

Canciones acumulativas sefardíes y congéneres hispánicos *

La estructura acumulativa está difundida en la tradición oral de muchos pueblos, no solamente en sus canciones sino también en otras expresiones tradicionales, como el cuento folklórico ¹ y los juegos infantiles ². En lo que respecta a la tradición sefardí y concretamente a su repertorio poético-musical de transmisión oral, que es el campo de mis investigaciones etnomusicológicas, es ésta una de las primeras presentaciones de tal material ³.

Cierto es que, comparado con los extensos estudios sobre el Romanero sefardí y los más escasos pero no menos serios sobre sus Coplas y su Cancionero, muy poco se ha investigado sobre el *corpus* de las canciones acumulativas en el repertorio sefardí. Y cierto es también que tal *corpus*, que he ido recogiendo en mis encuestas entre los sefardíes ⁴ es

* El presente artículo forma parte de mi proyecto de investigación dedicado a «Música y tradiciones sefardíes y españolas: posibles relaciones», llevado a cabo en el Dpto. de Antropología de España y América, del Instituto de Filología del CSIC, gracias a la ayuda concedida por la Subdirección General de Promoción de la Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ Véase Antti AARNE and Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale* (2nd revision, Helsinki, 1961), pp. 522-524, el tipo denominado «Stronger and strongest».

² Véase la rima infantil *¿Dónde están las cosas?* estudiada por José Manuel PEDROSA, incluida en su tesis doctoral, *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente* (Madrid, UNED, 1993), pp. 238-258. Sobre canciones infantiles acumulativas hispánicas y latinoamericanas, así como fuentes antiguas en textos encontrados en obras musicales españolas de los siglos XV y XVI, véase Bonifacio GIL, «El Canto de relación en el folklore infantil de Extremadura», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, XVI (1942), pp. 263-295.

³ Algunos ejemplos, en especial del repertorio pascual sefardí (*Eḥad mi yodea*, en las dos ramas de sus variantes: «En supiense y entendiense»/ «Elohenu sebasamayim»), y sus paralelos hispánicos (*Las doce palabritas torneadas*), he presentado en mi ponencia sobre «Cumulative songs in the Sephardic Oral Tradition», en *Proceedings of the XI Congress of Jewish Studies, Jerusalem, 1993, Division D - Seccion Languages and Arts, Folk Music, D/39*, en prensa.

⁴ En el marco del Centro de Investigaciones de la Música Judía (Jewish Music Research Centre), en la Universidad Hebrea de Jerusalén.

bien rico e interesante, tanto en sí como en sus eventuales conexiones con canciones acumulativas en la tradición oral del ámbito panhispánico y paneuropeo. A este *corpus* se dedica el presente estudio, con algunos ejemplos de la tradición sefardí y de la hispánica: tres canciones acumulativas del repertorio sefardí y, paralelas a la tercera de ellas, tres versiones españolas del mismo tema⁵. En el análisis de los ejemplos se intenta observar las estructuras poético-musicales y señalar la eventual presencia de rasgos distintivos que, aún sin ser exclusivos, pueden caracterizar estas canciones acumulativas y tal vez servir de pauta para el análisis de otras.

Por medio de la selección de los ejemplos se quieren destacar aquí dos aspectos del repertorio de las canciones acumulativas sefardíes y españolas, a saber: uno, su actualidad y continuidad en el repertorio hasta nuestros días, y dos, la gran difusión en cuanto a las áreas geográficas donde se cantan. Para acentuar la vitalidad y la vigencia de las canciones acumulativas (tanto en el repertorio sefardí como en el hispánico) hasta nuestros días, he preferido escoger los ejemplos (o su mayor parte) entre grabaciones relativamente recientes (de los últimos años, es decir, posteriores a 1990). Para señalar su amplia difusión se presentan exponentes de los repertorios de diversas comunidades de la diáspora sefardí, y de varias comarcas, ciudades o pueblos españoles.

El primer ejemplo proviene de un informante oriundo de Salónica, ciudad donde se desarrolló una de las comunidades más importantes del mundo sefardí del Mediterráneo Oriental (hasta su casi total aniquilación durante la ocupación nazi). Nuestro informante dejó su ciudad natal muy joven y se estableció con su familia en Jerusalén, integrándose en la fuerte colectividad sefardí que ya (desde el siglo XVII) había allí. Según sus palabras, es en Jerusalén donde aprendió la canción acumulativa de nuestro Ejemplo núm. 1, que podríamos denominar *La vieja y sus aves* (o *La vieja y los nombres de sus aves*, o *La vieja y sus animales*). Interrogado

⁵ Las grabaciones se encuentran en mi colección, catalogada en la Fonoteca Nacional (National Sound Archives, NSA) de la Biblioteca Nacional y Universitaria (Jewish National and University Library, JNUL), en Jerusalén. La transcripción de los textos se basa en el sistema utilizado en el CSIC; véase, Iacob M. HASSÁN, «Transcripción normalizada de textos judeo-españoles», *Estudios Sefardíes*, I (1978), pp. 147-150. He agregado: «é» con punto superior, cuando tiende hacia el sonido de «i», y también «ö», cuando la «o» tiende hacia «u». La transcripción musical se da traspuesta a una clave cómoda para la lectura (con pocas alteraciones), dando al principio, antes de la clave, la altura absoluta de la primer nota de la canción. Por la propia naturaleza de este *corpus*, obviamente, se han debido abreviar las transcripciones tanto de los textos (solo parte de las estrofas, pero incluyendo siempre la última) como de la música (una o dos de las estrofas).

sobre la ocasionalidad de la canción y negando su pertenencia al repertorio infantil, nuestro informante aclaró que la había oído de los mayores, quienes la solían cantar como pasatiempo y diversión⁶.

Se trata de una canción de contenido burlesco, en la cual se proponen nombres muy comunes en los cortijos (casas de vecinos) de los sefardíes en Jerusalén como patronímicos de varias aves de corral. Así, la vieja que, por más datos sabrosos, tiene dos enamorados, llama a su pollito (*Sintuvico*) con el diminutivo del nombre Šem-tov (nombre hebreo que significa: buen nombre), a su gallina (*Bula Ĵamila*) —Señora Ĵamila— (nombre típico en Oriente, muy común y respetable entre los sefardíes), al gallo (*Haḥam Bravo*) con el nombre del rabino, y al pato (*Sus-que-temato*), con una exclamación (*Sus*) cuyo uso atestigua el teatro español del siglo XVI. Después de presentar en cada estrofa a una nueva ave con su nombre, se repiten los versos correspondientes de las estrofas anteriores en orden inverso.

La música que lleva cada estrofa del texto tiene claramente dos partes (A B) finalizando con la repetición de la primera (en forma ABA, obviamente ampliada a ABAB'AB''AB'''A): la parte A, para el enunciado que presenta a la vieja y sus dos enamorados, tiene tres breves segmentos musicales (a,b,c), cada uno con una línea melódica descendente. El contorno melódico de estos segmentos y más concretamente del primero (do-Sol) y del tercero (La-Mi), se basa en el intervalo de cuarta justa. (Ver detalle en el cuadro de Comparación de Motivos Musicales.) La segunda parte de la estrofa musical (B) consiste prácticamente en una sola y misma frase musical, en un registro más bajo que la anterior, y que se repite tantas veces como el texto, más largo en cada estrofa, lo requiera. En esta frase repetida la melodía se mueve dentro de un intervalo de una quinta justa, generalmente en dirección descendente. El ritmo de la música está en compás binario, y su melodía, considerando, claro está, la repetición de la primera parte (en la estructura ABA), en modo de Mi⁷.

⁶ He realizado esta grabación en una encuesta interdisciplinaria sobre repertorio musical y cuentos tradicionales, junto con la folklorista Matilda Cohen Sarano, especialista en cuentos sefardíes. Escuchando la interpretación de *La vieja y los nombres de sus aves* todos los sefardíes presentes y participantes en la grabación acogieron la canción jocosamente. Sobre su aprendizaje dijo nuestro informante: «Yo la sentí en Yerušalayim; asigún vinimos de Salonik apošimos en una casa, de un amigo de mi padre y la sentí ahí. Los ḡrandes la cantaban mucho.»

⁷ Sobre el modo de Mi, véase P. José Antonio DONOSTIA y Juan TOMÁS, «El modo de mi en la canción popular española», *Anuario Musical*, II (1947), pp. 53-58.

Ejemplo núm. 1, cantado por Ishaq Simha, de 81 años de edad (Salónica-Grecia-Jerusalén), grabado en Jerusalén el 28 de febrero de 1990.

La vieja,
la vieja que mantiene
dos enamorados tiene.
Ténia ella un póllico,
¿qué nombre que le metiera?
Lé metía Sintuvico,
y al póllico Sintuvico.

La vieja,
la vieja que mantiene
dos enamorados tiene.
Ténia ella una gallina,
¿qué nombre que le metiera?
Lé metía Bula Família,
y a la gallina Bula Família,
y al póllico Sintuvico.

La vieja,
la vieja que mantiene
dos enamorados tiene.
Ténia y un gallo,

¿qué nombre que le metiera?
Lé metía Haham Bravo,
Y al gallo Haham Bravo,
y a la gallina Bula Família,
y al póllico Sintuvico.

La vieja,
la vieja que mantiene
dos enamorados tiene.
Ténia y un pato,
¿qué nombre que le metiera?
Lé metía Sus Que Te Mato.
Y al pato Sus Que Te Mato,
y al gallo Haham Bravo,
y a la gallina Bula Família,
y al póllico Sintuvico.

La vieja,
la vieja que mantiene
dos enamorados tiene.

Ejemplo núm. 1.—*La vieja y sus aves*: Ishaq Simha (Salónica-Grecia), Rec. Jerusalén, 28-2-1990.

♩ = 124-130

La vie- ja y la vie- ja que man- tie- ne
dos na- mo- ra- dos tie- ne
Té- ní- a e- lla un pó- lli- co
¿qué nom- bre que le me- tie- ra?
Lé me- tí- a Sin- tu- vi- co
y al pó- lli- co Sin- tu- vi- co

La vie- ja y la vie- ja que man- tie- ne
dos na- mo- ra- dos tie- ne
Té- ní- a e- lla una ga- lli- na
¿qué nom- bre que le me- tie- ra?
Lé me- tí- a Bu- la Já- mi- la
y a la ga- lli- na Bu- la Já- mi- la
y al pó- lli- co Sin- tu- vi- co

La vie- ja y la vie- ja que man- tie- ne
dos na- mo- ra- dos tie- ne
Té- ní- a y un ga- llo
¿qué nom- bre que le me- tie- ra?
Lé me- tí- a Ha- ham Bra- vo
Y al ga- llo Ha- ham Bra- vo
y a la ga- lli- na Bu- la Já- mi- la
y al pó- lli- co Sin- tu- vi- co

La vie- ja y la vie- ja que man- tie- ne
dos na- mo- ra- dos tie- ne
Té- ní- a y un pa- to
¿qué nom- bre que le me- tie- ra?
Lé me- tí- a Sus Que Te Ma- to
Y al pa- to Sus Que Te Ma- to
y al ga- llo Ha- ham Bra- vo
y a la ga- lli- na Bu- la Já- mi- la
y al pó- lli- co Sin- tu- vi- co

El segundo ejemplo se denomina *El buen viejo* y su texto (orígenes y concordancias) ha sido estudiado minuciosamente por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman⁸ y por José Manuel Pedrosa⁹.

La informante de esta canción es oriunda de la ciudad de Samokov, en Bulgaria, donde, según recuerda, la cantaban en la noche de la Cena Pascual (*Seder Pesah*), posiblemente porque entonces se leen y se cantan otras canciones acumulativas¹⁰. Su ocasionalidad la sitúa en la cena festiva y ritual de *Pesah* que, de acuerdo al precepto religioso, se intenta prolongar cuanto más mejor¹¹. Para lograrlo se integran las canciones acumulativas, extensas por su propia esencia, requiriendo suma atención y mantenerse bien despierto para cuidar el orden de los versos que se van agregando y los que se deben repetir en orden inverso.

Nuestra versión posee 7 estrofas con rima en los dos últimos versos: hermośaś / rośaś¹². Por estructura formal tiene esta canción estrofas tripartitas (ABC): una primera (A) para la «presentación» del personaje (u objeto) agregado en la estrofa («Ténia yo... un...»), una segunda (B) para las reiteraciones acumulativas («que llevaba... que cavaba... que quemaba...»), y una parte final (C) idéntica en todas las estrofas, un cuasi estribillo («viñas tan hermośaś / hinchidaś de rośaś»).

La música está en un ritmo binario, y su melodía, en modo de Re; comenzando (parte A) por la nota más alta (Sol), se mueve casi exclusivamente por grados conjuntos, en un ámbito de una cuarta justa (Sol-Re)

⁸ Véase Samuel G. ARMISTEAD y Joseph H. SILVERMAN, «Una canción acumulativa y su congénere griego», *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)* (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982), pp. 183-188.

⁹ Véase J. M. PEDROSA, «Plurilingüismo y paneuropeísmo en la canción tradicional de *El buen viejo*», *Romania*, en prensa.

¹⁰ En el libro ritual de la festividad, la *Hagaddá*, se incluyen las dos canciones acumulativas *El cabritico* y *Eḥad mi yodea*. Una versión grabada de *El cabritico*, interpretada por Shlomó Reuvén, de Salónica, puede oírse en el cassette *Los cantes de Ester, Teatro sefardí de Salónica - 1932* (Renanot, Instituto de Música Judía, Jerusalén, 1993); una versión grabada de *Eḥad mi yodea*, de Salónica se incluye como núm. 18 en S. WEICH-SHAHAK, *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Oriente*, CD (Madrid: SAGA, KPD-10.906, 1993).

¹¹ En la *Hagaddá de Pesah* se menciona expresamente el precepto de relatar ampliamente la salida de los judíos de Egipto (que se celebra en la Pascua judía) citando y comentando varios casos ejemplares e instando a emularlos prolongando la lectura de la *Hagaddá*, explayándose en comentarios sobre el texto y sus detalles, hasta tan tarde como fuera posible.

¹² Palabras hebreas o derivadas del hebreo, incluidas en el texto: «sōjet» = matarife ritual, encargado de degollar los animales de acuerdo a las prescripciones rituales judías; «aharvaba» = golpeaba.

(sólo en el segundo segmento, en el segundo verso se amplía hasta una quinta justa); la cuarta justa es elemento básico constitutivo de la melodía, apareciendo entre la primera y la última nota de la segunda frase en la tercera parte (C, en el verso «hinchidaś de rośaś»), como el intervalo que delimita el *ambitus* de una frase —es decir, que la cuarta es el intervalo entre la nota más aguda y la más grave de la frase— en los segmentos repetidos en la segunda parte (B).

Ejemplo núm. 2, cantado por Reġina Fiźdel (Samokov, Bulgaria), grabado en Yaffo (Israel), el 21 de julio de 1993.

Ténia yo, ténia yo,
ténia yo un vieġo
que cavaba viñas,
viñas tan hermośaś,
hinchidaś de rośaś.

Ténia yo, ténia yo,
ténia yo un aśno,
que llevaba 'l vieġo
a cavar las viñaś,
viñas tan hermośaś,
hinchidaś de rośaś.

Ténia yo, ténia yo,

ténia yo un palo..., un fuego...,
un agua..., un buey..., un ŝojet

Ténia yo, ténia yo,
ténia yo un ŝojet
que mataba 'l buey
que bebiba 'l agua
que mataba 'l fuego
que quemaba 'l palo
que aġarvaba 'l aśno,
que llevaba 'l vieġo
a cavar las viñaś,
viñas tan hermośaś,
hinchidaś de rośaś.

Ejemplo núm. 2.—*El buen viejo*. Reġina Fiźdel (Samokov, Bulgaria), Rec. Yaffo, 21-7-1993.

Nuestro tercer ejemplo presenta tres versiones sefardíes y tres hispánicas de la canción titulada *La mora* (o *La mosca y la mora*), un tema que aparece en canciones y cuentos folklóricos de muchas culturas, en diferentes formas, formulaciones y con distintos *dramatis personae*, pero siempre en un ordenamiento de poderío creciente ¹³.

La primer versión que se presenta de *La mora*, ejemplo núm. 3a, proviene de una informante oriunda de Rodas ¹⁴, quien declaró que esta canción se cantaba en la cena de *Pesah*, aun cuando no forma parte del texto ritual del libro de la festividad (*Hagadá de Pesah*). Ciertamente, el orden de los personajes concuerda, a partir del gato, con los de *El cabrito* (*Had gadiab*), que es parte integral del mencionado libro ritual ¹⁵. Su declaración coincide, en cuanto a la ocasionalidad de la canción, con la de nuestra informante anterior respecto a *El buen viejo*, con la misma función de alargar la sobremesa pascual.

La música de cada estrofa es de estructura tripartita, pero con igual melodía para la primera (en sus dos segmentos: a-a') y la tercera parte de la estrofa musical. El esquema formal de la música sería: A(a+a')BA'. El *tempo* tiene un aire vivaz —acelerando en la segunda parte de la estrofa (B), es decir, la que va repitiendo, con el mismo motivo melódico, los versos según se van acumulando— y está en compás de 6/8. Este ritmo, del tipo de la *tarantella*, ya ha sido constatado en otros casos en el repertorio musical sefardí de Rodas, tal vez como huella del dominio italiano en la isla ¹⁶. La melodía se mueve mayormente por grados conjun-

¹³ Véase el motivo 2031 en la clasificación tipológica de AARNE y THOMPSON, *op. cit.*, p. 522.

¹⁴ Como otros judíos de Rodas, Rosa Avzardel-Alhadeb dejó su isla natal en 1938, cuando el gobierno italiano inició la política de discriminación racial, marchó al (entonces) Congo Belga y luego a Rodesia, donde vivió hasta su venida a Israel, en 1974; de este modo se salvó del destino trágico del resto de su familia y de los judíos de Rodas, deportados a los campos de concentración de Auschwitz en 1944, al ocupar la isla los alemanes. También así se preservó, como en una hermética arca, el rico repertorio sefardí de Rodas, verdadero tesoro que he podido recoger, durante años, de labios de esta informante.

¹⁵ S. G. ARMISTEAD y J. H. SILVERMAN, en «Una fuente desatendida de *La Celestina*, *En torno...* *op. cit.*, pp. 76-78, hacen notar (en p. 77) la serie de animales que se persiguen —el león al lobo, ...el perro la liebre...— en el prólogo de Fernando de Rojas a *La Celestina*. Asimismo, nos advierten que la concordancia parcial con elementos de la canción de la Pascua judía *Had gadyá* «de ninguna manera ha de interpretarse ...como una indicación del linaje judaico de Fernando de Rojas», más aún cuando *Had gadyá*, y su traducción (*El cabritico*), se incluyó en el rito sefardí más tarde, al parecer tomada del rito ashkenazí y su entorno europeo. (Ver *Encyclopedia Judaica*, vol. VII, Jerusalem-New York, 1971, pp. 1048-49).

¹⁶ Sobre el compás de 6/8 en algunas coplas, véase S. WEICH-SHAHAK, «Ilación enumerativa en el repertorio poético-musical Sefardí», *Revista de Folklore*, 145 (1993) 17-25. Nótese: bežba = 'avispa'.

tos y alguna tercera menor, excepto por el uso repetido del salto de cuarta justa en dirección ascendente (Re-Sol), en notas que son relativamente de mayor duración (las notas más largas de la canción).

Ejemplo núm. 3a, cantado por Rosa Avzaradel (Rodas, Grecia), grabado en Ashdod (Israel), el 2 de abril de 1991.

Estábase la mora en su bel estar,
venía la mošca por hacélde mal.
La mošca, la mora,
la mora, la mošca,
mézquina la mora
que en los campos mora.

Estábase la mošca en su bel estar,
venía la bežba por hacélde mal.
La bežba, la mošca
la mošca, la mora,
la mora, la mošca,
mézquina la mora
que en los campos mora.

Estábase la bežba en su bel estar,

venía la araña..., la rana...,
el ratón..., el gato..., el perro...

Estábase el perro en su bel estar,
venía el hombre por hacélde mal.
El hombre, el perro,
el perro, el gato,
el gato, el ratón,
el ratón, la rana,
la rana, la araña,
la araña, la bežba,
la bežba, la mošca
la mošca, la mora,
la mora, la mošca,
mézquina la mora
que en los campos mora.

Ejemplo núm. 3a.—*La mora*, cantado por Rosa Avzaradel (Rodas, Grecia),
Rec. Ashdod (Israel), 2-4-1991.

The musical score is written in a single system with ten staves. It features a melody line with lyrics underneath. The lyrics are in Spanish and describe a scene in a field with various animals and insects. The score includes dynamic markings such as *Andante* and *Allegro*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: "Re-tá-ba-se en su bel es-tar, vi-ní-a la moš-ca por ha-cél-de mal. La moš-ca, la mo-ra, la mo-ra, la moš-ca, méz-qui-na la mo-ra que en los cam-po-s mora. Re-tá-ba-se en su bel es-tar, vi-ní-a la be-ž-ba por ha-cél-de mal. La be-ž-ba, la moš-ca, la moš-ca, la mo-ra, la mo-ra, la moš-ca, méz-qui-na la mo-ra que en los cam-po-s mora. El pe-rro en su bel es-tar, vi-ní-a el hom-bre por ha-cél-de mal. El hom-bre, el pe-rro, el pe-rro, el ga-to, el ga-to, el ra-tón, el ra-tón, la ra-na, la ra-na, la ara-ña, la ara-ña, la be-ž-ba, la be-ž-ba, la moš-ca, la moš-ca, la mo-ra, la mo-ra, la moš-ca, méz-qui-na la mo-ra que en los cam-po-s mora."

La segunda versión sefardí de *La mora*, procede de Bulgaria (cantada por la misma informante del Ejemplo núm. 2). Esta versión es algo incompleta, ya que nuestra informante no cantó más que hasta «la agua». Aunque con otra melodía, sigue rigurosamente el mismo orden de personajes, pero agrega al cuasi estribillo otros dos versos rimados: «más triste del mezquino / que por los campos vino».

La música de esta versión está en modo de Re y en compás binario. Su estructura formal es tripartita (ABC), como los dos ejemplos anteriores. También presenta el intervalo de cuarta justa, que aparece como salto ascendente a principio de frase, en la anacrusa, tanto (en A) como primer intervalo de la canción (Re-Sol en «Estaba») como el intervalo (La-re, en «y vino») a la nota más aguda de toda la melodía. La cuarta es, además, en la segunda parte de la estrofa (B) y en registro más bajo (Do-Fa) el intervalo que se repite en los versos recurrentes.

Ejemplo núm. 3b, cantado por Reġina Fiźdel (Samokov, Bulgaria), grabado en Yaffo (Israel), el 1 de mayo de 1993.

Estaba con la mora en su buen estado
y vino la mořca por hacerle mal:
la mořca a la mora,
la mořca la mezquina;
trista de la mora
que por los campos *řola*,
más triste del meźquino
que por los campõs *řinõ*.

Estaba con la mořca...,el rato...,
el gato..., el perro..., el palo...

Estaba con el fuego en su buen estado

y vino la agua pör hacerle mal:
la agua al fuego,
al fuego al palo,
al palo al perro,
al perro al gato,
al gato al rato,
el rato a la mořca,
la mořca a la mora,
la mořca la meźquina;
trista de la mora
que por los campos *řola*,
más triste del meźquino
que por los campõs *řinõ*.

Ejemplo núm. 3b.—*La mora*, Reġina Fiźdel (Samokov, Bulgaria), Rec. Yaffo, 1-5-1993.

La tercera versión de *La mora* es de Edirne, de la tradición de los sefardíes de Turquía. En la combinación de texto y música se diferencia de las dos anteriores en el motivo final de la estrofa musical, en la palabra «ella», en valores rítmicos más largos (los más largos de la canción). Es una versión algo fragmentaria, comenzando directamente por lo que sería una segunda estrofa y terminando sin llegar más que a «la vaca al agua».

La melodía está en modo de Re, en un *ambitus* de una quinta justa y en ritmo binario. La estructura formal de la música tiene las tres partes (ABC) ya observadas en otras canciones acumulativas y la utilización del intervalo de cuarta justa: como intervalo (descendente, Sol-Re) del *ambitus* (entre la nota más aguda y la más grave) en la segunda frase de la primera parte y en la tercera parte (C) y también como único constituyente de la segunda parte de la estrofa (B), repetido en la reiteración acumulativa.

Ejemplo núm. 3c, cantado por Luna Aškenaži (Edirne, Turquía), grabado en Tel Aviv (Israel), el 11 de diciembre de 1993.

Estando la mošca en su buen estado
venía la bižba por hacerle mal.
La bižba a la mošca,
la mošca a la mora,
mizquina la mora
en el campo sola ella.

Estando la bižba en su buen estado
venía el rato por hacerle mal.
El rato a la bižba...

Estando el rato... el gato...
el perro.. el palo..

Estando el agua en su buen estado
venía la vaca por hacerle mal.
La vaca al agua,
el agua al fuego,
el fuego al palo,
el palo al perro,
el perro al gato,
el gato al rato,
el rato a la bižba,
la bižba a la mošca,
la mošca a la mora,
mizquina la mora
en el campo sola ella.

En los tres ejemplos siguientes se ofrecen versiones de este mismo tema recogidas de la tradición oral hispánica. Versiones de *La mora* han sido recogidas en España y publicadas por Kurt Schindler¹⁷, Manuel García Matos¹⁸, Bonifacio Gil¹⁹, Antonio Vallejo Cisneros²⁰ y otros. De estas ver-

¹⁷ Kurt SCHINDLER, *Música y poesía popular de España y Portugal*. Edición crítica de Israel J. Katz y Miguel Manzano Alonso, con la colaboración de Samuel G. Armistead (Salamanca: Centro de Cultura Tradicional - Hispanic Institute, 1991), núm. 736, versión de Medinaceli (Soria).

¹⁸ Manuel GARCÍA MATOS, *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*. Edición crítica de Marius Schneider y José Romeu Figueras (Barcelona, Madrid: CSIC, 1961), 2 vols. En el Vol. I, en la «Parte Literaria», núm. 104, el texto de una versión de Colmenar de Oreja, y la transcripción de su música en el Vol. III, núm. 554.

Ejemplo núm. 3c.—*La mora*, Luna Aškenaži (Edirne, Turquía), Rec. S. Weich-Shahak, Tel Aviv, 1-6-93.



siones publicadas se presenta aquí como Ejemplo núm. 3d, solamente la recogida en Extremadura por Bonifacio Gil; en ella la música de la estrofa es de estructura formal tripartita (ABC). La melodía, en modo de Mi y ritmo binario, se mueve casi exclusivamente por grados conjuntos, excepto una tercera descendente que cierra la frase repetida (en el registro más bajo de la canción) en la acumulación (B) y una única cuarta ascendente que abre la frase final que constituye la tercera parte (C) de la estrofa musical.

Ejemplo núm. 3d.—*La mora*, «Folklore Infantil de Extremadura», Bonifacio Gil, pp. 291-293.



Los últimos dos ejemplos son versiones que he transcrito de grabaciones en España. La primera fue grabada en 1985 en Madrid capital por José Manuel Fraile Gil y Macario Santamaría Arias. La cantaban las cuadrillas de mozos, en Navidad, al salir a pedir aguinaldo y también en las veladas de la Nochebuena ²¹. Se interpreta en grupo, con acompañamiento de percusión y zambombas.

¹⁹ Bonifacio GIL, «El canto de relación en el folklore infantil...», *op. cit.*, pp. 291-293.

²⁰ Antonio VALLEJO CISNEROS, *Música y tradiciones populares* (Biblioteca de Autores y Temas Manchegos) (Ciudad Real: Diputación Provincial, 1988), pp. 280-281.

²¹ Del disco «Colmenar de Oreja», Vol.V de la Serie *Madrid Tradicional*, recogida y publicada por José Manuel Fraile Gil (Madrid: Ed. SAGA VPC-166). Agradezco a José

La canción tiene un texto muy semejante al de las versiones sefardíes, tanto en su formulación como en la continuidad de los personajes, pero la ejecución difiere en el acompañamiento instrumental de la música, ausente en la tradición sefardí. La estructura formal tiene tres partes (ABC), como los ejemplos anteriores. La música tiene ritmo binario y modo mayor (aunque la primera parte de la estrofa, que enuncia la figura o personaje que interviene, finaliza en cadencia al Mi). En la melodía aparece el intervalo de cuarta justa como primer intervalo de la canción, al principio de la primera frase (a) de la primera parte (A) de la estrofa, luego como el intervalo entre la primera y la última nota de la segunda frase (b) de la misma parte (A), y como su *ambitus*; además, en la segunda parte (B), es el único elemento melódico que en su reiteración, la constituye, repitiéndose con los versos acumulados; este intervalo de cuarta justa es casi el único salto en la melodía (excepto tres ocurrencias de terceras menores), que, fuera de eso, se mueve mayormente por grados conjuntos (segundas mayores y menores).

Ejemplo núm. 3e, interpretado por Andrés Cámara, Antonia Fernández, Francisco Martínez *et al.*, oriundos de Colmenar de Oreja, Provincia de Madrid. Rec. por José Manuel Fraile Gil y Macario Santamaría Arias, en Madrid capital, 1985.

Y estando la mora solita en su lugar
viene la mosca que le quiere hacer mal:
la mosca a la mora,
y estando en su moralito
solita y sola.

Y estando la araña, ...el ratón,
...el gato, ...el perro, ...el palo...,
la lumbre..., el agua..., el buey...,
el cuchillo..., el herrero...,

Estando el herrero solito en su lugar,
viene la muerte que le quiere hacer mal:
la muerte al herrero,

el herrero al cuchillo,
el cuchillo al buey,
el buey al agua,
el agua a la lumbre,
la lumbre al palo,
el palo al perro,
el perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la araña,
la araña a la mosca,
la mosca a la mora,
estando en su moralito
solita y sola.

Manuel Fraile Gil el haberme hecho llegar esta grabación y los datos sobre la ocasionalidad de la canción. Véase otra versión de la misma localidad de Colmenar de Oreja (Madrid) en *RDTP*, II (1946), pp. 302-305.

Ejemplo núm. 3e.—Andrés Cámara, Antonia Fernández, Francisco Martínez *et al.*, (Colmenar de Oreja, Provincia de Madrid). Rec. Madrid capital, 1985.

Nuestra tercera y última versión hispánica de *La mora*, Ejemplo núm. 3f, fue recogida en una reciente encuesta (5-6-1994) en la cual acompañé a José Manuel Fraile Gil y su grupo, en el pueblo de Anchuelo, en la Sierra de la provincia de Madrid. Fue interpretada con acompañamiento instrumental de percusión: huesera, pandero, almirez y pandereta. El texto difiere poco de los anteriores, pero agrega a cada estrofa: «ay, ay, ay», que al final de la pieza (como puede verse en la transcripción de la música) amplían su valor rítmico, como una *coda*.

La música, en compás binario y modo mayor plagal, presenta la forma tripartita (ABC) pero con las tres partes en el mismo registro, centrándose su contorno melódico en la tercera mayor sobre la tónica (Fa-Sol-La); la transición entre las dos primeras partes (A-B) se marca sólo levemente; en cambio la segunda parte (B) finaliza de modo rotundo, con una pausa muy marcada (también en el gesto al cantar) señalando así de modo indiscutible (e inclusive con la ampliación momentánea del compás, aumentándole en el tiempo de la pausa), el comienzo de la parte final (C). La melodía tiene un intervalo de cuarta justa sólo al inicio de las estrofas (como anacrusa, de la dominante a la tónica, pero no siempre) y la misma cuarta abriendo la parte final (C).

Ejemplo núm. 3f, interpretado por Juan Francisco Fernández Alarcón (Anchuelo, provincia de Madrid) y su familia. Rec. J. M. Fraile, S. Weich-Shahak, J. M. Calle Ontoso y M. León Fernández, en Anchuelo (provincia de Madrid), el 5 de junio de 1994.

Estando la mora en su lugar
vino la mosca y l'hizo mal:
la mosca a la mor',

y estando en su moralita
quietita y sola, ay ay ay.

Estando la araña..., el ratón...,
el gato..., el perro..., el palo...,
la lumbre..., el agua..., el buey...,
el cuchillo..., el herrero...,
el diablo..., la cruz...

Estando la cruz en su lugar,
vino la muerte y l'hizo mal:
la muerte a la cruz,
la cruz al diablo,
el diablo al herrero,
el herrero al cuchillo,

el cuchillo al buey,
el buey al agua,
el agua a la lumbre,
la lumbre al palo,
el palo al perro,
el perro al gato,
el gato al ratón,
el ratón a la araña,
la araña a la mosca,
la mosca a la mor',
estando en su moralita
quietita y sola, ay, ay, ay.

Ejemplo núm. 3f.—*La Mora*, Juan Francisco Fernández Alarcón y su familia
(Anchuelo, Provincia de Madrid) Rec. Anchuelo, Provincia de Madrid,
5-6-1994.

Es- tan-de la mo-ra en su lu- gar vi- no la mor-ca y l'hi- zo mal
la mor-ca a la mor' es- tan-de en su mo-ra li- to que- ti- ta y so- la ay ay ay
Es- tan- de la mor-ca en su lu- gar vi- no la ra- ña y l'hi- zo mal
la a- ra- ña a la mor- ca la mor-ca a la mor'
Es- tan de en su mo- ra- li- to que- ti- ta y so- la ay ay ay
Es- tan- de el pe- rro en su lu- gar vi- no el pa- lo y l'hi- zo mal
el pa- lo al pe- rro el pe- rro al ra- tón el ra-
pe- rro al ga- to el ga- to al ca- to el ca- to al
ra- tón la ra- ña a la mor- ca la mor- ca a la mor'
Es- tan de en su mo- ra- li- to que- ti- ta y so- la ay ay ay
Ultimo vez (Coda)
Es- tan de en su mo- ra- li- to que- ti- ta y so- la ay ay ay

La semejanza de los textos es evidente, tanto al observar los de las versiones de una misma tradición o aun los de ambas tradiciones, sefardí e hispánica. Si bien el foco del presente estudio no es el análisis de los textos, podemos observar algunas diferencias comparando las partes finales de las estrofas de todos los ejemplos de *La mora* y confrontándolos con la cita dada en el *Vocabulario...* de Correas de 1627²²: *«kuitada de la mora,*

²² Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627, ed. L. Combet (Bordeaux, 1967), p. 152a, citado por ARMISTEAD y SILVERMAN, *En torno...*, op. cit., p. 77.

en el su moral tan sola». De esta cita, la primera parte, de compasión por la mora, parecería reflejarse en las versiones sefardíes en el adjetivo «mezquina» (del hebreo: «misqená» = pobrecilla, digna de lástima), mientras que en las versiones españolas se nota siempre el hecho de estar la mora «solita y sola» (de las versiones sefardíes solamente la 3c menciona la soledad de la mora) en «su moralito», mientras que en las sefardíes está en «los campos» o en «un campo».

Correas (1627)	·kuitada de la mora.	en el su moral tan sola.
Rodas (3a)	mizquina la mora	que en los campos mora
Samokov(3b)	triste de la mora	que por los campos vola
	más triste del mizquino	que por los campos vino
Edirne (3c)	mizquina la mora	en un campo sola ella
Extremadura (3d)		en su moralito sola
Colmenar (3e)		estando en su moralito solita y sola
Anchuelo (3f)		estando en su moralito quietita y sola ay ay ay

CONCLUSIONES

Si bien parecería osado llegar a conclusiones definitivas respecto a las características poético-musicales de las canciones acumulativas aquí presentadas, es casi irresistible enunciar algunas coincidencias que parecerían tender lazos de semejanza entre las distintas versiones consideradas.

1. Estructura formal

1.1. En las canciones acumulativas aquí presentadas en sus diversas versiones, se evidencia una forma estrófica de semejante estructura, consistiendo en tres partes (estrofa tripartita, de forma ABC): una primera parte (A), de texto semejante en todas las estrofas, excepto el término que introduce los entes o personajes nuevos que aparecen en dicha estrofa; una segunda parte (B) que tiene un breve motivo (ocasionalmente hasta sólo las dos notas que delimitan un intervalo) que se repite tantas veces como lo requiere la reiteración del texto acumulativo, generalmente aumentando el *tempo*, *accelerando*; y una tercera parte (C), de uno o dos versos, que sirve de cadencia final.

1.2. En los casos (como en *La vieja...*, Ejemplo núm. 1) en que no hay una tercera parte, se termina la canción repitiendo la primera parte (como «da capo al fine») que cumple entonces la función de parte final.

También puede darse el caso de que la primera y tercera parte, aunque lleven texto diferente, sean semejantes en su melodía (como en el Ejemplo núm. 3a).

2. Ritmo

2.1. Todas las versiones presentadas tienen un pulso claro, estructurado en una organización rítmica estable, en compás binario de 2/4 (si consideramos también el 6/8 del único ejemplo que difiere, como una combinación binaria de dos tiempos ternarios).

2.2. Los valores rítmicos utilizados son sencillos, con poca variedad y poca ornamentación (tal vez relacionado con la interpretación en grupo).

2.3. La concordancia entre sílabas y notas musicales es mayormente silábica. Los melismas o concordancias neumáticas, cuando ocurren, suceden en las partes primeras de las estrofas, ya que la parte repetida en la acumulación es silábica.

2.4. Cambios de *tempo* en la estrofa, de acuerdo al contenido textual: *accelerando* en la segunda parte de la estrofa, al repetir los nombres o entes o personajes acumulados; ocasionalmente *ritardando* en la frase final de la estrofa, y especialmente al final de la canción.

3. Melodía

3.1. Modalidad: Los modos utilizados son tal vez lo más variado en nuestros ejemplos: dos de ellos en modo de Mi (Ejemplos núms. 1, 3d), tres en modo de Re (núms. 2 y 3b, 3c), y tres en modo de Do (mayor), (núms. 3a, 3e, 3f).

3.2. Movimiento melódico: Las melodías, en todas las versiones, se mueven mayormente por segundas mayores y menores (grados conjuntos, es decir, por notas consecutivas), y en pocas ocasiones saltos (no significativos) de terceras, y (más característicos) de cuarta justa.

3.3. Características melódicas: El intervalo que parece descollar es el de la cuarta justa, que se destaca por ocurrir en instancias específicas, cumpliendo una (o más) de las siguientes cinco funciones: a. como intervalo inicial de la estrofa musical o de una frase; b. como intervalo final de la frase o de la canción; c. como el intervalo de mayor amplitud; d. como el intervalo entre la nota más aguda y la más grave de la frase (o de la canción); e. como el intervalo entre la nota más aguda de la frase y su nota final. (Véanse algunos ejemplos en el siguiente cuadro de comparación de motivos melódicos).

COMPARACIÓN DE MOTIVOS MELÓDICOS

EJEMPLO No.1: LA VIEJA Y SUS ASES (Jerusalén)



EJEMPLO No.2: EL VIEJO Y LAS VIÑAS (Samoikov)



EJEMPLO No.3a: LA NORMA (Rodas)



EJEMPLO No.3b: LA NORMA (Samoikov)



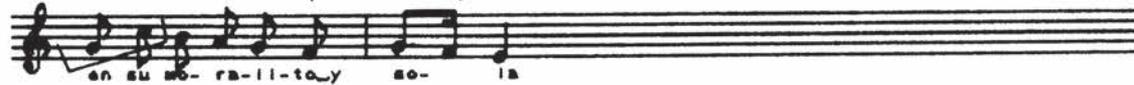
EJEMPLO No.3c: LA NORMA (Edirne)



EJEMPLO No.3e: LA NORMA (Colmenar de Oreja)



EJEMPLO No.3d: LA NORMA (Extremadura)



EJEMPLO No.3f: LA NORMA (Anchuelo)



4. Interpretación

4.1. Modo de ejecución: Todas las canciones acumulativas que se han presentado aquí se interpretan en grupo, aun aquellas que fueron recogidas en encuesta y no en su función activa pero de las cuales los informantes atestiguaron su ejecución en canto grupal. Entre los sefardíes, de acuerdo a los informantes y a la ejecución de otras canciones de funciones paralelas, se canta sin acompañamiento instrumental pero se puede acompañar con palmas; en cambio, las versiones hispánicas que he oído para su transcripción fueron ejecutadas con acompañamiento instrumental de zambomba y percusión (el esquema de percusión más general para estas canciones es el de una corchea y dos semicorcheas).

4.2. Intérpretes: Respecto al género de los ejecutantes, no parece haber diferenciación, ya que, tanto entre los sefardíes como entre los españoles, mujeres y hombres participan en la canción. Tampoco parece haber exclusividad generacional, excepto por los requerimientos intelectuales de conocimiento y memoria que pueden exceder a los de los

infantes, para quienes resultan las canciones acumulativas entretenimientos mnemónicos y ejercicios de aprendizaje (de la lengua, la poesía y la lógica, entre otras áreas); en ambas tradiciones jóvenes y viejos participan en la ejecución.

4.3. Lugar y ámbito: Las canciones acumulativas aquí presentadas pertenecen al ámbito familiar, interpretadas en las casas y no en la iglesia o en la sinagoga.

5. *Ocasionalidad*

Sobre este aspecto parecería que las canciones acumulativas, tanto las sefardíes como las españolas, son funcionalmente canciones de grupo, de cohesión y de entretenimiento, ya que por su misma definición y estructura, requieren buena memoria y atención, y son casi un examen o prueba de conocimiento y habilidad mental y hasta de resistencia el lograr mantenerse firme el grupo entero en la empresa de interpretar una larga canción acumulativa (como la versión de Anchuelo, en nuestro Ejemplo 3f, de 15 estrofas!). Es esta precisa función la que, entre los sefardíes, ubica estas canciones acumulativas, en su ocasionalidad, en el *seder de Pesah* (cena ritual de la Pascua). En el repertorio español tienen también (al menos las dos versiones de *La mora* que transcribo, 3e y 3f) un lazo directo con el ciclo anual, pero como canción de Navidad. Lo notable de común sería la ocasionalidad de ambas variantes de *La mora*, en su sociedad, en cada una de las cuales la canción respectiva se canta en las fiestas principales dentro del año festivo (la Navidad cristiana y el *Pesah* judío) y precisamente en las cuales la reunión familiar es centro de la festividad. Como reforzando esta observación, nótese que con la misma ocasionalidad en ambas tradiciones (*Pesah* y Navidad), se canta otra canción acumulativa de tema paralelo: *Ehad mi yodea* (texto incluido en la lectura ritual pascual, la *Hagadá de Pesah*) y *Las doce palabritas retorneadas*, de vasta difusión en España (Véase nota 3). Respecto a los otros ejemplos, todos ellos (en ambas tradiciones) son canciones de grupo familiar, de entretenimiento casi lúdico.

Obviamente es ésta una presentación esquemática, que no permite observar las interrelaciones entre los parámetros considerados, como, por ejemplo, la relación entre el ritmo relativamente simple, el compás binario claramente mantenido, la falta de ornamentaciones (notable, ya que los melismas son frecuentes en las melodías del repertorio sefardí) de estas canciones y el hecho de ser interpretadas en grupo, en el ámbito familiar, grupo heterogéneo en cuanto a edad y práctica musical de sus miembros,

y, más aún, la relación entre todas estas características de este repertorio y su función y su ocasionalidad ya mencionadas.

Sin duda mucho queda por hacer en el estudio, el análisis y la clasificación del repertorio de canciones acumulativas sefardíes e hispánicas pero lo que más urge es, sin duda, la recolección de materiales y de información etnológica en encuestas de campo, labor imprescindible para poder rescatar de la memoria de los generosos informantes también esta parte del tesoro poético-musical de su patrimonio.

SUSANA WEICH-SHAHAK
Universidad Hebrea de Jerusalén

El corpus de las canciones acumulativas en el repertorio poético musical de los judíos sefardíes se estudia aquí con la presentación de algunos ejemplos recogidos de la tradición oral, que se comparan con canciones acumulativas de la tradición hispánica. Se destacan dos aspectos del repertorio (tanto del sefardí como del español): su continuidad y su gran difusión geográfica; se señalan rasgos distintivos y se analizan las estructuras poético-musicales.

The corpus of cumulative songs in the musico-poetical repertoire of the Sephardic Jews is studied here through a few examples from the oral tradition; these Judeo-Spanish cumulative songs are compared with cumulative songs from the Hispanic tradition. Two aspects are stressed: the continuity of the repertoire and its wide geographic distribution in both, the Spanish and the Sephardic repertoires; distinctive features and musico-poetical structures are analyzed.