resumen

En las comunidades que los judíos expulsados de la Península establecieron en sus nuevas diásporas, los sefarditas preservaron la memoria de la España medieval. Durante cinco siglos mantuvieron viva la lengua que hablaban en las distintas regiones de la Península Ibérica donde habitaran antes de su “éxodo, incorporando al Judeo-español términos tomados de las lenguas habladas por los pueblos con los cuales los judíos sefarditas convivían. Llevaron asimismo el repertorio musical que conocieran, transmitiéndolo oralmente de generación en generación y enriqueciéndolo con eventuales creaciones. Este artículo se ocupa de los tres principales géneros poético-musicales que componen el repertorio sefardí: los romances, las coplas y las cantigas, exponiendo los criterios para la definición de los géneros y los rasgos que identifican a cada uno de ellos. Siendo el Romancero sefardí el que más evidencia sus raíces hispánicas, se ofrecen aquí algunas concordancias entre los romances sefardíes y los romances de la tradición oral en Galicia.

Palavras-Chave

Géneros – romance- coplas- cantigas – cancionero – influencias turcas – ritmos balcánicos –

Abstract

In the communities that the Jews expelled from Spain established in their new diasporas, the Sephardi Jews preserved the memory of Medieval Spain. For five centuries they kept alive the language that they had spoken in the different regions of the Iberian Peninsula where they lived before their “exodus” and later on incorporated words and expressions from the languages of the peoples among whom they lived. They also preserved the musical repertoire that they brought from Spain and they transmitted it orally from generation to generation. This article deals with the three main genres that constitute the Judeo-Spanish musico-poetic repertoire: the Romancero, Coplas and Cancionero, presenting the criteria for their classification and pointing out the specific characteristics of each of them. Being the Romancero the genre with the deepest Hispanic roots, we offer here some concordances between the Sephardi Romancero and the romances collected from the oral tradition in Galicia.

Keywords

Musico-poetic genres - oral tradition - Romancero - Coplas- Cancionero – Turkish influences – Balkan rhythms

¹ Entregado el 22.03.2009.

INTRODUCCIÓN

Entre todos los grupos étnico-culturales que conforman el pueblo judío, ocupan los sefardíes una posición especial, tal vez porque han sido, en su historia, un puente intercontinental: su antiguo origen, en el Medioevo europeo, y más tarde, en su segunda diáspora, dispersos alrededor del Mar Mediterráneo. Tal vez ese error llevando y cuidando con celo y orgullo un patrimonio que traían desde la España que les había expulsado resultó en un grupo especial entre las diásporas judías, y muy consciente de serlo, de poseer una dualidad en la cual se articulan los dos componentes representados por las dos profundas raíces: la tradición hispánica que llevaban desde España y la tradición judía que les acompaña desde su fe.

Cinco siglos han transcurrido desde que los judíos expulsados de España por el edicto real de 1492 se dispersaron alrededor del Mediterráneo, estableciéndose en especial en dos áreas: la una, entonces bajo el dominio otomano (luego desmembrado en lo que hoy son Turquía, Grecia, Bulgaria, Bosnia, Serbia y Croacia) y la otra, el norte del actual Marruecos. Su denominación “sefardí” proviene del topónimo “Sefarad”, mencionado en la Biblia en el versículo 20 del libro del profeta Abdías, adjudicado a España

En las comunidades que establecieron en su nueva diáspora, los judíos sefardíes preservaron no solamente la memoria de la España medieval, sino también su organización comunitaria y su cultura. Muy especialmente mantuvieron los sefardíes la lengua que hablaban en las distintas regiones de la Península Ibérica donde habitaran antes de su éxodo. De estas lenguas se preservaron entre los sefardíes ciertos rasgos lingüísticos - desinencias verbales y aspectos morfológicos - que caracterizan al Judeo-español, incluyendo el uso de términos arcaicos y de expresiones que son hoy obsoletas. Estos rasgos pueden apreciarse en especial en el repertorio de romances como los que se presentan aquí. En las Coplas en especial (pero no exclusivamente) es frecuente el uso de palabras hebreas, a veces no muy claras porque sus usuarios no siempre las entendían ni tenían conciencia de que fueran términos hebreos. Durante los cinco siglos de la diáspora sefardí se incorporaron al Judeo-español términos tomados de las lenguas habladas por los pueblos con los cuales los judíos sefarditas convivían: especialmente en el Cancionero y en las Coplas puede observarse el uso de términos del turco y del griego, y en Marruecos, del árabe y del bereber. En ambas áreas, más tarde, también préstamos del francés y del italiano. En Marruecos hubo un reencuentro con la lengua española moderna y con el repertorio peninsular, en especial desde la conquista de Tetuán por las tropas españolas, en 1860. Más fuerte aún fue el contacto durante el Protectorado español en el Norte de Marruecos, desde 1912 hasta 1956. Es por estas razones que

entre los romances que cantan los sefardíes marroquíes hay algunos que fueron importados de España durante dicho tiempo. El impacto de este contacto sobre la lengua hablada, el Judeo-español llamado *haketía*, fue muy fuerte y causó una rehispanización de la lengua de los judíos, rasgo que caracteriza también su repertorio poético-musical.

De la creación artística culta y popular que floreciera en las comunidades judías de la España medieval - en Andalucía y Cataluña, en Aragón y Castilla, en Galicia y en León - y de su convivencia con cristianos y musulmanes, llevaron los judíos consigo a sus nuevas diásporas, el repertorio musical que conocieran, transmitiéndolo oralmente de generación en generación y enriqueciéndolo con eventuales creaciones. Durante los quinientos años transcurridos desde entonces, el repertorio musical de los sefardíes recibió la influencia de los estilos musicales de los pueblos dentro de los cuales vivían. De ellos adoptó singularidades y características musicales, tanto de la tradición musical turca como de la berber y, más tarde, de los estilos europeos, inclusive de la música popular, de los bailables, y hasta de la opereta y de la zarzuela².

La complejidad del sefardí, en su doble identidad en la que se mezclan pero no se funden la experiencia hispánica y la vivencia de un judaísmo que rige su vida diaria, individual y comunitaria, y a la cual se agregan las influencias del entorno de sus diásporas, se expresa, como no, en los géneros de su repertorio poético-musical. Así lo podremos observar en los ejemplos presentados a continuación, todos ellos fruto de mis encuestas, interpretados por informantes sefardíes de Turquía, de Grecia, de Marruecos, muchos de ellos ya mayores, como dicen los sefardíes, “muy aedados”. Aprovecharé esta oportunidad para ampliar el panorama geográfico de la tradición sefardí incluyendo ejemplos no solo de la tradición de los sefardíes de la región otomana (los pases balcánicos), que es la más y casi exclusivamente, conocida - sino también del riquísimo patrimonio musical de los sefardíes de Marruecos, injustamente y casi incomprensiblemente ignorada por el público.

² Mis investigaciones y encuestas de campo han sido efectuadas en el marco de mi trabajo en el Centro de Investigaciones de la Música Judía, de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Las grabaciones de mis encuestas están depositadas y catalogadas en la Fonoteca Nacional (NSA National Sound Archives). Sobre los préstamos y adaptaciones que evidencian las influencias musicales del entorno, véase Susana WEICH-SHAHAK, “Adaptations and Borrowings in the Balkan Sephardic Repertoire”, *Balkanistica* (The South East European Studies Association, Donald L. Dyer, Ed.), Vol.11 (1998), 87-125.

LOS GÉNEROS

Aclaremos, entonces, que tres son los géneros poético-musicales que componen el repertorio sefardí: los romances, las coplas y las cantigas. La definición de los géneros se basa en varios parámetros: 1. la estructura textual, es decir, la versificación y rima del poema, 2. la estructura de la música, es decir, las características melódicas, rítmicas y formales, 3. la temática del texto, inclusive su ubicación en el tiempo, es decir, su connotación histórica, 4. el aspecto lingüístico, es decir, la fonología, morfología, la sintaxis y el léxico del poema, 5. la ocasionalidad, es decir, la función social que cumple en el ciclo de la vida, en el ciclo anual, etc. y 6. la ejecución musical, solo/en grupo, con o sin acompañamiento instrumental, si pertenece al repertorio masculino o al femenino.

En cada caso, las características en cada uno de estos parámetros nos permiten definir si se trata de un romance, una cantiga o una copla sefardí.

EL ROMANCERO

Los romances desarrollan un tema narrativo en una estructura bien definida: una tirada de versos hexadecasílabos, todos ellos con una rima común. Cada verso de 16 sílabas se divide por una cesura y por su contenido semántico, en dos hemistiquios isométricos de 8 versos cada uno³. La música del romance, con una estrofa musical repetida a lo largo del texto, divide esta serie de versos en una estructura estrófica, en la cual la estrofa musical consiste en cuatro frases musicales que llevan cuatro hemistiquios del texto. Esta interacción de un texto narrativo expresado en versos largos rimados, con la repetición de una estrofa musical de cuatro frases, es una característica definitoria del romance.

En la tradición sefardí lo común y acostumbrado es que los romances se interpreten cantando, y así es como yo los he recogido en mis encuestas. En esto se diferencian de las colecciones de romances en España, donde muchos de ellos se han recogido recitados por los informantes⁴. Entre los sefardíes que he grabado, hay

³ Para estudios sobre el romancero sefardí, véase, sobre textos, filiación y bibliografía: S. G. ARMISTEAD, *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menendez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid 1978; y sobre la música de los romances sefardíes: S. WEICH-SHAHAK & J. ETZION, "The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features", *Anuario Musical* 43 (1988), pp. 221-256.

⁴ Así lo dice Maximiano Trapero: "...hoy los romances que en las encuestas de campo pueden oírse cantados son cuantitativamente muchos menos que los que se repiten 'de palabra', recitados." Véase: M. TRAPERO, "El romancero y su música", *Revista de Folklore* (Valladolid: Caja España), N.15 (1982), 80-84.

una preferencia por la interpretación musical, cantando generalmente el texto de un romance con su melodía correspondiente. Esta es otra característica del Romancero sefardí: la riqueza de las músicas de los romances es casi tan grande como la de sus textos, porque generalmente a cada texto corresponde una melodía propia⁵. En esto los romances sefarditas se diferencian de la tradición hispánica en la cual, como lo he constatado en varias regiones, una misma melodía sirve para todos los romances cantados para acompañar la labor de majar el lino y otra para las reuniones de vecinas en sus labores; un caso extremo es el de las Islas Canarias, donde, en las islas de La Palma, La Gomera, El Hierro y Fuerteventura, una misma y única melodía servía para el canto de todos los romances⁶.

Para elegir los ejemplos de los romances sefardíes, decidí presentar justamente aquellos que tienen congéneres en España, es decir, que se habían conservado en la tradición oral tanto por los hebreos en sus diásporas, como por los españoles en sus diversas comarcas. Numerosos son los casos de coincidencia, según mi experiencia en mis encuestas en diversas regiones de Castilla, León, Cantabria, Andalucía, Soria y algunas más. Sin duda, lo más interesante sería presentar aquí romances que tienen paralelos en Galicia pero, como en ella aún no he realizado encuestas, he recurrido a dos colecciones en las cuales he encontrado numerosas concordancias textuales:

1. Ana VALENCIANO, *Os Romances Tradicionais de Galicia: Catálogo exemplificado dos seus temas*. Con axuda de José Luis Forneiro, Concha Enríquez de Salamanca y Suzanne Petersen. (Madrid – Santiago de Compostela: Fundación Menéndez Pidal y Centro de Investigaciones Lingüísticas e Literarias Ramon Piñero, 1998) (que abreviare, para citarlo, con las iniciales de la autora: AV).
2. Dorothe SCHUBARTH e Antón SANTAMARINA, *Cancioneiro Popular Galego, Volumen III, Romances Tradicionais*. (La Coruña: Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa”, 1987) (que también abreviaré con las iniciales de la primera autora DS).

⁵ En la tradición sefardí, sólo en pocos casos sirve una misma melodía para dos (o más) textos romancísticos, como, por ejemplo, en el repertorio marroquí, el romance de *El veneno de Moriana* se canta con la misma música que el romance de *El cautiverio de Guarinos + El sueño de doña Alda* y otra melodía sirve para cantar tanto una versión del romance de *Gerineldo*, como una de *Las quejas de Jimena*. Vid S. WEICH-SHAHAK, *Romancero sefardí de Marruecos: Antología de tradición oral*, en colaboración con Paloma Díaz Mas. Madrid: Editorial Alpuerto, 1997.

⁶ Vid. M. TRAPERO, *Romancero de Gran Canaria, I* (con transcripciones y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández). Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982.

Citaré de ambas fuentes para marcar versiones paralelas entre la tradición oral sefardí y la gallega, anotando el número del romance al que me refiera, junto a las abreviaturas señaladas AV y DS.

Aclaremos que no todos los romances sefardíes tienen congéneres en España, siendo que varios temas ya se han olvidado en la península y en cambio han sido llevados por los hebreos expulsados y conservados en su tradición oral a lo largo de los cinco siglos en las comunidades de su diáspora. Uno de los romances de tema histórico que se ha conservado solamente en la tradición oral sefardí es el que se conoce por su incipit “Rey Fernando, Rey Fernando”. En este ejemplo se han fundido dos romances: el primero (*Rey Fernando*, vv. 1-4) relata la conquista de Francia por el rey Fernando I de Castilla; el segundo, (*Sancho y Urraca*, vv. 5 al fin), refleja las luchas entre sus herederos. La fusión de estos dos romances, manteniendo la misma rima en “ó”, es frecuente en la tradición sefardí, única en la cual se conserva⁷.

Los nombres de los personajes, por cierto, han sido “trocados” (así se dice en sefardí), como es muy frecuente en la tradición oral romancística⁸. En nuestro ejemplo se cambia a Sancho de Castilla por Fernando, y a Urraca por Doña Alda de Aragón, y en otras versiones por Doña Inacia. A pesar del cambio, se reconoce la trama en que Urraca intenta - y logra salvar por medio de un subterfugio (un recuerdo de una deuda de infancia) a su hermano Don Alfonso de la prisión en que le metiera su hermano, Sancho II de Castilla. La versión sefardí es explícita sobre el incidente infantil (que reconsidera al final del romance) en el cual se basa la heroína para salvar a su hermano, al cual alude la versión publicada en la *Silva* en los vv. 13-14: “cuando yo era pequeña/prometístesme un don// y ahora que soy crecida/ otórgamelo, señor”⁹. Podemos notar que parte importante de la acción presentada en la escena dramática gira alrededor de la figura femenina - la hermana que es quien logra la salvación - aunque supeditada a los personajes masculinos. Esta trama se basa en hechos mencionados en las Crónicas Reales de 1344¹⁰.

⁷ Véase el comentario de Paloma Díaz Mas a este romance en S. WEICH-SHAHAK, *Romancero sefardí de Marruecos*, op.cit., 1997, pág.38.

⁸ Por ejemplo, el romance sefardí del amor de Amnon, hijo del rey David, por su hermana Tamar - romance de incesto que comienza : “Un hijo tiene el rey David” se conoce también en España, pero reemplazando al Rey David por “el rey moro”, y a “Amnon por Tranquilo”, comenzando el romance por el verso: “El rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba”.

⁹ En la versión de la *Segunda Parte de la Silva de Romances* publicada en Zaragoza por Esteban G. de Nájera, en los años 1550 y 1551, reimpresa con estudio, bibliografía e índices por A. Rodríguez Moñino, Zaragoza, 1970, p.299.

¹⁰ Sobre la documentación de este episodio véase.: *Crónica de España por Lucas, Obispo de Tuy*, ed. J. Puyol (Madrid 1926), p. 365.12; *La Primera Crónica General de España*, ed. R. Menéndez

La música de esta versión se destaca por la abundante ornamentación, evidente en los frecuentes melismas, es decir, en la utilización de numerosas notas musicales para una sílaba (generalmente de notas vecinas y adornos alrededor de las notas principales)¹¹. Consecuentemente tiene este romance un ritmo libre y fluctuante.

La melodía tiene cuatro frases distintas, en una estructura formal ABCD; tres de ellas terminan en una cadencia descendente (la primera y la última un descenso de cinco notas consecutivas)¹².

La estructura poético-musical, como es característica de los romances, comprende una tirada de versos largos, todos ellos rimados, en una rima asonante en *ó*, mantenida a todo lo largo del romance, y una estrofa musical de cuatro frases que acomodan el texto de cuatro hemistiquios, dividiendo a esta serie indefinida de versos en una estructura estrófica. Nuestra versión marroquí proviene de Tetuán¹³.

Pidal, 2 vols., (Madrid, 1955), vol. II, cap. 826; y *Crónica general de España de 1344*, 3 vols., ed. L.F.L.Cintra (Lisboa, 1951, 1954, 1961), vol. III, pp. 366-367. Referencias bibliográficas véanse en Armistead, Cat.-índ., *op.cit.* en nota 2, vol. I, p. 85. Otra versión discográfica marroquí de mi colección, proveniente de una informante de Alcazarquivir, en José Manuel FRAILE GIL (ed.), *Romancero Panhispánico: Antología sonora*, Diputación de Salamanca – Junta de Castilla León, Salamanca 1991, A.3.

¹¹ Para facilitar su lectura, en las notaciones musicales se han transpuesto las melodías a una altura cómoda en el pentagrama, y con relativamente pocas alteraciones. Ocasionalmente se agregan notas en caracteres más pequeños, que indican adornos (ornamentaciones, o notas de paso) que solamente se detectan por la audición en velocidad reducida.

¹² La tonada de este romance está en modo de Sol (mixolidio), con sus cuatro frases melódicas en un orden progresivamente descendente de sus registros, comenzando por la de registro más agudo, que es la primera. (Es necesario aquí aclarar que para la definición de los registros de las frases se compara cada frase con la antecedente y con la siguiente, cotejando, de cada una de las frases: la primer nota, la última nota, la nota más aguda y la más grave. Esta comparación de registros así como la consideración del ambitus (es decir, el intervalo entre la nota más grave y la más aguda) de la frase en relación al de las otras frases, la nota en que concluye la frase en su relación con el contexto modal, la posición ordinal de las frases y los ejes y contornos de sus melodías, nos permite definir el “tipo melódico” de cada romance.) Véase: Susana WEICH-SHAHAK, “The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features”, *op.cit.*, en nota 2.

¹³ Siendo la lengua de los Sefardíes un dialecto hispánico, utilizo, para transcribir los textos Judeo-españoles, un sistema basado en el que se usa en el CSIC (Vid. Iacob M. HASSAN, “Transcripción normalizada de textos judeo-españoles”, *Estudios Sefardíes*, I.147-150. Hassan, 1978) y que consiste en transcribir las palabras según el Castellano normativo pero agregando signos diacríticos para señalar una pronunciación diferente, propia del Judeo-español. Así se utilizan *š*, *ž*, *ç*, como en inglés: “Zoo”, o la *s* intervocálica francesa. (predorsodentalveolar fricativa sonora), *s*, *j*, como la “*j*” francesa, en “jeux” (prepalatal fricativa sonora), como en inglés “joy”, o en italiano “giovanne” (prepalatal africada sonora), *š*, *j*, como en inglés “she”, la “ch” francesa (prepalatal fricativa sorda) *c*, como la “ch” española, *h*, como la “j” española (fricativa sorda faríngea), ‘*v*’ pronunciada como “b” en español (oclusiva).

EJEMPLO N.º 1: *Rey Fernando en Francia + Sancho y Urraca* (Tetuán, Marruecos)¹⁴

Rey Fernando, rey Fernando de Toledo y Aragón,
 a pesar de los franceses y en la Francia penetró.
 Halló la Francia revuelta, tan bien que la apaciguó
 y a su hermano, don Alfonso, y en prisiones le metió.
 Oído lo había su hermana, doña Alda de Aragón:
 quitóse paños de siempre, los de la Pascua vistió,
 fuérase para los palacios donde Fernando enreino.
 - En buena hora estís, mi hermano! - En ella veng deis vos!
 - Cuando yo era chiquita me ditis un bofetón
 y para que no llorara me prometistis un don,
 y ahora que ya 'stoy grande vengo a que me le deis vos.
 - "Quieres Francia, quieres Roma, o Toledo, o Aragón
 - No quiero ciudad ninguna, en todas comando yo;
 lo que quiero es a mi hermano, que le saquis de prisión.
 - Mañana por la mañana te le sacaría yo.
 - No le quiero más que ahora, sano y vivo y como vos!
 - Malhaya ya las mujeres, las que tenían razón:
 por una promesa de niños a su hermano sacó de prisión.

Rubato
 ♩ = 92-96

Yc2262/15

Rey Fer-nan-do rey Fer-nan-do de To-le-do y A-ra-gón

a pe-sar de los fran-ce-ses y en la Fran-cia pe-ne-tró

Ha-lló la Fran-cia re-vuel-ta tan bien que la a-pa-ci-guó

y a su her-ma-no don Al-fon-so en pri-sio-nes le me-tió

¹⁴ Cantado por Alicia Bendayán, oriunda de Tetuán, grabado en la ciudad de Ashqelon (Israel), el 21 de Marzo de 1984. NSA Yc 2262/15 .

En cambio, otro romance con referente histórico, *La muerte del Príncipe Don Juan*, sí que tiene congéneres en la tradición oral de España. Se conocen pocas versiones peninsulares, y éstas suelen comenzar por “Tristes nuevas, tristes nuevas, que se corren por España”. Hasta hace muy poco no se conocían fuentes antiguas de este romance, hasta que un texto de este romance fue hallado en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, en Madrid. En Galicia figura este romance en ambas colecciones arriba mencionadas: en AV, N.º. 10 (págs.183-186); y en DS, N.º. 2 (pág.265).

Su tema se refiere a la llorada muerte del hijo de los Reyes Católicos, ocurrida en Salamanca en 1497. Excepto por la carta vaticinadora que cae del cielo (v. 2), el romance sefardí se atiene a los hechos y hasta menciona al joven médico que es el único en reconocer la gravedad del estado del Príncipe. En realidad, dada la fecha del suceso – claramente posterior al año de la expulsión de los judíos - la presencia de este tema en la tradición oral sefardí es inesperada. Parecería que fue incluido en el repertorio sefardí ya en el exilio o en su tránsito hacia el Oriente, o tal vez llevado por conversos que llegaran más tarde en su nuevo exilio marroquí. En cuanto a su ocasionalidad, señalemos que, por su tema lúgubre, se canta este romance en tiempos de duelo y en Tis’a be’ Av, la conmemoración de la destrucción del Templo de Jerusalén por los romanos.

EJEMPLO N.º. 2: *La muerte del príncipe don Juan* (Tetuán, Marruecos)¹⁵

De Burgos partió ese rey, y ese rey de Salamanca,
 en mitad de aquel camino del cielo cayó una carta.
 - Para vos, mi señor rey, para vos era mandada.
 - Leedla, mis caballeros, leedla bien y notadla.
 Malo estaba ese rey, ese rey de Salamanca,
 malo está de calentura, que otro mal no se le añada.
 Ya mandan por los doctores, doctores de toda España,
 todos dicen a una boca: - Mi señor no tiene nada.
 Si no era el más chiquito, que Sebastián se llamaba,
 de rodillas en el suelo el pulso le demandara.
 - Perdón, perdón, mi señor rey, por estas tristes palabras:
 tres horas tiene de vida, la una y media ya es pasada.
 Ellos en estas palabras su madre por ahí entrara.
 - ¿Dónde estabas tú, mi madre, mi madre, la desdichada?

¹⁵ Cantado por la misma informante del ejemplo anterior, Alicia Bendayán, grabado en - Ashqelon, el 25 de Septiembre de 1983. NSA Y 3995/3.

- Rogando iba a Dios del cielo que troque alma por alma.
 - Tarde recordatis, madre, la setencia ya está dada:
 tres horas tiene de vida, la una y media ya es pasada.
 Ellos en estas palabras, su esposa por ahí entrara,
 una sogá en la garganta y un velo negro en la cara:
 por esta se ha de decir: antes viuda que casada.
 Y a todo esto, señores, la infanta queda preñada:
 si la infanta pare niña, reina es de Salamanca,
 si la infanta pare niño, rey ser de toda España.

Y3995/3

Rubato
♩ = 126-140

De Bur - gos par - tió e - se rey
 e - se rey de Sa - la - man - ca
 en mi - tad de a - quel ca - mi - no
 del cie - lo ca - yó_u-na car - ta

En AV encontramos 4 variantes de este tema (Nº. 10,a,b,c,d, a lo cual agrega una lista de 28 primeros versos de versiones de este romance recogidos en Galicia, pags. 183 –186) La versión que presenta SB (Nº. 3b, p.167, recogida en Candin en Junio de 1980) presenta claras diferencias : en lugar del príncipe, el carácter principal y enfermo es Don Pedro y el comienzo es diferente, pero muy semejantes son los versos que hablan del diagnóstico de los doctores (los “nueve cirujanos”, v. 3) y el triste dictamen final “ tres horas de vida, una y media va pasada” que siguen a:

Todos dicen a don Pedro que su enfermedad no es nada
 El más chiquitino de ellos desta manera lo hablaba.....

Igualmente en las variantes en AV, de las cuales la 10b (vs. 3-6), refiere exactamente como en la versión sefardí (vs.7-10), incluso la alusión al médico más pequeño:

Llamaron sete dotores de los mejores de España,
 Todos los sete vinieron, todos de capa delgada,
 O mais pequeniño deles a cabeceira chegaba.
 - Tiene tres horas de vida, hora y media vai pasada.

Otro tema que es común a la tradición sefardí y a la gallega es *La bella en misa*. Según lo explica Paloma Díaz Mas¹⁶, el texto sería una parte de una historia más compleja, de la cual solo se preservó la descripción, más o menos minuciosa, de la mujer cuya deslumbrante belleza y riquísimo vestir confunden a todos los participantes de la ceremonia religiosa en la iglesia¹⁷.

EJEMPLO N.º 3: *La bella en misa* (Silivriya, Turquía)¹⁸

Tres damas van a la misa por hacer la oración,
 entremedio mi querida, linda de mi corazón.
 Sayo lleva sobre sayo y un juboy de alta nación,
 Camisa de Holanda lleva, sirma y perla al cabezón.
 Su cabeza, bala de oro, sus cabellos, briles son,
 Cuando se mete a peniarlos en ellos despunta el sol.
 Los sus ojos, lindos, pretos, vishnas de Stanbol ya son,
 Su nariz aparfilada, las sus caras briles son.
 La su boca, chiquitica, que cabe ni en un piñón,
 Los sus labios corelados, verjanes rubios son.
 Los sus dientes muy menudos, perlas de enfilar ya son,
 Ya se viste, ya se endorna, para la misa partió.
 Ella entrando a la misa, la misa s'arrelumbró,
 El papás que sta meldando, del meldar ya se aretó.

¹⁶ Véase P. DÍAZ MAS (ed.), *Romancero*, con estudio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona: Crítica, 1994, pág. 339.

¹⁷ Versiones antiguas aparecen solamente glosadas en dos pliegos sueltos: uno en la colección de Praga (Rodríguez Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970, Nums. 499, 500) y otro en la de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁸ Cantado por Kobi Zarco-Alvayero, nacido en Haifa, tal como lo aprendiera de su abuela Kaden Alvayero, nacida en Silivriya (Turquía), grabado en Jerusalén, el 19 de Junio de 2006. NSA CD..../10.

- Melda, melda, papasico, que por ti no vengo yo,
 por aquel que yo venía, a la misa no está hoy;
 siete años hay que lo aspero, como mujer de gran valor,
 fin del ocho si non viene, con otro me caso yo:
 tomara al Papa de Roma o al Duque de Estanol,
 si el Duque no me quiere, me toma el tañedor
 que me tañe día y noche y de mañana al albor.
 Estas palabras diciendo, que el buen rey que allegó.
 Se tomaron mano con mano, juntos se fueron los dos.



La colección en AV presenta una versión de *La bella en misa* (como en la versión sefardí, rimada también en ó) difundida en Orense + Lugo (Nº. 37, pág.239). La variante sefardí se detiene en una descripción detallada de la ropa (vss.3-4) y los hermosos rasgos de la cara de la bella (vss. 5-11), continúa con la reparación de una boda después de años de espera (vss. 17- 23). En cambio la variante gallega se extiende sobre la descripción previa a la entrada a la misa de la “guapa filla do labrador” y ofrece un listado de los que sufren por su belleza (vss. 8-10):

Sube al alto, sube al alto, ao máis alto corredor,
 Que verás como vai guapa a filla do labrador;
 En cada cuellar leva vara e media de listón,
 En cada queixada leva libra e media de color.
 Casa cun conde galán, casa cun rico señor,
 e gaitas e pandeiriños repican na procesión.
 Ao chegar onda capilla entran prá misa mayor,
 I o que toca-las campanas non as pode tocar, non,
 I o crego que dice a misa non a pode decir, non,
 I o galán que ll’axudaba morreuse na confesión.

Estos ejemplos son unos pocos entre otras concordancias de los dos repertorio romancístico, el sefardí y el de Galicia. Otros temas comunes a ambos Romances son: *Blancaflor y Filomena*, *La hermana cautiva (o Don Bueso y su hermana)*, *Las señas del esposo*, *La boda estorbada (La condesita)*, *Hermanas reina y cautiva*, *La infantina*, *El veneno de Moriana*, *Amnon y Tamar*, *La dama y el pastor*, *La mala suegra*, *Gerineldo*, *Rico Fanco*, *Bernal Frances*, etc.¹⁹

LAS COPLAS SEFARDÍES

A diferencia del romance, originado en la cultura medieval no judía, las coplas son producto de la creación de los sefardiés. Su período de auge se sitúa ya en la diáspora, en los siglos XVII - XIX, y las hay también de creación moderna.

Las Coplas Sefardiés son de estructura estrófica (con un orden determinado por contenido o por acróstico) tanto en su texto como en su música, frecuentemente con estribillo. Los tipos de las estrofas utilizados en la coplas sefardiés son varios, fijos y característicos, como veremos en los siguientes ejemplos²⁰. En las coplas se manifiesta la mayor creatividad poética de los sefardiés, caracterizadas por una intención didáctica, portando conocimientos del patrimonio sefardí y expresando sus valores y creencias. Además de las que reflejan hechos históricos, muchas de las coplas acompañan el ciclo anual, cantándose en las festividades judías, interpretadas mayormente por los hombres, quienes las suelen cantar leyéndolas de libros especiales para cada festividad.

La copla de *Moisés en los cielos o El celo de los ángeles*, es una de las que se entonan en la festividad de Shavuot (Pentecostés), en la cual se celebra, además de la fiesta agrícola de las cosechas, también el día en que Moisés recibiera las tablas de la Ley en el Monte de Sinaí. Como todo el repertorio coplístico, el tema de esta copla no se basa precisamente en el relato bíblico sino en la literatura exegética, en

¹⁹ Véase Ana VALENCIANO, *Os Romances tradicionais de Galicia: Catálogo exemplificado dos seus temas*. (op.cit.): Nos. 71, 78, 76, 75, 77, 24, 28, 68, 45, 72, 26, 54, 22. En Dorothe SCHUBARTH e Antón SANTAMARINA, *Cancioneiro popular galego*, Vol. III, *Romances Tradicionais* (op.cit.): nn. 35, 10 y 11, 37, 42, 45, 48, 54, etc.

²⁰ Sobre las coplas sefardiés en general, véanse los siguientes trabajos: E. ROMERO, "Las Coplas Sefardiés: categorías y estado de la cuestión", *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardiés*, Cáceres 1981, pp.69-98, y *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid: Mafre 1992, pp.141-176; I. M. HASSÁN, "Introducción" a E. ROMERO, *Coplas Sefardiés – Primera selección*, Serie Judaísmo sefardí, Córdoba, 1988.

el Talmud, y de allí retoma la leyenda de los ángeles que tienen celos de Moisés, un mortal que gana acceso a los “altos cielos”²¹.

La estructura poético-musical es estrófica, con estribillo. La música es medida, en compás binario. La melodía de los versos se extiende sólo sobre un intervalo de una cuarta²². En las fuentes publicadas y manuscritas, figura en versos pareados con cesura, o en tercetos monorrimos. Nuestra versión es de Rodas, en tercetos monorrimos, con un estribillo, estructura muy común el repertorio de las coplas sefardíes. Como también es común en las coplas, el número de sílabas por verso puede variar, como en la última estrofa, para acomodar el texto en su misión didáctica²³.

EJEMPLO N.º 4: *Moisés en los cielos + El celo de los ángeles* (Rodas, Grecia)²⁴

Allá en el midbar vide arrelumbrar
con voz de adobe y un buen cantar,
las tablas de la Ley vidi abajar.
Mira que señor rey es Mosé Rabenu,
que subió y abajó a los altos cielos.

²¹ Sobre las tres distintas publicaciones de esta copla, véase E. ROMERO, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes (BAECS)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992: se publicó en Salónica, en 1879 (128c.), otra vez en 1890, probablemente también en Salónica, (147c.) y la última en 1892, también en Salónica (156c.).

²² Véase S. WEICH-SHAHAK, “Coplas Sefardíes: enfoque poético musical”, *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (SIM)*, Madrid, 1992, *Revista de Musicología*, Vol. XVI (1993): 1597-1610 ; y por la misma autora: “Stylistic Features of the Sephardic Coplas”, *Proceedings of the 4th International Congress of Misgav Yerushalayim*, July 1992. Ed. By Michel Abitbol, Galit Hasan-Rokem, Yom-Tov Assis, Jerusalem: Misgav Yerushalayim, 1997, pp. 101-124.; y también: “Ilación enumerativa en el repertorio poético-musical Sefardí”, *Revista de Folklore*, Valladolid, No.145 (1993) 17-25.

²³ Sobre esquemas estróficos y rima de las coplas, véase I. HASSÁN, “Introducción”, en E. ROMERO, *Coplas sefardíes – Primera Selección* (op.cit.) p.10, y E. ROMERO, *La creación literaria...* (op.cit.) pp.149-155.

²⁴ Cantado por Rosa Avzaradel, nacida en Rodas (cuando la Isla de Rodas estaba bajo el dominio de Italia), grabada en Ashdod (Israel), el 27 de Febrero de 1990. NSA Y5740b/6-7 (con su estribillo algo diferente: “Mira y mira quen fue señor de Mose,/ que subió a los cielos y mos trujo la Ley”), el texto completado con la grabación de Jamila Ventura, nacida en Bursa (Turquía), grabada en Tel Aviv, en 1985, NSA Yc 2629-30. En el 2º verso, “con voz de adobe” debe ser una deformación de “voz de adufe”, el tamborín conocido en ciertas regiones de España.

Los malajim del cielo por él tienen celo,
que subió Mosé a los altos cielos,
boca con boca habló con el Verdadero.

Mira que señor rey es Mosé Rabenu,
que subió y abajó a los altos cielos.

Los malajim del cielo lo quieren matar:
- Nacido de mujer, ¿qué busca en santedá?
Con bafo de sus bocas lo quieren quemar.

Mira que señor rey es Mosé Rabenu,
que subió y abajó a los altos cielos.

Le dijo el Dio a Mosé: - tú no te espantes,
detente de mi silla, yo te escaparé,
mas quero que les hables hablas que les agraden.

Mira que señor rey es Mosé Rabenu,
que subió y abajó a los altos cielos.

A-lla en el mid-bar vi-de re-lum-brar con voz de a-
do-be y un buen can-tar las ta-blas de la Ley vi-de a-ba-ñar
Mi-rá que se-ñor rey es Mo-sé ra-be-nu que su-
bió y a-ba-jó a los al-tos cie-los

La festividad que goza de la mayor cantidad de coplas es la festividad de Purim, una fiesta carnavalesca, a fines de febrero o marzo (en el calendario hebreo: el 14 y 15 del mes de Adar). En esta fiesta se lee en la sinagoga el Libro de Ester (la “meguilá”), que relata la salvación de los judíos de Persia por mediación de Mordejai y de la Reina Ester, quien logra convencer a su esposo, el rey Asuero, que revoque el cruel edicto de su ministro Aman. Se festeja esta fiesta con comidas y bebidas, con especial acento en la bebida, ya que, según el precepto, el judío debe beber tanto que llegue a confundir entre “Aman el maldito” y “Mordejai el bendito”.

La estructura poético-musical es estrófica, en cuartetos que consisten de tres versos rimados y el cuarto verso rimando con todos los cuartos versos de todas las estrofas (rimando siempre en é: “deber, hacer, beber..”). Este tipo de estructura se denomina “rima zejelesca”, una estructura muy frecuente en las coplas²⁵.

EJEMPLO N.º 5: *Manjares y dádivas de Purim* (Tetuán, Marruecos)²⁶

Con ayuda del Dios Alto,
no nos haga nada falto,
le alabo y le canto,
que le tenemos que deber.

Todos juntos alabemos,
porque mucho le debemos,
después de esto beberemos,
que así se debe hacer.

Mordejai manda y dice:
todo judío que se avise,
en Adar catorce y quince
miren mucho de beber.

Como os digo lo hareis
y a El mucho loareis,
sus maravillas contareis
porque son cosas de saber.

La meguilá debe ser meldada,
sin saltada ni yerrada,
la maldición volteada,
que sea de mucho beber.

Ruega a Dios que en estos días
tengamos muchas alegrías,
hasta ver las maravillas
que hará Dios del saber.

²⁵ La copla *Manjares y dádivas de Purim*, según *BAECS*, aparece en 22 publicaciones, la primera en Constantinopla en 1745 en el libro *Toba tojihat megulá*, (Vid. Romero *BAECS*, *op.cit.*, n.º.,11d.) y la última en Sarajevo en 1932 (*Ibid.*, 252f.).

²⁶ Cantada por el Rabino Abraham Benhamu, nacido en Tetuán, grabado en Lima (Perú) el 1 de Octubre de 1975. NSA Yc 931/25.

EL CACIONERO

Nuestros últimos ejemplos pertenecen al Cancionero sefardí, que comprende el repertorio de *cantigas*, también llamadas *cantares* o *canticas* y que representan a la lírica sefardí²⁷. Precisamente, la lírica sefardí es el género que ha sido generalmente considerado (erróneamente) como sinónimo y quintaescencia del repertorio sefardí, noción que va siendo rectificadora con el avance de la investigación y la publicación de materiales documentales auténticos.

De estructura estrófica, tanto en su texto como en su música, la lírica difiere de los otros dos géneros, los romances y las coplas, (entre otros aspectos) en que no tiene una ilación argumental entre sus estrofas, que no llevan un orden fijo y que pueden ser trocadas dentro de una misma canción y aún migrar de una canción a otra. El Cancionero sefardí constituye un vasto repertorio de temática variada - amorosa o humorística, descriptiva o seriada - y su estructura más común es la cuarteta con rima en los versos pares. Frecuente es el empleo del estribillo, lo cual está relacionado con el modo de interpretar las cantigas: cantadas en grupo, el estribillo permite una participación general, ofreciendo ocasión de intervenir aún a quienes no saben todo el texto. La música es también variada, sumamente susceptible a las influencias del entorno musical y de los estilos de la época. Con todo, podemos detectar en los textos del Cancionero sefardí algunas huellas de la antigua lírica galaico portuguesa.

Variada es también la ocasionalidad de las canciones líricas, siendo utilizadas no sólo para entretenimiento o esparcimiento, sino también interpretadas, en grupo, dentro del repertorio de los cantares de boda. Dado lo vasto del repertorio y las limitaciones de espacio, presentaré solamente tres ejemplos del amplio corpus de los cantares de boda²⁸. El primero (Ejemplo N.º 6) es de Marruecos, en una versión de Tánger y su tema responde al *locus amovens* típico, el lugar junto al agua donde se encuentran los amantes. Este caso, recuerda en su texto ciertas costumbres nupciales de la sociedad sefardí: la joven ceñirá su cintura con la faja de terciopelo del

²⁷ Para una interesante colección de textos de cantigas véase: Moshe ATTIAS, *Cancionero judeo-español: Canciones populares en judeo-español*, Jerusalén, 1972. Otros estudios: Susana WEICH-SHAHAK, "Paralelismo en el Cancionero sefardí", *Revista de Folklore*, Valladolid, 166 (1994), 118-126.

²⁸ Vid. Susana WEICH-SHAHAK, *La boda sefardí: Música, texto y contexto*. (Con CD) Madrid, Editorial Alpuerto, 2007 (con CD); y de la misma autora, "The Wedding Songs of the Bulgarian Sephardi Jews", *Orbis Musicae* 7 (1979-1980), 81-107 y "Structural Phenomena in the Wedding Songs of the Bulgarian Sephardi Jews", in *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage*, ed. I. Ben Ami, pp.413-420. Jerusalem: Magnes Press, 1982.

traje de novia (la *kushaka morada*) y peinará sus cabellos con una *cinta rosada* que luego dará a su amiga como augurio de boda²⁹.

EJEMPLO N.º 6: *El encuentro en la fuente* (Tánger, Marruecos)³⁰

Yo me levantaré un lunes
y un lunes por la mañanita.
Cogiera mi cántaro en mano
y a la fuente fuera por agua.

Y a la mitad de aquel camino
con mis amores me encontrara,
tiróme la manita al cuello,
la gargantilla me tocara.

-Tate, tate, tú el caballero,
déjame me iré a mi casa,
me lavaré mi lindo cuerpo
me pondré camisita blanca.

Me peinaré mi cabecita
con una cintita rosada.
Me ceñiré mi cinturita
con una kushaka morada.

- Abraham Benhamu (Tetuan) - Lima, 1.10.1975

Con a-yu-da de Dios a-l-to no nos ha-ga na-da fal-to
le a-la-bo y le can-to que le te-ne-mos que de-ber

²⁹ Esta versión aparece *Cantares Judeo-españoles de Marruecos para el Ciclo de la Vida* (libro y CD). Jerusalem: Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 1989, n.º. 6a, pp. 40-41.

³⁰ Cantado por Ester Davida, nacida en Tánger, acompañada por sus hijas, grabado en Ashdod, el 10 de Julio de 1978. NSA Y 2185/1.

La segunda cantiga (Ejemplo N.º 7) es de Salónica (Thessaloniki, Grecia) y se canta para acompañar a la novia a su baño ritual antes de la boda; se titula *La galana y el mar* y tiene un claro paralelismo en su segunda y su tercer estrofas. En esta canción, la alusión a árboles frutales (bembrillo, canela) son augurio de fertilidad para la nueva pareja. El mar representa el “*mikweh*”, la bañera ritual de agua corriente donde la novia, antes de su boda, deberá sumergirse tres veces. Su vestido será de color blanco y carmesí (*al*, en turco clásico, lo que en turco moderno se diría *kirmisi*). En ambas canciones las alusiones al agua - el mar, el río, la fuente - son motivos recurrentes en ritos de tránsito como es la boda³¹.

EJEMPLO N.º 7: *La galana y el mar* (Salónica, Grecia)³²

Ya salió de la mar la galana
con un vestido al y blanco.
Ya salió de la mar.

Entre la mar y la arena,
mos crició un árbol de canela.
Ya salió de la mar.

Entre la mar y el río,
mos crició un árbol de bibrillo.
Ya salió de la mar.

♩ = 116

Yo me le-van-ta-rí-a un lu- nes y un lu- nes por la ma- ña- ni- ta
co-gie-ra mi can-ta-ro en ma- no ya la fuen-te fue-ra por a- gua

³¹ Otra versión discográfica de *La galana y el mar* en el CD *Traditional Sephardic Songs and Ballads from the Balkan Countries*. Grabaciones de encuestas y notas por Susana WEICH-SHAHAK. Madrid: TECNOSAGA, S.A., 1993. Alberto Hemsí la publicó con arreglo para piano, en 1973 (Vid. *Coplas Sefardíes (Chansons Judeo-Espagnoles) pour Chant et Piano*, op.13, No. XV, Alexandrie: Edition Orientale de Musique, 1932).

³² Cantado por Bienvenida Manu, nacida en Salónica (una de las pocas sobrevivientes de los experimentos del Dr. Mengele en Auschwitz), grabada en Salónica el 4 de Noviembre de 1992. NSA Y 5977a /2.

La canción probablemente más conocida entre los sefardíes de Oriente es *La morena*, cuyo texto a pesar de su melodía al estilo de la música turca, nos remite a la poesía medieval hispánica. Así, la estrofa sefardí que dice: “Morenica a mí me llaman, yo blanca nací, de pasear galana (o en otras versiones, de pasear ganado) mi color perdí” nos recuerda la que cita Gonzalo Correas en su *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626, y que dice: “Aunque soy morena, blanca yo nací, a guardar ganado la color perdí”. Y otra estrofa sefardí que dice: “Morena me llaman los marineros, si otra vez me llaman me vo con ellos”, nos remite a la versión segoviana que recoge J. Rodao en sus *Cantares españoles*, publicado en 1886, que dice: “Morenita resalada, me llaman los marineros, otra vez que me lo llamen me tengo de ir con ellos”, y también la que incluye Lope de Vega en *Servir a señor discreto*: “Mariquita me llaman los carreteros, Mariquita me llaman, vime con ellos”³³.

Como es común en el Cancionero sefardí, se integran en el texto algunas palabras del turco: *siftili*, que significa melocotón, y *yul yaghi*, que significa aceite de rosas. En el estribillo, dos palabras griegas, *mavra* (= negros) y *matiamu* (= mis ojos), son tal vez índice del origen de la canción.

El texto es seriado, en pares de estrofas paralelas: las dos primeras, comienzan con “Morenica a mi me llaman”, las dos siguientes con “Decilde a la morena” y las dos últimas, con fragancias de frutas (pera, membrillo y melocotón) y colores, con “Ya se viste la morena”.

EJEMPLO N.º 8: *La llamada a la morena + El vestido de la novia + La nave por partir* (Esmirna, Turquía)³⁴

Morenica a mí me llaman
 blanca yo nací:
 el sol del enverano
 m'hizo a mi ansí.
 Morenica, graciosa sos,
 Morenica y graciosa y mavra matiamu.

³³ Sobre algunas relaciones entre el Cancionero sefardí y el Hispánico, vease: Margit FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, Madrid: Castalia, 1987, y de la misma autora: *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, 1971, reed. 1984.

³⁴ Cantado por Rahel Altalef-Brenner, nacida en Esmirna (Turquía), grabada en Jerusalen, el 27 de Agosto de 1986. NSA Yc 2774/2.

Morenica me llaman
los marineros,
si otra vez me llaman
me vo con ellos.
Morenica, graciosa sos,
Morenica y graciosa y mavra matiamu.

Decilde a la morena
si quere venir
la nave ya sta 'n vela,
que ya va a partir.
Morenica...

Decilde a la morena:
por qué no me querés?
con oro y con tiempo
a mí me rogarés.
Morenica...

Ya se viste la morena
y de yul yagi
ansina es la pera
con el siftili.
Morenica...

Ya se viste la morena
de' amarillo,
ansina es la pera
con el bembrillo.
Morenica...

NSA Yc2774/22 - Rahel Altalef-Brenner (Izmir)

Mo-re-ni ca a mi me-lla-man no
 blan-ca yo sa-el mi an-sí
 mo-re-ni ca gra-cio-si-ca sos mo-re-
 ni ca y gra-cio-ci-ca y ma-vra ma-bia-mu

Sin duda los géneros que integran el patrimonio de la música de los Sefarditas requieren una presentación mucho más amplia. He intentado ofrecer aquí una selección representativa de los tres géneros del repertorio poético-musical sefardí, el Romancero, las Coplas y el Cancionero, reflejando su riqueza en el repertorio sefardí. Aunque la presentación dista de ser exhaustiva, espero que, al menos, se haya podido apreciar la variedad de los estilos, los contenidos y las estructuras de estos géneros que conforman el tesoro poético-musical de la tradición sefardí.