

EL CANCIONERO SEFARDI: ESTRUCTURAS Y CONCORDANCIAS (LITERARIAS, FUNCIONALES Y MUSICALES)

THE SEPHARDIC CANCIONERO: ITS STRUCTURES AND ITS LITERARY, FUNCTIONAL AND MUSICAL CONCORDANCES

Susana Weich-Shahak

Universidad Hebrea de Jerusalén

sweichshahak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4610-0720.

Resumen

El cancionero judeo-español ocupa un lugar preponderante en la vida comunitaria sefardí, tanto en los rituales del ciclo de la vida como en sus funciones de entretenimiento social. Dada la riqueza del repertorio recogido, en especial, en grabaciones de encuestas, el presente artículo presenta una visión general de los rasgos característicos del cancionero sefardí, sus textos y sus melodías, así como sus semejanzas y concordancias con otros repertorios, tanto en fuentes hispánicas antiguas como en la tradición oral hispánica y sus relaciones musicales con las tradiciones orales de las culturas con las cuales convivieron las comunidades sefardíes en sus diásporas.

Palabras clave

Cancionero, eclecticismo, melodías silábicas, melodías melismáticas, *makam*, *usul*, diálogo, estructura serial, estructura paralelística, motivos poéticos, hemiola, *aksak*.

El cancionero sefardí ocupa un lugar preponderante en la vida comunitaria sefardí, tanto en los rituales del ciclo de la vida como en sus funciones de entretenimiento social. Aún más que el romancero, el repertorio del cancionero se ha convertido en el signo de identidad cultural entre los sefardíes de nuestro tiempo, los que ahora intentan recordar el olvidado repertorio de sus abuelos y que buscan en las versiones de cantantes profesionales en discos y conciertos. De este repertorio señala Paloma Díaz Mas «su nostálgica belleza, su popularidad entre los propios sefardíes ahora que ya agoniza el gran acervo tradicional del romanceo y la proliferación de grabaciones comerciales con arreglos más o menos acertados de este tipo de cancioncillas han con-

Abstract

The Judeo-Spanish *cancionero* occupies a prominent place in the Sephardic community life, both in the rituals of the life cycle as well as in its functions as social entertainment. Given the rich repertoire collected until now, especially in recorded data, this article presents an overview of the characteristic features of the Sephardic *cancionero*, in its texts and its melodies, as well as its similarities and concordances with other repertoires in ancient Hispanic sources as well as in the Hispanic oral tradition, and its musical relationships with the oral traditions of the cultures within which the Sephardic communities lived in their diasporas.

Key words

Cancionero, eclecticism, syllabic melodies, melismatic melodies, *makam*, *usul*, dialogue, serial structure, parallelistic structure, poetic motifs, hemiola, *aksak*.

tribuido a difundirlo».¹ Este es un repertorio lírico-amoroso enriquecido en los últimos siglos de la diáspora sefardí con la adopción de temas y músicas del entorno (por ejemplo, de los *sharkis* turcos tan expandidos en el área Otomana). Las concordancias presentadas en el presente estudio provienen, en su mayoría, no tanto de las canciones líricas de contenido amoroso sino, en su mayoría, del rico cancionero del ciclo de la vida, preservado por la permanencia del ritual que utiliza el canto como parte de sus componentes.²

¹ Paloma Díaz Mas, *Los Sefardíes. Historia, Lengua y Cultura* (Barcelona: Ediciones Riopiedras, 1986), 158.

² Silvia Hamoi Sutton, *Cantos judeo-españoles. Simbología poética y visión del mundo* (Santa Fe, NM: Gaon Books, 2008),

En varias publicaciones me he ocupado del romancero sefardí, analizando sus características musicales y literarias, las ocasiones en las que se interpreta y sus relaciones con otros repertorios.³ En otras publicaciones, he dedicado el análisis al amplio repertorio de las coplas sefardíes.⁴ Creo que ahora, cuando es tan amplio el repertorio sefardí recogido, es tiempo de hacer lo mismo con el tesoro del cancionero sefardí. Tal labor debe incluir no solo la caracterización de sus textos y de su música —en su abrumadora diversidad— sino también sus semejanzas y concordancias con otros repertorios: fuentes hispánicas antiguas, la tradición oral hispánica y las tradiciones orales de las culturas con las cuales convivieron las comunidades sefardíes en sus diásporas. Asimismo, como veremos en algunos de los ejemplos aquí presentados, es también oportuno señalar, en los textos del cancionero sefardí, la presencia de ciertos símbolos que se encuentran también en otras culturas, mientras que hay otros que parecen anclados en la vida misma de las comunidades judías.⁵

Los andares de los sefardíes por diversos ámbitos geográficos resultaron en el carácter ecléctico del repertorio musical sefardí en general. Al respecto dice Edwin Seroussi: «Las raíces de este eclecticismo se encuentran en el constante proceso de adaptación de “textos” musi-

cales inspirados o directamente copiados de las culturas musicales circundantes no judías».⁶

Un aspecto que resulta del mencionado eclecticismo del repertorio sefardí y que es importante en la investigación sobre el cancionero sefardí es la presencia de variantes regionales, como Ramón Menéndez Pidal definía, «la poesía tradicional, poesía acogida por el pueblo durante mucho tiempo, asimilada como cosa propia, herencia antigua» agregándose «las variantes que cada cantor introduce, unas deforman el texto y se pierden, otras perduran en la tradición, reformando el texto recibido y conformándole al gusto común de cada tiempo». Por eso, es imprescindible recalcar que la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua: «La variante no es un accidente en la poesía tradicional sino su propia y única forma de vivir... y de esta manera, la versión aceptada por los usuarios pasa al acervo colectivo, donde se conserva por medio de la transmisión oral, principalmente, de generación en generación a través de los siglos».⁷

Sobre el mismo aspecto de la tradición oral, Diego Catalán revela la importancia de la transmisión oral «a la hora de explicar lo que la tradición tiene de permanencia, de herencia, como lo que en ella hay de continuidad creadora, innovadora [...] para examinar los mecanismos del cambio en el proceso de transmisión de la herencia cultural de una colectividad».⁸

En el cancionero tradicional, según Margit Frenk,

la creación y recreación de los poemas se realiza dentro de una tradición poético musical específica, compartida por la colectividad: un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que esta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, con el correr del tiempo, la retocan y transforman.⁹

15, puntualiza sobre el ritual «cuya función social reside en el ordenamiento del devenir existencial de un individuo y una sociedad, fragmenta la realidad para recalcar y valorar las etapas y las transformaciones cruciales por las que atraviesa el sujeto a lo largo de su vida».

³ Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, «The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features», *Anuario Musical* 43 (1988): 221-256. Susana Weich-Shahak, *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*, con comentarios de Paloma Díaz Mas (Madrid: Editorial Alpuerto, 1997). Susana Weich-Shahak, *Romancero sefardí de oriente. Antología de tradición oral* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2010).

⁴ Susana Weich-Shahak, «Coplas sefardíes: enfoque poético musical», *Revista de Musicología* XVI (1993): 1597-1610; Susana Weich-Shahak, «Debates coplísticos judeo-españoles», *Revista electrónica eHumanista* 20 (2012): 402-415; Susana Weich-Shahak, «El estribillo en las coplas sefardíes de tradición oral», en *Estudios Sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassan*, ed. Elena Romero (Madrid: CSIC, Fundación San Millán de la Cogolla, Asociación de Amigos del Museo Sefardí de Toledo, Centro Naime y Yehoshua Salti, 2010), 645-664.

⁵ Véase Mariana Maserá, «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario», *Boletín de Literatura Oral* 2 (2019): 229-252.

⁶ Edwin Seroussi, «Hacia una tipología musical del cancionero sefardí», en *Studies at the Turn of the 20th century. Judaism from the Renaissance to Modern Times* (Leiden: Brill 1999), 2:649.

⁷ Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española* XLIII (1960): 297.

⁸ Véase Diego Catalán, «El romancero, campo de investigación», en *De Balada y Lirica, 3 Coloquio Internacional del Romancero* (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1994), 15.

⁹ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987), 11.

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CANCIONERO SEFARDÍ

Junto con el romancero y las coplas, es el cancionero uno de los tres géneros tradicionales del repertorio sefardí y sus componentes se suelen denominar *cantigas*, *canticas* o *cantares*. Veamos, a continuación, los rasgos que las caracterizan:¹⁰

1. Textos líricos, ya sean:
 - de temática funcional, relacionada con las ceremonias del ciclo de la vida en las cuales son interpretadas;¹¹
 - de temática amorosa, expresando diversos sentimientos como nostalgia, desesperación, añoranza o deseo;¹²
 - de temática humorística.
2. Lenguaje cotidiano en los textos, aunque de delicada poesía y ocasional formulación metafórica.
3. Frecuentemente el texto se dirige a alguien, a la madre (como en las cantigas medievales), o a la novia o a la suegra (en cantares de boda) o a la madre del recién nacido (en los cantares relativos a la circuncisión).

¹⁰ Véanse tres estudios puntuales de Susana Weich-Shahak: «The Wedding Songs of the Bulgarian Sephardi Jews», *Orbis Musicae* 7 (1979-1980): 81-107; «Mazal-Tov's Repertoire of Songs. Genres in Judeo-Spanish Songs», en *Jerusalem Studies in Jewish Folklore*, ed. Tamar Alexander (Jerusalén: Hebrew University, Institute for Jewish Sciences, 1984), 27-56, y «Las canciones sefardíes y el ciclo de la vida (Repertorio judeo-español de oriente y occidente)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLIV (1989): 139-160.

¹¹ Véanse las dos obras de Susana Weich-Shahak sobre este tema: *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida* (libro y CD) (Jerusalén: Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 1989) y *El ciclo de la vida en el repertorio musical de las comunidades sefardíes de oriente* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2012). En ambas antologías las canciones son el género más representado.

¹² Sobre la temática amorosa, dice Díaz Mas, *Los sefardíes*: «abundan los requiebros a la mujer hermosa, las manifestaciones de fidelidad o deseo y los lamentos de amor». Sobre el tema amoroso en el cancionero sefardí, véase Pamela J. Dorn, «Songs of love, songs of desire. The Notion of Romantic Love in the Music and Traditional Life of the Turkish Sephardim» (comunicación en Second International Conference on Sephardic Studies, SUNY, Binghamton, New York, 21-23 de abril de 1991).

4. Interpretación grupal, generalmente liderada por quien es considerado como conocedor o experto.
5. Estructura estrófica, frecuentemente en cuartetas de rima alternada, sin un orden obligado de las estrofas, en la cuales:
 - es común la repetición del primer verso;
 - es frecuente el diálogo, parte constitutiva de los textos de estos cantares.¹³
6. Varios tipos de estructuras en la organización de las estrofas:
 - estructura serial, con estrofas semejantes en estructura y formulación, cambiando en un verso solamente una palabra o una expresión y, consecuentemente, la palabra o la expresión correspondiente en la rima del otro verso;
 - estructura paralelística;¹⁴
 - estructura acumulativa en textos acumulativos, cuando un nuevo verso se agrega en cada estrofa y se repite la serie de los versos anteriores en orden inverso;¹⁵
 - presencia frecuente de un estribillo.

En cuanto al análisis musical de las canciones o cantigas sefardíes es evidente que sus melodías reflejan las diversas influencias del entorno musical, tanto en sus melodías como en sus ritmos. Al enfocar la necesidad de un análisis general del cancionero sefardí, debemos tener en cuenta los procesos de su formación que son los que

¹³ Susana Weich-Shahak, «Dialogue in the Sephardic Cancionero», *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41 (1996): 54-73.

¹⁴ Sobre este tema, dice el maestro Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles* (México: Editorial Porrúa, 1986), XXX: «Gran cantidad de los cantos de boda sefardíes están estructurados sobre fórmulas paralelísticas. Entonces estrofas, metro, léxico, todo, queda subordinado a las exigencias del viejo procedimiento». Véase también Susana Weich-Shahak, «Paralelismo en el cancionero sefardí», *Revista de Folklore* 166 (1994): 118-126.

¹⁵ Véanse Susana Weich-Shahak, «Cumulative Songs in the Sephardic Oral tradition», en *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies, Jerusalem, June 22-29, 1993*, (Jerusalén: The World Union of Jewish Studies, 1994), 235-242, y, de la misma autora, «Canciones acumulativas sefardíes y congéneres hispánicos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* L (1995): 73-91.

han convertido al cancionero sefardí en un conglomerado ecléctico, especialmente en lo que respecta a su música. Esto se refleja ya en la funcionalidad con la cual sus músicas se adoptaron en el quehacer musical religioso como *contrafacta*, cuando textos litúrgicos se cantaron con melodías de canciones conocidas y de romances.¹⁶ Este fenómeno de adaptar textos litúrgicos a melodías de canciones conocidas (*contrafacta*) se mantiene hasta hoy en día, como he podido comprobar recientemente en ocasión de un *Bar-mizwá* (celebración a los 13 años del niño) que presencié en Madrid, donde entonaron un *piyut* (poema litúrgico) con la melodía del romance «Rosa blanca y Rosa blanca». Ya Hanoch Evenary investigó este fenómeno, atestiguado entre los siglos XVI y XIX en las anotaciones de los primeros versos (incipits) de canciones y romances en las cabeceras de textos de poemas litúrgicos.¹⁷ El estudio más completo de esas cabeceras de poemas litúrgicos es el que ha realizado Edwin Seroussi con la colaboración de Rivka Havassy, presentado en su emblemático *Incipitario*.¹⁸

Un aspecto inevitable a considerar en cuanto a la música del cancionero sefardí es el criterio para la adopción de melodías del entorno, teniendo en cuenta la importante observación de Seroussi al decir que «el contenido significativo de la melodía adoptada puede ser incongruente con el contenido del texto al cual esta acoplada».¹⁹ Podremos observar esta incongruencia total o parcial en algunos de los ejemplos presentados a continuación cuando no podemos señalar cuándo ni cómo ha tenido lugar la adopción.²⁰ Al respecto, acentúa Seroussi también que «los orígenes históricos y geográficos de la melodía no tienen vinculación necesaria con el período de composición del texto al cual acompaña».

En la investigación del cancionero sefardí, muy especialmente en el aspecto musical, es importante constatar la presencia de las dos ramas de la cultura oral sefardí, desarrolladas en sus dos áreas geográficas, una en las comunidades del Mediterráneo Oriental y la otra en las del Norte de Marruecos. De las comunidades sefardíes en ambas áreas proceden los ejemplos aquí presentados.

En el análisis musical del cancionero sefardí podremos observar ciertas características:

1. En la relación entre texto y música, observamos que abundan las canciones con una relación silábica (una nota corresponde a una sílaba) y en mínima cantidad, cantares melismáticos (en el repertorio luctuoso, endechas).
2. Presencia de anacrusa en muchos casos, cuando las tonadas de los cantares no comienzan en un tiempo acentuado del compás, sino que le preceden alguna o algunas notas (anacrusa), como parte de un compás anterior.²¹
3. En las melodías, la profunda influencia de la música turca en todas las comunidades del área otomana, evidente en el uso del sistema modal del *Makamlar* (en especial el uso del *makam Bayati*, el *makam Hidjaz*, y el *Husseyini*). En el repertorio más reciente, con influencia de los estilos europeos, el uso de las escalas mayor y menor.
4. En los ritmos, notemos que en general los cantares que tienen un pulso claro y acentos periódicos: los compases binarios (2/4, 4/4) son los más comunes,²² pero también se utilizan préstamos rítmicos del entorno como combinaciones de 2 y 3 tiempos.
 - 4.1. Influencia de la música turca, en la presencia de los ritmos (*usul*) de la música turca

¹⁶ Véase Edwin Seroussi y Susana Weich-Shahak, «Judeo-Spanish Contrafacts and Musical Adaptations: A Perspective from the Oral Tradition», *Orbis Musicae* 10 (1991): 164-194.

¹⁷ Hanoch Evenary, «Cantos españoles antiguos mencionados en la literatura hebrea», *Anuario Musical* XXV (1970), 67-70. Hanoch Evenary, «Études sur le cancionero judeo-espagnol (XVIe et XVIIe siècles)», *Sefarad* XX (1960): 377-394. Agradezco a Hanoch Evenary haber despertado mi interés por las fuentes del repertorio musical sefardí durante mis estudios de Musicología en la Universidad de Tel Aviv.

¹⁸ Edwin Seroussi y Rivka Havassy, *Incipitario sefardí: El cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos xv-xix)* (Madrid: CSIC, 2009).

¹⁹ Seroussi, «Hacia una tipología musical», 649.

²⁰ Susana Weich-Shahak, «Adaptations and Borrowings in the Balkan Sephardic Repertoire», *Balkanistica* 11, (1998): 87-125.

²¹ Para ilustrar la presencia de anacrusa en el repertorio, menciono los porcentajes resultados del análisis de las canciones en Weich-Shahak, *El ciclo de la vida*, donde la anacrusa es frecuente en gran parte de los cantares analizados (un 64%), de los cuales los hay que llevan una anacrusa de un tiempo (18%), de dos tiempos (30%) o de tres (14%), mientras que el resto de los cantares (35%) no tienen anacrusa y sus melodías comienzan con la primera nota del compás inicial.

²² En Weich-Shahak, *El ciclo de la vida*, casi el 70% de los cantares tienen ritmos binarios, mientras que son raros los de ritmos ternarios y, en cambio, están presentes los compases *aksak* de 9/8 y también 5/8 y 7/8 .

no solo los más comunes como *Duyek* (4/4) y *YurukSemai* (6/4 o 6/8) y muy evidente en el uso de compases basados en tiempos de distinta duración, en esquemas compuestos por tiempos dobles (*kuvvetli*) y tiempos triples (*zayif*). De estas combinaciones de 2 y 3 resultan evidentes en el repertorio sefardí los compases de 5/8 (en turco, *Sureya*), los de 7/8 (*Devri Hindi*) y los de 9/8 (*Aksak*).²³

4.2. La influencia de la música griega en especial en los ritmos en compases de 9 formados por 2+2+2+3, 2+3+2+2 y 2+2+3+2 y compases de 5 formado por 3+2.²⁴ Además de adopción de motivos melódicos griegos.²⁵

4.3. Influencias de la música yugoslava y búlgara en las comunidades sefardíes de esas regiones, como los ritmos propios de las danzas en 9/8 que los sefardíes solían bailar con sus vecinos gentiles.²⁶

4.4. Influencias de la música marroquí, con características árabes y bereberes en los cantares de los sefardíes del norte de Marruecos, así como influencias del repertorio hispánico, en especial desde la presencia española en el

Protectorado evidente en el uso de la hemiola en la alternancia entre 6/8 y 3/4.²⁷

4.5. Influencias de la música europea en todas las comunidades de los Balcanes así como del repertorio de la música popular española y francesa en las comunidades del norte de Marruecos.²⁸

5. Acompañamiento instrumental con instrumentos de cuerda tradicionales (*ud*, *gumbush*, *kanun*) y de percusión, en especial el *pandero* o *panderico*, o *sonaja*, que es de rigor en el repertorio nupcial y con otros instrumentos en melodías más occidentales.

2. CONCORDANCIAS TEXTUALES

2.1. Concordancias con fuentes antiguas hispánicas

Ya han sido estudiadas abundantemente las concordancias entre la tradición sefardí y la lírica medieval española, mostrando sus profundas raíces en las fuentes antiguas de la poesía hispánica. Ya lo dijo Jacob M. Hassan sobre las canticas o cantigas sefardíes:

Nos ofrecen, dentro de su variabilidad esencial, la pervivencia de estrofas, versos, formulaciones de la antigua lírica española del siglo de oro y, junto a ella, un variado repertorio de canciones tanto de invención sefardí como adaptados de los *sarkis* turcos, de la poesía balcánica, de la europea occidental, e incluso de la hispánica moderna.²⁹

²³ Sobre la música turca, véanse Karl L. Signell, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* (Seattle, WA: University of Washington, Asian Music Publications, 1977); Edwin Seroussi, «The Turkish Maqam in the Musical Culture of the Ottoman Jews», *Israel Studies in Musicology* V (1990): 43-68 y Walter Z. Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1997).

²⁴ El compás de 9 = 2+2+2+3, como en las danzas *Karsilimas*, *Aptaliko* y el *Zeibetiko* (todas ellas bailes tradicionales de la región griega de Asia Menor), en *Ormanli* (de Macedonia) y en *Sfarlis* (de Tracia) y la combinación menos común de 9 = 2+3+2+2 y 2+2+3+2 del *Dhipat* (de Pontos). El compás de 5, formado por 3 + 2, es común en el *Zagorisios* (de Epirus) y del *Tik* y el *Etere* (de Pontos). Mi agradecimiento a Chana Englar por revisar esta nota.

²⁵ Véanse las observaciones sobre semejanzas musicales entre canciones sefardíes y griegas de Markos P. Dragoumis, «Common Elements in Jewish Sephardic and Greek Folk Songs», en *The Twelfth Meeting of the Study Group for Analysis and Systematization of Folk Music* (Thessaloniki: Aristoteles Universitat Thessaloniki, Institut für Musikwissenschaft, 9, 1992), 21-25.

²⁶ En este sentido son característicos los bailes búlgaros *Paidushko* (en compás de 5/8, común al área balcánica) y el *Povurnato horo* (en 9/8), además del compás binario (2/4), que es ciertamente el más común en las danzas búlgaras.

²⁷ Sobre el uso de la hemiola, común en romances sefardíes y españoles, véanse sus antecedentes en Ramon A. Pelinski, *Die weltliche Vokalmusic Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero de la Sablonara* (Tutzing: Hans Schneider, 1971), 170-173. Véanse también los ejemplos presentados en Susana Weich-Shahak y Judith Etzion, «The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features», *Anuario Musical* 43 (1988): 238 y en Tamar Alexander, Isaac Benabu, Yaacov Ghelman, Ora (Rodríguez) Schwarzwald y Susana Weich-Shahak, «Towards a Typology of the Judeo-Spanish Folksong: *Gerinaldo* and the Romance Model», en *Jewish Oral Traditions. An Interdisciplinary Approach*, YUVAL, Studies of the Jewish Music Research Centre, vol. VI, editado por Israel Adler, Frank Alvarez-Pereyre, Edwin Seroussi y Leah Shalem (Jerusalén: The Magnes Press – The Hebrew University, 1994), 68-163.

²⁸ Sobre la influencia de conciertos y grabaciones de cantantes europeos, españoles y franceses, véase Edwin Seroussi, *Ruinas sonoras de la modernidad. La canción popular sefardí en la era post-tradicional*, (Madrid: CSIC, 2019).

²⁹ Jacob M. Hassan, «Visión panorámica de la literatura sefardí», *Hispania Judaica* II (1982), 27-44: 41.

Asimismo, Antonio Sánchez Romeralo, analizando la lírica popular en los siglos XV y XVI, señala ciertos motivos literarios que son comunes a los textos del cancionero sefardí.³⁰ Y es imprescindible mencionar la monumental labor de Margit Frenk.³¹ Sobre la concordancia temática de las canciones, ya dijo Manuel Alvar: «Si nos adentráramos en el campo de la temática, las canciones judeo-españolas vuelven a declarar su vinculación castellana».³²

Muy recientemente he preparado, junto con Edwin Seroussi un *case study* de la canción «Morenica» (conocida como el tema de «La llamada de la morena»), en sus transformaciones musicales a través de notaciones, transcripciones y cantantes.³³ Agrego aquí otros ejemplos de la «Morenica» en la tradición sefardí representando dos de sus temas: la morena cuya blancura ha oscurecido el sol y su respuesta a los llamados de marineros y príncipes.

Morenica a mí me llaman
Yo blanca nací,
El sol del enverano
M'hizo a mí así.³⁴

Ejemplo 1a. “Morenica”, versión de Esmirna.

³⁰ Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Editorial Gredos, 1969). De esta obra, ver especialmente el encuentro de los amantes (p. 61), el alba (p.63) y, en general, la utilización del paralelismo (pp. 24-25).

³¹ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*, 2 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003).

³² Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, XXXI.

³³ Edwin Seroussi y Susana Weich-Shahak, «Avatares de la tradición oral en la era de la reproducción mecánica: la *Morenica* judeo-española hoy», *Cuadernos de Investigación Musical* 14 (enero-junio 2022): 5-27. En esta obra se citan, entre los ejemplos, el presentado en Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* (Madrid: CSIC, 1963, publicado por primera vez en 1626), 453: «Aunque soi morena, / io blanca nazí, / a guardar ganado/ mi color perdí», y una estrofa citada en la comedia de Lope de Vega *Servir a señor discreto* (1610): «Mariquita me llaman / los arrieros, / Mariquita me llaman, / voime con ellos». Para un resumen y bibliografía sobre esta canción, véase Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1971), 99-100 y el artículo de Eduardo Pérez Díaz, «El sol y la morena en la antigua lírica hispánica», *Revista de Folklore* 400 (2015): 62-67.

³⁴ Cantada por Sara Miles-Algranate, nacida en Esmirna y grabada en Tel Aviv, el 16 de diciembre de 1994 (con transcripción musical, en Weich-Shahak, *El ciclo de la vida*).

Morena me llaman
Blanca yo nací,
Bekeliando el estado
Mi color pedrí

Morena me llama
El hijo del rey
Si otra vez me llama
Yo con él m'iré.³⁵

Ejemplo 1b. “Morenica”, versión de Sarajevo.

Un texto que señala su color moreno, se nos ofrece, como uno de los ejemplos citados en el libro de teoría y enseñanza musical que escribió Francisco Salinas, en 1577:

Aunque soy morenica y prieta
a mí que se me da,
que amor tengo
que me servirá.³⁶

Ejemplo 1c. Francisco de Salinas (1577).

En su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* Margit Frenk cita una estrofa casi idéntica en contenido y formulación en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid:

Aunque soi morena
blanca io nasci:
guardando el ganado
la color perdi.³⁷

Ejemplo 1d. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular*, n.º 26.

³⁵ Cantada por Clara Kadmon-Cohen (Sarajevo) grabada en Jerusalén, el 14 de enero de 1987. El término *bekleiendo* proviene del verbo turco *beklemek*, que significa ‘guardar’ (y de allí *bekçi* ‘guardián’) pero conjugado como verbo castellano en *-ar*. Por pertenecer al repertorio nupcial, se menciona al novio como «hijo del rey» (Weich-Shahak, *El ciclo de la vida*, 69h, con transcripción musical).

³⁶ Francisco Salinas, *De música libri septem*, ed. Macario Santiago Kastner (Kassel: Bärenreiter, 1958; publicado por primera vez en Salamanca: Mathias Gastius, 1577), 265.

³⁷ Es el Ms. 3915, f. 320. Seguedilles, en Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular*. Margit Frenk, *Suplemento* (Madrid: Castalia, 1992).

Eduardo M. Torner, en su *Lírica hispánica*, cita, de una canción segoviana, una estrofa semejante sobre la morena bien dispuesta a partir con quienes la llaman:

Morenita resalada
me llaman los marineros,
otra vez que me lo llamen
me tengo de ir con ellos.³⁸

Ejemplo 1e. Torner, *Lírica hispánica*.

Su presencia en la provincia de Madrid es otra muestra de la popularidad de este tema.

María me han llamado
Unos arrieros
Si otra vez me llaman
Me voy con ellos.³⁹

Ejemplo 1f. García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, II, 227.

Otros aspectos de la concordancia con fuentes hispánicas antiguas, encontramos en un ejemplo del repertorio nupcial sefardí de Marruecos, en el cual, tal como en las *cantigas de amigo* de la antigua lírica española: la novia habla a su madre, se dirige a ella para pedirle que la despierte por la mañana para ir a elegir un marido.

Levantíse, madre,
un lunes de mañana,

³⁸ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966), cita esta canción de José Rodao, *Cantares españoles* (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1920).

³⁹ Estrofa de la canción de ronda «A la puerta te canto», recogida en Daganzo (Madrid), publicada en *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 vols., materiales recogidos por Manuel García Matos, edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figureas (vols. 1-2) y Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras (vol. 3), *Cancionero Popular Español*, vols. 1-3 (Madrid-Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1951, 1952 y 1960), II: 227, citado por José María Alín, «De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica» en *De Balada y Lírica. 2. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, eds. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (Madrid: Fundación Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid), 56. Véase también el texto y música de esta canción en *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. Emilio Ros-Fábregas, <https://musicatradicional.eu/es/piece/18722>.

fuérame al mercado
por ver cómo alborea,
ay, mi pastor.⁴⁰

Ejemplo 2a. Versión procedente de Tetuán.

Con formulación similar, encontramos dos estrofas paralelas en un ejemplo del siglo XV, en el *Cancionero Musical de la Colombina*:

Levánteme, madre,
Mañanita frida
Fui a cortar la rosa,
La rosa florida.

Levánteme, madre,
Mañanita clara,
Fui a cortar la rosa,
La rosa granada.⁴¹

Ejemplo 2b. *Cancionero Musical de la Colombina*, E-Sco 7-1-28, f. 72v.

El Ejemplo 2a menciona el lunes, día de sucesos importantes, presente también en el romancero sefardí, «a topic unlucky day in balladry», como lo definen Armistead y Silverman.⁴² Es decididamente un día aciago en los romances, tanto sefardíes como hispánicos, pero sin esa referencia negativa en el repertorio nupcial sefardí, sino solo como un día especial para un evento tan primordial como es la boda.

⁴⁰ Interpretada por Ginette Benabu (nacida en Tetuán), grabada en Israel, en Kiryat Gat (Israel) el 24 de junio de 2003, conservada en el Archivo Sonoro de la Biblioteca Nacional de Israel en la Universidad Hebrea de Jerusalén (NSA) Y7889/3, publicada en Susana Weich-Shahak, «Dice la nuestra novia» (Says Our Bride), *European Judaism* 52, n.º 2 (2019): 109. Esta versión se puede ver en vídeo en YouTube, *Colección Susana Weich-Shahak*.

⁴¹ Del *Cancionero Musical de la Colombina*, en Torner, *Lírica hispánica*, 42. También en el capítulo «Lírica castellana» donde aparece en una glosa del refrán «Niña y viña, peral y habar, malo es de guardar», en Alfonso Berlanga, ed., *Poesía tradicional. Lírica y romancero* (Madrid: Editorial Alce, 1978), 43. Véase también, *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC*, ed. Emilio Ros-Fábregas, <https://hispanicpolyphony.eu/piece/22221>.

⁴² Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *The Judeo-spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná* (Los Angeles: University of California Press, 1971), 177.

Otro cantar nupcial sefardí de Marruecos, Ejemplo 2b, reitera la mención del lunes pero, además, contiene otra característica presente en textos hispánicos antiguos: María Jesús Ruiz Fernández señala la fuente como *locus amoris*, donde los amantes tendrán su encuentro.⁴³ Eugenio Asensio ha señalado que en la poesía de los siglos XIII-XV, la fuente era un símbolo de renovación y fertilidad.⁴⁴ También Margit Frenk indica que el agua de una fuente está asociada a la vida erótica o a la fertilidad humana.⁴⁵ Estas alusiones simbólicas encuadran a este cantar entre las canciones de boda en Marruecos.

Yo me levantaré un lunes
y un lunes por la mañanita,
cogiera mi cántaro en mano
y a la fuente fuera por agua.⁴⁶

Ejemplo 2c. Canción de boda, Tetuán.

2.2. Concordancias con la tradición oral en España

2.2.1. Concordancia en el diálogo

En las últimas dos décadas he dedicado mis encuestas en España a perseguir las concordancias textuales y musicales del repertorio sefardí con el repertorio tradicional español en su tradición oral. Sigo así los pasos de Miguel Querol, quien, en 1984 publicó en la *Revista Internacional de Sociología*, en su Tomo XLII, un artículo de 14 páginas titulado «Fuentes folklóricas de los cantos sefardíes».⁴⁷

⁴³ María Jesús Ruiz Fernández, *Romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes* (Jerez: Caja de Ahorros de Jerez, 1991), 94, ha comentado, además, que un encuentro junto a la fuente indica o anticipa una relación feliz entre los dos personajes.

⁴⁴ Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos, 1970), 240.

⁴⁵ Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en *Lírica popular. Lírica tradicional*, ed. M. Piñero (Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 1998), 162.

⁴⁶ Cantada por Ginette Benabu, oriunda de Tetuán, grabada en Kiryat Gat (Israel) el 24 de junio de 2003, NSA Y7889/4. Otra versión en Susana Weich-Shahak, *Cantares judeo-españoles de Marruecos*, 40 (con transcripción musical). También en Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles* (Madrid: CSIC, 1991), 242-244. Video en YouTube, *Colección S. Weich-Shahak*.

⁴⁷ Véase Susana Weich-Shahak, «Miguel Querol y su apreciación del repertorio musical sefardí», en *Estudios sobre el ba-*

Una de las concordancias características del cancionero es la presencia del diálogo. En los cantares de boda sefardíes encontramos frecuentemente el diálogo como estructura básica. Por ejemplo, el texto de «El vestido de la novia» consiste en un diálogo entre la novia y sus familiares que vienen a llevarla, vestida y peinada, a la ceremonia nupcial.

- Ah, señora novia, abajes abajo!
- No puedo, no puedo, que me sto peinando, peinado de novia para el mancebico.
- Ah, señora novia, abajes abajo!
- No puedo, no puedo, que me sto vistiendo, vestido de novia para el mancebico.⁴⁸

Ejemplo 3a. *El vestido de la novia*, versión procedente de Sofía (Bulgaria).

Un diálogo semejante podemos observar en una canción nupcial de la provincia de Madrid, publicada por Manuel García Matos. En ambas canciones observamos, además de la formulación dialogada del texto, también el paralelismo entre las estrofas en la similitud de la serie de preguntas y respuestas.

- A la señora novia ¿qué la diremos?
que viva muchos años con su moreno.
- A la señora novia ¿qué la diremos?
– Que vaya a arrancar jaras a Valdeherros.
- A la señora novia, la digo, digo
que viva muchos años con su marido.⁴⁹

Ejemplo 3b. García Matos, *Cancionero de la provincia de Madrid*, II, 213.

rroco musical hispánico, ed. F. Bonastre i Bertrán (Barcelona: IMF-CSIC, 2005), 187-200.

⁴⁸ Cantado por Mazaltó Lazar (nacida en Cisir'i Mustafa Pashá, pero desde su infancia vivió en Sofía, Bulgaria) grabada en Jaffa, en el Moadon Yefet (Club municipal de la Tercera edad), el 4 de julio de 1977, NSA Y2091/8. Es No. 66a (con transcripción musical) en Weich-Shahak, *El ciclo de la vida*; versión audio en Weich-Shahak, *Cantares judeo-españoles*.

⁴⁹ García Matos, *Cancionero popular*, II, 213: texto 418, melodías 425 (versos 1-2) y 426 (versos 3-6). Véanse en los dos enlaces siguientes las dos versiones melódicas de «A la señora novia», recogidas por García-Matos en El Berrueco (Madrid), en el *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. Emilio Ros-Fábregas: <https://musicatradicional.eu/node/18613> y <https://musicatradicional.eu/piece/18615>.

2.2.2. La formulación metafórica

El cancionero judeo-español utiliza metáforas o alegorías para demostrar los valores y deseos generales, como, en ciertos cantares de novia, aparecen labores agrícolas o árboles frutales, mencionados como augurios de futuros hijos para la pareja.⁵⁰ La utilización de alegorías, además de la semejanza en la formulación y la estructura de los textos, se pueden observar comparando una cantiga sefardí (versión sefardí de Bulgaria) con una canción del repertorio de la provincia de León, recogida por Manuel Manzano. Ambos textos utilizan la metáfora del vuelo en busca del cónyuge, en estrofas paralelas en sus contenidos, es decir, cambiando solo una palabra de la propuesta o pregunta y, correspondientemente, reemplazando la palabra adecuada que rima en la respuesta. El texto sefardí se manifiesta en una serie de preguntas y respuestas.⁵¹

– Lindo novio, ¿dónde volates,
a tan linda novia alcanzates?
– Yo volí de en cielo en cielo,
por alcanzar una novia con velo.

–Lindo novio, ¿dónde volates,
a tan linda novia alcanzates?
Yo volí de en hoja ‘n hoja,
por alcanzar una novia jenosa.⁵²

Ejemplo 4a. Alegoría en cantar sefardí, Sofía (Bulgaria)

Pájaro que bien volaste
por encima del grillo:

que buena moza encontraste
en el pueblo de Vaillo!
Pájaro que bien volaste
de Pedrosa pa Quintana,
que buena moza encontraste
bien vestida y bien calzada!⁵³

Ejemplo 4b. Alegoría en canción recogida por Manzano, *Cancionero Leonés*.

2.2.3. Motivos poéticos

Las semejanzas entre los textos sefardíes y españoles se observan también en motivos poéticos comunes, como vemos en el Ejemplo 5a y 5b, comparando con un «Canto de galas», de la legendaria colección castellana de Agapito Marazuela Alborno, recogido en Monterrubio (Segovia), que dice:

De la buena parra sale el buen racimo,
de buena familia llevas el marido.⁵⁴

Ejemplo 5a. «Canto de galas» recogido por Marazuela en Monterrubio (Segovia).

Esta formulación metafórica sobre la importancia de las familias de las cuales proviene el novio concuerda en el motivo poético que expresa un concepto semejante en un cantar sefardí que se canta en las bodas, pero en el cual se destaca la procedencia familiar de la novia:

De aquel peral corte una pera,
de la gente honrada tomaré ermuera.⁵⁵

Ejemplo 5b. Cantar sefardí procedente de Rodas.

2.3. Concordancia intra-cultural e inter-cultural

Es interesante observar cómo motivos poéticos semejantes aparecen tanto en canciones de las dos áreas sefardíes, como en zonas de España (en una triple concordancia). Notemos esta concordancia intra-cultural entre las

⁵⁰ Por ejemplo, versiones de una danza de bodas, de Rodas y de Tetuán, representando en la danza la serie de faenas al cultivar el cereal, desde su siembra hasta comer el pan. Véase Susana Weich-Shahak, «A dance song in the Sephardic repertoire», *Jahrbuch für Volksliedforschung* 38 (1993): 110-127.

⁵¹ Sobre las preguntas en la lírica tradicional, véase el extenso capítulo de Silvia Iglesias Recuero, «La presencia del otro: las preguntas», en *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional* (Madrid: Visor Libros, 2002), 61-114.

⁵² Cantada por Mati Mendel (oriunda de Sofía), grabada en Moadon Yefet (Club de la tercera edad), Yaffo (Israel) en 1975 (en una de mis primeras encuestas), NSA Yc840/18; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, 78 (con transcripción musical). La palabra *jenosa*, en judeo-español, proviene del hebreo *jen* “gracia”, palabra a la que se ha añadido el sufijo español *-osa*, con desinencia castellana *-osa*.

⁵³ Manuel Manzano, *Cancionero leonés* (León: Diputación Provincial de León, 1991), 3:892.

⁵⁴ Texto recogido en las encuestas de 1915-1925 de Agapito Marazuela Alborno, *Cancionero de Castilla*, 2ª ed. (Madrid: Diputación provincial, 1981), 66.

⁵⁵ Cantada por Stella Mayo-Cohen (nacida en Rodas) entrevistada en Bruselas (Bélgica) el 10 de noviembre de 1995, n.º 53 (con transcripción musical) en Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*. En judeo-español, *ermuera* significa “nuera”.

dos versiones sefardíes del Mediterráneo oriental: de Sofía y de Sarajevo (Ejemplos 6a y 6b), una de la tradición sefardí de Marruecos (Tetuán, Ejemplo 6c) y una concordancia intercultural con la versión española de Zamora (recogida por Miguel Manzano Alonso; Ejemplo 6d):

Estas mesas son del vino,
viva la patrona con su marido,
los que están alderedor.
Que vivan y logren de quien son,
estas mesas, mesas son.

Nunca mos manque el pan ni el vino,
viva la patrona con su marido,
los que están alderedor.
Que vivan y logren de quien son,
estas mesas, mesas son.⁵⁶

Ejemplo 6a. Versión de cantar sefardí procedente de Sofía (Bulgaria).

Vuestras mesas son de palo,
viva la patrona con su amado,
los que están al deredor.
Gocen y logren cuantus son.⁵⁷

Ejemplo 6b. Versión procedente de Sarajevo.

Y estas casas altas son,
para bodas buenas son.

Y estas casas son de pino
en ellas mora un hombre rico.

Nunc ale falte el pan ni el vino,
ni a la novia su marido.⁵⁸

Ejemplo 6c. Versión procedente de Tetuán.

⁵⁶ Cantada por Mazaltó Lazar, que nació en Mustafá Pasha (Turquía), pero vivió desde niña en Sofía (Bulgaria). Grabada en Jerusalén, en el estudio del Archivo Sonoro Nacional de la Biblioteca Nacional de Israel, el 14 de julio de 1975, NSA Yc1038/12; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 74a (con transcripción musical).

⁵⁷ Cantado por Clara Kadman (Sarajevo), grabado en su casa en Jerusalén, el 14 de enero de 1987, NSA y 5671a/6; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 74b (con transcripción musical).

⁵⁸ Son tres estrofas de las 11 que cantó Alicia Bendayán (nacida en Tetuán), grabada en Ashqelon (Israel), el 28 de noviembre de 1984, NSA Y 5418/8; véase Weich-Shahak, *Cantares judeo-españoles*, 60-62, n.º 18 (con transcripción musical).

Estas mesas son de palo
púsolas un hombre honrado.

N'ellas puso pan y vino
mucho carnero cocido.

Estas mesas d'oro son,
Viva, viva quien las pon!⁵⁹

Ejemplo 6d. Versión recogida en la provincia de Zamora por Miguel Manzano.

2.4. Concordancia textual y funcional

La concordancia textual entre la tradición sefardí y la española va acompañada, en ciertos casos, con una concordancia funcional. Así, en el repertorio referente al ajuar de la novia, a su evaluación y a las eventuales discusiones y regateos pertinentes, concuerdan las dos versiones de la cantica sefardí «El regateo de las consuegras»⁶⁰ con una canción española cantada por Dionisia Lafer Navajo en Fuentelolmo de Fuentidueña (provincia de Segovia), recogida por José Manuel Fraile y Venancia Herrero Eras.

La importancia que la comunidad da al ajuar de la novia es común a sefardíes y españoles (o lo era hasta hace dos o tres generaciones). Con todo, hay una diferencia en los textos en cuanto a quién es, según la costumbre, quien ofrece los regalos para el ajuar: en las comunidades sefardíes es la madre de la novia quien regala a su hija lo necesario, mientras que en España es la madre del novio, la suegra, quien ofrece regalos a su nuera. En ambas ramas hispánicas, la española y la sefardí, se mantiene una estructura paralelística, en la cual en cada estrofa cambian los regalos ofrecidos y consecuentemente, la palabra correspondiente con la rima del verso paralelo.

– Bueno así viva la consuegra
¿qué es lo que le dió a su hija?
nada no le dio a su hija.
– Ya le dí sieti chintianes
uno para cada tadre.

– Bueno así viva la consuegra
¿qué es lo que le dió a su hija?
nada no le dio a su hija.

⁵⁹ Miguel Manzano Alonso, *Cancionero de folklore musical Zamorano* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1982), 384, n.º 674-677 (con transcripción musical).

⁶⁰ Se pueden escuchar versiones audio de ambas en Weich-Shahak, *Cantares judeo-españoles*, n.º 39 y 38.

– Yo ya le dí sieti camisas
que se troque cada día.

– Bueno así viva la consuegra...
– Yo ya le di yerdán de perlas,
que se pase con la suegra.⁶¹

Ejemplo 7a. Versión procedente de Rodas.

– Poco le das, la mi consuegra,
poco le das a la vuestra hija,
vuestra hija, la querida!
– Le daré siete vestidos,
una que si troque en cada'l día.

– Yiené es poco, mi consuegra,
poco le das a la vuestra hija,
vuestra hija, la querida!
– Le dare siete culotas
una que si troque en cada'l día.

– Yienée es poco, mi consuegra...
– Le dar' un yerdán de oro,
que se lo goce con su novio.

– Yiné es poco, mi consuegra...
– Le daré un esclavico
que se lo camine al bujurico.⁶²

Ejemplo 7b. Versión procedente de Sofía (Bulgaria)

– Dime, suegra nueva,
que daréis a la nuera?
– La daré ricas joyas
calzado y vestido
y un hijo que tengo
se la doy por marido.

– Dime, suegra nueva,
qué daréis a la nuera?
– La daré ricas joyas,
vestido y calzado,
y un hijo que tengo
se lo doy por velado.⁶³

Ejemplo 7c. Versión recogida en la provincia de Segovia por José Manuel Fraile.

2.5. Concordancia con la tradición catalana y con una cita de Tirso de Molina

El cantar «La tardanza de la novia» de Rodas tiene su paralelo en una canción del repertorio oral catalano-mallorquín, tanto en su función como en su formulación en diálogo y muy especialmente en la ordenación de los versos según medidas de tiempo.

– Ande tadrates un año?
– A convidar a los hermanos.
Que goce el novio y la novia!

– Ande tadrates un mese?
– A convidar a los parientes.
Que goce el novio y la novia!

– Ande tadrates una semana?
– A convidar a las hermanas.
Que goce el novio y la novia!

– Ande tadrates un día?
– A convidar a las amigas.
Que goce el novio y la novia!⁶⁴

Ejemplo 8a. Versión de «La tardanza de la novia» procedente de Rodas.

⁶¹ Cantada como dúo por Rosa Avzaradel-Alhadeh y Estela Israel (ambas oriundas de Rodas), grabada en Ashdod (Israel), el 20 de marzo de 1992, NSA Y5996a/33; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 48c. En judeo-español, *chintianes* significa “anchos pantalones”, *yerdan* procede de la voz turca *gyerdan*, que significa “collar”. Se puede ver en video en YouTube, *Colección Susana Weich-Shahak*.

⁶² Cantado por un grupo de mujeres sefardíes de Bulgaria: Mazaltó Lazar, Victoria Peres, Luna Franco, Fortunée Israel, Vita Sarova (de Sofía, Bulgaria), grabado en Yaffo, en el Club de la tercera edad Moadon Yefet, el 7 de julio de 1977, NSA Y 2091/6; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 48a. *Yiné* significa “todavía”, *bujurico* “primogénito”, procede del hebreo *bejor* con el añadido del sufijo de diminutivo español *-ico*.

⁶³ Versión generosamente cedida por su colector para esta comparación: fue cantada por Dionisia Lafer Navajo en Fuentelolmo de Fuentidueña en la provincia de Segovia, recogida por José Manuel Fraile, con la colaboración de Venancia Herrero Eras, el 4 de diciembre de 1994.

⁶⁴ Cantada por Rosa Avzaradel-Alhadeh (nacida en Rodas), grabada en Ashdod (Israel), el 20 de marzo de 1992, NSA Y5996a/20; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 43a. También fue recogida y anotada por Alberto Hemsy en Rodas, en la primera mitad del siglo XX, en su *Cancionero sefardí*, editado por Edwin Seroussi, con la colaboración de Paloma Díaz Mas, Elena Romero y José Manuel Pedrosa (Jerusalén: Jewish Music Research Centre, Hebrew University, 1995), n.º 129. También en Susana Weich-Shahak, «Ilación enumerativa en el repertorio poético-musical Sefardí», *Revista de Folklore* 145 (1993): 23.

La variante en catalán mallorquín para esta comparación fue recogida en Mallorca por Antoni Riera Estarelles y publicada con el título de «La novia impaciente»:

- Ala! fimeva, estarás un any.
- No, no, mumareta, me vuy casar enguany.
- Ala! fimeva, estarás un mes.
- No, no, mumareta, no pue estar mes.
- Ala! fimeva, estar'as un día.
- No, no, mumareta, jo me moriria.
- Ala! fimeva, estarás una hora.
- No, no, mumareta, sabeu que es d'enfora!⁶⁵

Ejemplo 8b. «La novia impaciente» recogida en Mallorca por Antoni Riera Estarelles.

Según la transcripción musical no se detecta ningún parecido con el cantar sefardí: la melodía de la canción sefardí está en modo de re, con el segundo grado descendido en menos de un medio tono, como el *makam Bayati*, mientras que la melodía de la versión en catalán está en un modo mayor. En cambio, sus textos (las cuatro estrofas de la canción sefardí y las cuatro de la mallorquina) presentan una clara similitud en el ordenamiento de las estrofas según las medidas de tiempo en orden descendente. En la variante sefardí: año, mes, semana, día; y, en la mallorquina: año, mes, día y hora, todo ello en un diálogo con la novia. Esta misma ordenación temporal aparece en una canción que incluyó Tirso de Molina en el primer acto, escena XX, de su obra *La Santa Juana* donde, para su interpretación, indica que «todos, cantan y bailan».

Anda, niño, anda
Que Dios te lo manda
Que andes en un día
Y Santa María,
Señor San Andrés,
Que andes en un mes;
Señor San Bernardo,

⁶⁵ Cantada por na Tonina Niell Miralles, publicada en Antoni Riera Estarelles, *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* (Palma: Editorial Moll, 1988); son tres estrofas de la n.º 105.

Que andes en un año;
Sin hacerte daño.⁶⁶

Ejemplo 8c. Tirso de Molina, *Santa Juana*, acto I, escena XX.

3. CONCORDANCIAS MUSICALES

Ya en otra ocasión me he ocupado de las semejanzas entre el cancionero sefardí y las canciones balcánicas.⁶⁷ Agregaré ahora un ejemplo que debo a la amabilidad de mi colega y amiga, la etnomusicóloga Ankica Petrovich.⁶⁸ Se trata de la conocida canción sefardí «Los dos janinos», que he grabado repetidamente de informantes de Sarajevo, y que parece ser muy propia de repertorio nupcial de los sefardíes bosnios. El texto refleja la costumbre de enviar un *coridor* o casamentero para tramitar el posible matrimonio y concertar las condiciones económicas que se ofrecen para unir así a los dos agraciados (*janino* y *janina*, del hebreo *jen* “gracia”) que, según la canción, tendrán hermosos hijos. Las interjecciones *dermán* (“fuerza, curación”) y *amán* (“piedad”) intercaladas en cada estrofa, son muy frecuentes en las canciones turcas, y hacen las veces de una invocación que interrumpe musicalmente la marcha de las frases musicales de ritmo binario.

Muchas gracias, mancebico,
que mi mandates coridó,
muchas liras me demanda,
dermán,
no m'aceta 'l mi señor.

Yo janina, tú, janino,
nos tomaremos los dos.
Yo janina, tú, janino,

⁶⁶ Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, 3 vols., edición crítica de Blanca de los Ríos (Madrid: M. Aguilar, 1946), 1:58.

⁶⁷ Weich-Shahak, «Adaptations and Borrowings».

⁶⁸ Ankica Petrovich presentó tres casos de coincidencias en su ponencia en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Madrid en 1992: en primer lugar, la conocida canción sefardí, «Yo me namori de un aire», con la canción bosnia «Koliko je sirom sv'jeata». En segundo lugar, «Noches noches» con «Il je cvedro, il' oblacno, il je temna noc». Y, en tercer lugar, la que cito aquí, «Yo hanino, tu hanina», con «Nekad cvale bjele ruze». Fue para la ponente una presentación casi heroica, dentro de su preocupación, porque justo en ese día comenzó la guerra en Sarajevo.

dermán,
nos tomaremos los dos.

Los hijicos que nos nacen
como la luna y el sol.
Los hijicos que nos nacen
dermán,
como la luna y el sol.

El mi novio bebió vino,
el tino ya lo perdió,
yo, hanina, tú, hanino,
dermán,
nos tomaremos los dos.⁶⁹

Ejemplo 9a. Versión de «Los dos janinos» procedente de Sarajevo.

La canción serbia que mencionó Ankica Petrovich como semejante a la melodía sefardí muestra en su texto que evidentemente no está relacionado con la boda, sino que, en su triste contenido, lamenta las desaparecidas rosas blancas del jardín. Pero concuerda en la música con la canción sefardí, ya que tiene el mismo contorno musical y parecidos motivos melódicos que demuestran el préstamo de su melodía para el texto judeo-español.

Nekad cvale b'jele ruže
U mom džulistanu,
A sad' gledam mjesto ruže
Suhu, golu granu.⁷⁰

Ejemplo 9b. Versión en serbio documentada por Ankica Petrovich.

Otro ejemplo de concordancias musicales, en este caso de la tradición de los sefardíes de Bulgaria, es una canción del repertorio nupcial que se refiere a la elección del marido, expresada en los varios novios (y sus oficios) que la madre piensa ofrecer a su hija y las consecuentes respuestas de esta. En cada estrofa, la madre propone a su

⁶⁹ Cantado por Dona Cohen (Sarajevo) encuestada en Kiryat Motzkin (Israel), el 22 de junio de 1976, NSA Yc 1097/24; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 44a.

⁷⁰ Traducción al inglés del texto serbio, generosamente suministrado por Ankica Petrovich: «Sometimes white roses bloom / in my rose garden, / and now I see instead of the roses / a dry, bare branch» [A veces rosas blancas florecen / en mi jardín de rosas, / y ahora veo en lugar de rosas / una seca, desnuda rama].

hija un candidato, que es rechazado según su profesión: un encalador (un *sivachico*, del turco *sivaci*, de *siva*, “cal, yeso”), un barbero (un *berberico*, del turco *berber*), pero escoge al zapatero (un *bustarico*, *obustarico*, del búlgaro *obustar*). La intérprete ordena los candidatos terminando precisamente con la elección del zapatero, como en realidad fue su caso.

La melodía está basada en una canción búlgara cuyo texto me ha facilitado la musicóloga María Kaufmann, de la colección de su padre, el eminente etnomusicólogo búlgaro, Nikolay Kaufmann:

Mi mama s' asenta y pensa y pensa,
mi mama s' asenta y pensa
pensa de darme a un sivachico,
yo sivachico no quero.

Mi mama s' asenta y pensa y pensa,
mi mama s' asenta y pensa
pensa de darme a un birbirico,
yo birbirico no quero.

Mi mama s' asenta y pensa y pensa,
mi mama s' asenta y pensa
pensa de darme a un bustarico,
yo obustarico ya quero.⁷¹

Ejemplo 10a. Canción sefardí de bodas procedente de Dupnitze (Bulgaria).

Krai pa-nego hodiat nane
beli doma ki-ni
bestra voda gadat nane
sinio nebe gledat.

Ejemplo 10b. Texto procedente de la colección del etnomusicólogo búlgaro Nikolay Kaufman.

A pesar de las diferencias rítmicas, es evidente que la melodía sefardí proviene de la canción búlgara: ambas están en modo mayor, pero la canción sefardí tiene un compás de 6/8 (o 3/8) mientras que la canción búlgara de la cual adoptó la melodía, está en compás de 5/8. La concordancia melódica se puede apreciar en la siguiente comparación paradigmática entre los Ejemplos musicales 4 (texto, Ejemplo 10a) y 5 (texto, Ejemplo 10b).

⁷¹ Cantado por Ida Alkalay (Dupnitze, Bulgaria), entrevista en el club comunitario de Dupnitze (Bulgaria) el 15 de octubre de 1993, NSA Y6128b/25; véase Weich-Shahak, *Ciclo de la vida*, n.º 37a.

$\text{♩} = 76$

Mu- chas gra-cias man-ce - bi - co que mi man-da-tes co-ri - do mu -
 chas li - ras me de - man - da der-man no m'a-ce-ta'l mi si - nor

Ejemplo musical 1. Transcripción musical de la canción sefardí del NSA que tiene el texto del Ejemplo 9a.

Mu- chas gra-cias man-ce bi - co que man-da-tes co-ri - dor mu chas
 li - ras me de-man - da der-man no m'a-ce-ta mi - si - nor

Ejemplo musical 2. Transcripción musical de la canción sefardí grabada por Petrovich con texto del Ejemplo 9a.

Ne - kad e-va-le bje-le ru - ze u mo - me dzu-li - sta - me
 A - sad gle-dom mjes-to ru - ze su - hu go-lu gra - nu

Ejemplo musical 3. Transcripción musical de la canción serbia documentada por Ankica Petrovich.

$\text{♩} = 58$

Mi ma-ma s'a-sen-ta y pen-sa y pen-sa mi ma-ma s'a-sen-ta y pen - sa
 pen-sa de darm-me un si-va-chi-co yo si-va-chi-co no quie - ro quie - ro

Ejemplo musical 4. Transcripción musical del Ejemplo 10a.

4. CONCLUSIÓN

Dada la amplitud del repertorio recogido de los tres géneros tradicionales sefardíes, incluyendo las abundantes grabaciones musicales, espero que sea oportuna la exposición de los rasgos estilísticos del cancionero sefardí

aquí presentada, así como la consideración de los varios parámetros de comparación utilizados para observar las concordancias del repertorio sefardí con otros repertorios.

En cuanto a la comparación con el acervo musical español, queda para futuros estudios la comparación musical del repertorio sefardí con los cantos de labor en

9
Krai pa - ne - go__ ho-diat na - ne be - li__ do - ma__ ki - ni__
bes - tra__ vo - da ga - dat na - ne si - nio ne - be__ gle - dat gle - dat

Ejemplo musical 5. Transcripción musical del Ejemplo 10b, procedente de la colección del etnomusicólogo búlgaro Nikolay Kaufman.

7
Mi ma-ma s'a-sen-ta y pen-sa y pen-sa mi ma-ma s'a-sen-ta y pen - sa
pen-sa de darm-me un sí-va-chi-co yo sí-va-chi-co no quie - ro quie - ro

Ejemplo musical 6. Comparación paradigmática entre los Ejemplos musicales 4 y 5.

España, tal como lo insinuó Querol refiriéndose al repertorio de su pueblo natal, Ulldecona, cuando recordaba el «sabor oriental» de las canciones de trilla, preguntando sobre el repertorio sefardí: «¿Necesitaron verdaderamente llegar a Salónica o a Esmirna para ponerse el vestido de la ornamentación melismática?». Futuras investigaciones podrán ampliar las comparaciones y considerar la relación entre cada canción y su función social en cada una de las culturas comparadas, observando los marcos de identidad y los valores que define para intérpretes y oyentes en cada caso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alexander, Tamar, Isaac Benabu, Yaacov Ghelman, Ora (Rodrigue) Schwarzwald y Susana Weich-Shahak. «Towards a typology of the Judeo-Spanish folk-song: *Gerinaldo* and the *Romance Model*». En *Jewish Oral Traditions. An Interdisciplinary Approach*. YUVAL, Studies of the Jewish Music Research Centre, vol. VI, editado por Israel Adler, Frank Alvarez-Pereyre, Edwin Seroussi y Leah Shalem, 68-163. Jerusalén: The Magness Press – The Hebrew University, 1994.
- Alin, José María. «De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica». En *De Balada y Lírica, 2. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, editado por Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano, 53-66. Madrid: Fundación Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.
- Alvar, Manuel. *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: CSIC, 1991.
- _____. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Editorial Porrúa, 1986.

- Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman, *The Judeo-spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*. Los Angeles: University of California Press, 1971.
- _____. *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970.
- Berlanga, Alfonso. *Poesía tradicional. Lírica y romanceiro*. Madrid: Editorial Alce, 1978.
- Catalán, Diego. «El romancero, campo de investigación». En *De Balada y Lírica, 3 Coloquio Internacional del Romancero*, 13-22. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1994.
- Correas, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: CSIC, 1963, publicado por primera vez en 1626.
- Díaz Mas, Paloma. *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona: Ediciones Riopiedras, 1986.
- Dragoumis, Markos P. «Common Elements in Jewish Sephardic and Greek Folk Songs». En *The Twelfth Meeting of the Study Group for Analysis and Systematization of Folk Music*, 21-25. Thessaloniki: Aristoteles Universitat Thessaloniki, Institut für Musikwissenschaft, 9, 1992.
- Etzion, Judith y Susana Weich-Shahak. «The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features». *Anuario Musical* 43 (1988): 221-256.
- Evenary, Hanoch. «Cantos españoles antiguos mencionados en la literatura hebrea». *Anuario Musical* XXV (1970): 67-70.
- _____. «Études sur le cancionero judeo-espagnol (XVIe et XVIIe siècles)». *Sefarad* XX (1960): 377-394.
- Feldman, Walter Z. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1997.
- Frenk, Margit. «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas». En *Lírica popular. Lírica tradicional*, editado por M. Piñero, 159-182. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 1998.
- _____. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- García Matos, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 vols. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figureas (vols. 1-2) y Juan Tomás Parés y José Romeu Figureas (vol. 3). Cancionero Popular Español, vols. 1-3. Madrid-Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1951, 1952 y 1960.
- Hamoí Sutton, Silvia. *Cantos Judeo-españoles. Simbología Poética y Visión del Mundo*. Santa Fe, NM: Gaon Books, 2008.
- Hassan, Iacob M. «Visión panorámica de la literatura sefardí». *Hispania Judaica* II (1982): 27-44.
- Hemsey, Alberto. *Cancionero sefardí*. Editado por Edwin Seroussi, con la colaboración de Paloma Díaz Mas, Elena Romero y José Manuel Pedrosa. Jerusalén: Jewish Music Research Centre, Hebrew University, 1995.
- Iglesias Recuero, Silvia. «La presencia del otro: las preguntas». En *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, 61-114. Madrid: Visor Libros, 2002.
- Manzano Alonso, Miguel. *Cancionero de folklore musical Zamorano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.
- _____. *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial de León, 1991.
- Marazuela Albornoz, Agapito. *Cancionero de Castilla*, segunda edición. Madrid: Diputación provincial, 1981.
- Masera, Mariana. «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario». *Boletín de Literatura Oral* 2 (2019): 229-252.
- Menéndez Pidal, Ramon. «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema». *Revista de Filología Española* XLIII (1960): 296-298.
- Molina, Tirso de. *Obras dramáticas completas*, edición crítica de Blanca de los Ríos. Madrid: M. Aguilar, 1946.
- Pelinski, Ramon A. *Die weltliche Vokalmusic Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero de la Sablonara*. Tutzing: Hans Schneider, 1971.
- Pérez Díaz, Eduardo. «El sol y la morena en la antigua lírica hispánica». *Revista de folklore* 400 (2015): 62-67.
- Riera Estarrelles, Antoni. *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca*. Palma: Editorial Moll, 1988.
- Rodao, José. *Cantares españoles*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1920.
- Ros-Fábregas, Emilio, ed. *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. <<https://musicatradicional.eu/es/home>>.
- Ruiz Fernández, María Jesús. *Romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*. Jerez: Caja de Ahorros de Jerez, 1991.
- Salinas, Francisco. *De musica libri septem*, editado por Macario Santiago Kastner. Kassel: Bärenreiter, 1958; publicado por primera vez en Salamanca: Mathias Gastius, 1577.
- Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

- Seroussi, Edwin. «The Turkish Maqam in the Musical Culture of the Ottoman Jews». *Israel Studies in Musicology* V (1990): 43-68.
- Seroussi, Edwin y Susana Weich-Shahak. «Judeo-Spanish Contrafacts and Musical Adaptations: A Perspective from the Oral Tradition». *Orbis Musicae* 10 (1991): 164-194.
- Seroussi, Edwin. «Hacia una tipología musical del cancionero sefardí». En *Jewish Studies at the Turn of the 20th century. Proceedings of the 6th EAJS Congress, Toledo 1998*, Vol. II, *Judaism from the Renaissance to Modern Times*, editado por J. Tarragona Borrás y A. Saenz-Badillos, 649-657. Leiden: Brill 1999.
- Seroussi, Edwin y Rivka Havassy, *Incipitario sefardí. El cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Madrid: CSIC, 2009.
- _____. *Ruinas sonoras de la modernidad. La canción popular sefardí en la era post-tradicional*. Madrid: CSIC, 2019.
- Seroussi, Edwin y Susana Weich-Shahak, «Avatares de la tradición oral en la era de la reproducción mecánica: la *Morenica* judeo-española hoy». *Cuadernos de Investigación Musical* 14 (enero-junio 2022): 5-27.
- Signell, Karl L. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Seattle, WA: University of Washington, Asian Music Publications, 1977.
- Torner, Eduardo M. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, 1966).
- Weich-Shahak, Susana. «The Wedding Songs of the Bulgarian Sephardi Jews». *Orbis Musicae* 7 (1979-1980): 81-107.
- _____. «Mazal-Tov's Repertoire of Songs. Genres in Judeo-Spanish Songs». En *Jerusalem Studies in Jewish Folklore*, editado por Tamar Alexander, 27-56. Jerusalén: Hebrew University, Institute for Jewish Sciences, 1984.
- _____. *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida* (libro y CD). Jerusalén: Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 1989.
- _____. «Las canciones sefardíes y el ciclo de la vida (Repertorio judeo-español de Oriente y Occidente)». *Revista de dialectología y tradiciones populares* XLIV (1989): 139-160.
- _____. «A dance song in the Sephardic repertoire». *Jahrbuch für Volksliedforschung* 38 (1993): 110-127.
- _____. «Coplas sefardíes: enfoque poético-musical». *Revista de Musicología* XVI (1993): 1597-1610.
- _____. «Ilación enumerativa en el repertorio poético-musical Sefardí». *Revista de Folklore* 145 (1993): 17-25.
- _____. «Cumulative Songs in the Sephardic Oral tradition». En *Proceedings of the Eleventh World Congress of Jewish Studies, Jerusalem, June 22-29, 1993*, 235-242. Jerusalén: The World Union of Jewish Studies, 1994.
- _____. «Paralelismo en el cancionero sefardí». *Revista de Folklore* 166 (1994): 118-126.
- _____. «Canciones acumulativas sefardíes y congéneres hispánicos». *Revista de dialectología y tradiciones populares* L (1995): 73-91.
- _____. «Dialogue in the Sephardic Cancionero». *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41 (1996): 54-73.
- _____. *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*, con comentarios de Paloma Díaz Mas. Madrid: Editorial Alpuerto, 1997.
- _____. «Adaptations and Borrowings in the Balkan Sephardic Repertoire». *Balkanistica* 11 (1998): 87-125.
- _____. «Miguel Querol y su apreciación del repertorio musical sefardí». En *Estudios sobre el Barroco Musical Hispánico*, editado por Francesc Bonastre i Bertrán, 187-200. Barcelona: Institución Milá y Fontanals, CSIC, 2005.
- _____. «El estribillo en las coplas sefardíes de tradición oral». En *Estudios Sefardíes dedicados a la memoria de Jacob M. Hassan*, editado por Elena Romero, 645-664. Madrid: CSIC, Fundación San Millán de la Cogolla, Asociación de Amigos del Museo Sefardí de Toledo, Centro Naime y Yehoshua Salti, 2010.
- _____. *Romancero sefardí de oriente. Antología de tradición oral*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2010.
- _____. «Debates coplísticos judeo-españoles». *Revista electrónica eHumanista* 20 (2012): 402-415.
- _____. *El ciclo de la vida en el repertorio musical de las comunidades sefardíes de oriente*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2012.
- _____. «Dice la nuestra novia». *European Judaism* 52, n.º 2 (2019): 95-110.

Recibido: 15.06.2023
Aceptado: 19.10.2023

