



El castillo y la iglesia de San Martín, referentes de la judería de Uncastillo.

PANORAMA DE LA CANCIÓN JUDEO-ESPAÑOLA

JUDITH R. COHEN

Intérprete de música sefardí

*... maestre gentil alias Mosse Cohen, judio tanyedor,
habitante en ciudad de Taraçona, 1483¹.*



Tarazona tiene la buena fortuna de saber el nombre y hasta el mote de un músico judío que vivía y trabajaba en esta bella ciudad en la Edad Media: Mosse Cohen, conocido como «Maestre Gentil», y nombrado como «tanyedor» en el año 1483. Pero ¿reconocería Mosse Cohen la música sefardí hoy en día? Si de alguna manera se hubiera enterado del hecho que otras dos Cohen (mi hija y yo), cantábamos canciones sefardíes en su propia ciudad, seis siglos después, y si hubiera podido escuchar nuestro concierto ¿le hubiera hecho ilusión cantar con nosotras? ¿Reconocería alguna de las canciones, o le sonaría algo, o le parecería completamente fuera de sus conocimientos musicales? O sea, ¿qué relación tiene la música sefardí, específicamente las canciones en judeo-español, con el mundo musical del Aragón medieval, con el mundo medieval de Iberia en general?

Existe un concepto popular, pero erróneo, de la canción judeo-española como «música medieval». El musicólogo I. J. Katz habló de ese «mito» ya hace más de medio siglo (1973). Ni los judíos ni los musulmanes escribían partituras en la Edad Media². Por eso, es importante distinguir entre las letras y las melodías de las canciones, y también entre las letras y las historias que narran: hay una tendencia algo romántica de confundir los orígenes de las letras y las historias con los de la música. En muchos casos, las letras de una canción determinada –especialmente, un romance– cantada por sefardíes, sí, tiene sus orígenes en la Edad Media o el Renacimiento, o la historia que narra es aún más antigua. Pero sus melodías, en cambio, no son medievales³. Además, una gran parte de las canciones judeo-españolas que aparecen en grabaciones comerciales no pertenecen a este *corpus* antiguo, sino que son canciones de una época más tardía de la vida sefardí: algunas adquiridas mucho después de las expulsiones de la Península Ibérica, otras adaptadas de las culturas de





la Diáspora, otras compuestas por los sefardíes en los siglos XIX y XX. Muchas veces, las letras de un romance, o un cantar de boda, o unas coplas paralitúrgicas, existen en ambos repertorios judeo-españoles: el de Marruecos y el del ex Imperio Otomano. Esto puede decir que la canción se originó ya en España antes de las expulsiones, lo que sucedió en muchos casos; en otros se explica por otras circunstancias. Los judíos no dejaron de salir de España después de 1492 (o 1497 en Portugal, 1498 en Navarra): seguían saliendo durante muchos años, como nuevos cristianos, y muchas veces buscaron comunidades judías en otros países donde podían asumir su identidad judía. También, mercaderes judíos venían por fines de negocios a España desde el exterior.

A veces, incluso cuando los intérpretes saben que la «conexión medieval» es más bien laxa, aún así siguen presentando las canciones como restos, vestigios de «España medieval», lo que también seduce a muchos oyentes. Hay que darse cuenta también que, fuera del ámbito académico, la mera palabra «medieval» no indica necesariamente la época considerada «medieval» por los historiadores, sino que se refiere de manera mucho más vaga a festivales, ferias, restaurantes, actuaciones por la calle, etc., de una época más bien indeterminada, y cuya relación con la Edad Media suele ser más deseada que documentada.

Antes de hablar más de la música sefardí, es importante –o, como se dice en judeo-español de Turquía y Salónica, «cale»– hablar un momento de la palabra «sefardí». Como se sabe, se refiere a la gente y la cultura de Sefarad, el nombre tradicional judío de la Península Ibérica. Pero también, en las últimas décadas, se usa en un sentido más general, aunque poco preciso, refiriéndose a los judíos que no son de origen Asquenazí, de Europa Central y del Este. Cuando se emplea en el sentido preciso histórico, la denominación «sefardí» no siempre implica el uso del idioma judeo-español⁴, ya que por supuesto el idioma de la liturgia y los

textos religiosos es el hebreo. En este artículo, «Sefardí» implica «originario de Sefarad», y las canciones comentadas serán sobre todo en judeo-español, o a veces en hebreo, turco, árabe, etc.⁵.

Aunque sabemos muy poco de lo que cantaban los judíos en Iberia antes de las expulsiones, no cabe duda de su papel central en la vida musical. Volviendo a Aragón, aparte de Mosse Cohen/Maestro Gentil, sabemos también los nombres de otros músicos judíos del Aragón medieval: Samuel Fichiel, Sento Mayor, Abraham Mayor y Bonafos Mayor; y también su colega musulmán, el tamborilero «Mahoma el Marruequo» (Calahorra, 1977). Calahorra hace alusión también a judíos y «moros» entre los músicos que tocaban para una procesión del Corpus Cristi en 1513, curioso, ya que legalmente no vivían judíos en España; tal vez se refiere a conversos o moriscos conocidos. No lejos de Tarazona, en Tauste, tenemos una anécdota curiosísima de comienzos del siglo XIV. Parece que un tal rabino Hacen mantenía la vigilia nocturna en la iglesia de San Bartolomé, y que «en compaynna de cristianos e de cristianas... que velaven guiando una dança, avia dado una calz con el pie en la tabla del altar cientalment...». Por supuesto, esa anécdota releva muchas preguntas. La autora del artículo, E. Lourie, se pregunta, como también nos preguntamos nosotros, ¿qué hacía un rabino en estas circunstancias? Pregunto Lourie también porque fueron los mismos judíos quienes reclamaron el castigo de Hacen, y hasta si Hacen era de verdad un rabino o sencillamente alguien con bastante formación a quien le llamaban «rabino» de manera más bien familiar. También, explica la autora que Tauste no tuvo barrio judío cerrado hasta 1414 (Lourie, 1995). Otro juglar judío del siglo XIV, menos atrayente que Maestre Gentil y menos intrigante que Hacen, era un tal Johanan Sibilí, «camorrista, juglar y mujeriego» que tuvo que pagar unas multas importantes por sus delitos en Valencia

(Brammon, p. 195). Y, antes de salir de esta pequeña excursión al mundo medieval sefardí-aragonés, ¿quién era la misteriosa Çeti, la «rabisse judearum sinagoge majoris Caesarauguste... in officio rabina-tus...»? Esta «mujer rabiña» aparece en un solo documento (Nirenberg). ¿Era mujer de rabino de la gran sinagoga de Zaragoza? ¿Oficiaba como rabiña con las mujeres de la comunidad? Y, pensando siempre en la música, ¿qué cantaba ella con su familia, y con la comunidad? ¿Sabía, como lo han sabido muchas mujeres e hijas de rabinos, cantar la liturgia?

Sabemos los nombres y tenemos una gran parte de la obra de muchos poetas judíos en Iberia medieval, y seguramente había muchos más que no nos han dejado sus nombres y su poesía. La mayoría de esa

poesía está escrita en hebreo, y a veces en árabe⁶: nos queda muy poca poesía judía en lengua romance. En otro trabajo, presenté unas posibilidades para la reconstrucción musical de los dos fragmentos del trovador judío portugués Vidal de Elvas y de los poemas epitalámicos judeo-catalanes editados por Jaume Riera i Sans (Cohen, 2000a, 2000b)⁷. Existen muchas alusiones en las fuentes medievales a hombres y también mujeres que cantaban –pero, respecto a lo que exactamente cantaban o cómo lo cantaban, siguen siendo misterios–.

Cantando las canciones judeo-españolas

Si no sabemos cómo cantaban antes, sí que sabemos cómo cantan los sefardíes



Apparatus ad Decretum. Biblioteca Capitulare de la Catedral de Tarazona.





hoy en día, y poseemos grabaciones de los de Turquía de comienzos del siglo XX, y partituras, menos fiables por supuesto que las grabaciones, pero que nos dan una idea, de los de Marruecos y de Turquía y las demás regiones del antiguo Imperio Otomano, de la misma época, y después, también de los años 1950 y adelante. Las primeras grabaciones, sin embargo, son sobre todo de hombres (con la excepción de la magnífica Victoria Rosa Hazán), y eran hombres con mucha formación en música litúrgica y también música clásica otomana, y con instrumentos de cuerda: o sea que no son grabaciones del canto cotidiano en contextos domésticos, sobre todo de las mujeres. desde los comienzos del siglo XX. Del último cuarto del siglo XX, tenemos ya bastantes grabaciones documentales, de las cuales muchas han sido editadas (ver mi discografía, en las referencias), y todavía sigue siendo posible escuchar canciones tradicionales cantadas por gente mayor sefardí, aunque cada vez menos, y también, cada vez menos, cantando los romances y antiguos cantares de boda, y aún menos con el estilo tradicional.

En general, se puede repartir los estilos del canto sefardí en dos grandes regiones principales: el occidental o el oeste (Marruecos) y el oriental o este: el Imperio Otomano, hoy en día Turquía, Grecia, Bosnia, Jerusalén y otros. Por supuesto, existen muchas subdivisiones, pero para el momento quedemos con estas. Una gran diferencia es el uso del sistema del *maqam* por los sefardíes de la zona ex otomana. Es un sistema muy complejo que no corresponde exactamente con las gamas occidentales o los modos eclesiásticos medievales. El *maqam* es un sistema muy complejo de fórmulas, patrones y progresiones melódicos que utiliza intervalos de microtonos difíciles para los que no los han conocido ya de muy jóvenes. Las canciones judeo-españolas de Marruecos utilizan mucho menos estos microtonos. (También, la edad avanzada de muchos cantantes de ahora, a veces implica pro-



Los tocados representan un signo de distinción social.

blemas al nivel de saber si están cantando con microtonos, o si desafinan). Otra diferencia: la ornamentación vocal tiene una tendencia marcada a ser mucho más melismática y compleja en el canto de la región ex otomana que en Marruecos, aunque esta diferencia ha sido un poco exagerada, en mi opinión: por un lado, las versiones más modernas de las canciones de Oriente tienen mucho menos ornamentación y sabor de Oriente, y por otro lado muchas cantantes tradicionales de Marruecos demuestran un orgullo justificado en su «floreo»...

La armonía no es tradicional en el canto judeo-español. Hay unas cuantas excepciones, sobre todo Flory Jagoda, recordando a su familia en Bosnia, en los años 1930, cantando con terceras: habla de las canciones líricas de origen finales del siglo XIX o principios del siglo XX más que de los

romances y cantares de boda. Las mujeres son las que más cantan los romances y cantares de boda, y suelen cantar los romances sin acompañamiento, mientras se ocupan de las tareas domésticas, y los cantares de boda con panderetas, lo que también es el caso en muchos países del Mediterráneo. Cuando hay instrumentos melódicos, en general cuerdas, el acompañamiento tradicional es heterofónico y no armonizado, como en la música de Medio Oriente y África del norte en general. Sin embargo, el repertorio más moderno, de los últimos cien años, digamos, se presta mejor al acompañamiento occidental. El grito de mujeres sefardíes de Marruecos se llama *barwalá* o *youyou* entre ellos: aparece cuando terminan de cantar ciertas canciones alegres de fiestas y bodas. Forma parte también, como ya es sabido, de muchas culturas árabes y africanas, y existe en muchas zonas de España bajo varios nombres, y no siempre ejecutado por mujeres.

Instrumentos

La música judía, con la excepción importante del género asquenazí *klezmer*, es sobre todo una tradición vocal. Los instrumentos sirven sobre todo para acompañar las voces. También, salvo en ciertas denominaciones modernas judías, los instrumentos musicales están prohibidos en días sagrados, incluso en *Shabbat*, y durante los oficios litúrgicos en la sinagoga, salvo el cuerno ritual que se oye solamente en *Rosh Hashaná* (Año Nuevo) y, diez días después, en el *Kipur* (Día del Gran Perdón, del Arrepentimiento). Entre los sefardíes, la música instrumental refleja, en general, la de la cultura donde viven: por ejemplo, el *laúd árabe*, el *kanún* o *santur*, el violín al estilo local, y las percusiones de la región. Para las bodas y otras fiestas, a veces contrataban a músicos musulmanes, y también a veces los musulmanes contrataban a músicos judíos. En Turquía, el músico judío Isaac Fresco Romano, con el

mote «Tamburi Isak», era el principal tañedor del tambor para el sultán Selim III (1789-1807). En tiempos más recientes, mi primer profesor de laúd árabe, en Montreal (donde me crié) era Samuel Amzallag, «Sami el-Maghribi», un gran músico judeo-marroquí que muchas veces tocaba y cantaba para el rey de Marruecos.

¿Cuál era el instrumento del «tanyedor» Mosse Cohen «Maestre Gentil» en Tarazona medieval? No sabemos, pero casi seguro que hoy en día si pudiera tocar con músicos sefardíes, tendría que cambiarlo por otros o por lo menos por otra versión moderna del mismo. Los instrumentos medievales de los manuscritos no se usan en la cultura sefardí, como no se usan en otras culturas europeas, por lo menos en su forma medieval. En algunos casos, sí que el instrumento ha sobrevivido con pocos cambios: las percusiones, por ejemplo, y el laúd árabe, que ha cambiado muy poco con los siglos. Los músicos sefardíes, como los demás, suelen adaptar sus instrumentos. Por eso, en una boda sefardí, no se ve un rebec o una viela medieval, por ejemplo. A lo mejor, sí que habrá un clavier electrónico para una buena imitación del laúd árabe y otros instrumentos del Medio Oriente. Y si nuestro amigo Maestre Gentil estuviera, y reconociera un laúd árabe como algo familiar, aún así se preguntaría que era un chisme que no conocía salvo por encima: el pequeño amplificador electrónico que desde un par de décadas ya aparece mucho. ¿Lo rechazaría por no ser auténticamente medieval? No creo... como no lo rechazan la mayoría de músicos sefardíes.

En general, entre los sefardíes (y muchos otros grupos también) han sido los hombres quienes tocaban los instrumentos melódicos (sobre todo cuerdas), mientras las mujeres se limitaban a los instrumentos de percusión, sobre todo tipo pandero o pandereta para las bodas. Molho (1950: 20-21) habla de las mujeres sefardíes de Salónica improvisando instrumentos de percusión con los utensilios de cocina, tal como hacen la gente de pueblo en España y Portugal





hoy en día. Allí y en la zona otomana en general, las mujeres que se especializaban en cantar y tocar para las bodas se llamaban las *tanyederas*, y tenían un rol central en las bodas, no sólo en la parte musical. Como siempre, había excepciones a la decisión hombres-mujeres: notoriamente algunas escuelas judías a comienzos del siglo XX enseñaban el laúd árabe o el mandolín a las alumnas, y muchas veces las mujeres de familias de una clase socioeconómica más elevada tocaban piano o violín. Una mujer de Salónica que me cantó y me contó muchas cosas en Montreal, cantaba un extracto de una *operetta* de los años 1920: dice un protagonista que se busca una mujer que «... el piano sepa bien tocar, como flama en la cama...»⁸. Pero, de todas formas, el instrumento más importante, el único instrumento imprescindible, de la música sefardí, sigue siendo la voz.

Géneros de las canciones

Los repertorios marroquíes y otomano comparten las mismas categorías, con una gran diferencia: las canciones líricas de finales del siglo XIX-comienzos del siglo XX no se encuentran en Marruecos, y además, en general, son las más conocidas del repertorio sefardí por discos comerciales. Tanto en Marruecos como en las regiones otomanas, la música de las canciones ha recibido mucha influencia de la música local y de la época: canciones griegas y turcas, patrones rítmicos turcos, búlgaros, marroquíes; canciones de España sobre todo en Marruecos durante los años del Protectorado español; canciones enteras traducidas o adaptadas al judeo-español; melodías populares de Europa o tangos de Argentina, y hasta los fox-trots y charleston's, todo ha tenido su influjo en el desarrollo de la canción judeo-española.

Las tradiciones musicales siempre han viajado mucho con sus cantantes y tañedores, pero los cambios tecnológicos –técnicas de grabación, medios de comunicación, radio, Internet– del siglo XX han contribuido a cambios mucho más rápi-

dos y extensivos que antes. Para la canción judeo-española, se traduce en una mezcla de repertorios, aunque siguen siendo las canciones líricas de la región otomana las más conocidas por el público en general. Los intérpretes no sefardíes han aprendido algo de todo: antes se limitaban más bien a las canciones líricas conocidas, mientras ahora empiezan a aprender canciones de boda de Marruecos y romances de ambas regiones, a veces trabajando con las grabaciones documentales que están disponibles ahora y que no lo eran hace pocos años. Aún así, casi siempre añaden muchos arreglos y, sobre todo, cambian el estilo de cantar⁹.

La música judía, incluso la tradición sefardí, siempre ha visto un gran nivel de intercambio entre los géneros sagrados y profanos, y entre canciones en hebreo y en otros idiomas, como en este caso el judeo-español. Hay *piyyutim* (himnos métricos en hebreo) en antologías antiguas que dan los títulos de romances u otras canciones para cantar sus melodías (Avenary, Armistead, Silverman y Katz). Sin embargo, no sabemos cómo se cantaban estos romances y canciones en la época de estas ediciones, y tampoco sabemos si eran las mismas melodías que hoy en día sirven como vehículos musicales para estos textos. Desde el siglo XVI o antes, está documentado el uso del maqam turco, en la colección del gran poeta místico de Israel, Israel Najara. En su obra monumental *Zemiroth Israel* da incipits de canciones en judeo-español, turco, árabe y griego (Seroussi, 1999). Pero, otra vez, no tenemos las melodías que Najara utilizaba. Como ya hemos visto, no tenemos música judía de esta época o de las anteriores, salvo los fragmentos de Ovadía el Prosélito, y tal vez unos fragmentos en el motet de finales del siglo XV, *Cadosh, cadosh* (vid. Katz, en Grove).

Se han propuesto varias maneras de clasificar las canciones judeo-españolas, muchas veces combinando la forma con la función. Mirando las formas, se pueden repartir entre romances, canciones, coplas, y



Soldado judío, detalle. Iglesia de San Salvador. Ejea de los Caballeros.

un grupo muy reducido de oraciones cantadas, en ladino¹⁰. Mirando su funcionalidad, propongo el esquema siguiente:

- 1) Canciones para contextos domésticos y recreativos:
 - a) *romances* (clásicos, nuevos, de cordel) y canciones narrativas;
 - b) canciones de amor;
 - c) canciones de circunstancia y recreación (en forma de canciones o coplas).
- 2) Canciones para la vida religiosa y ritual (litúrgicas y para-litúrgicas):
 - a) para el ciclo de la vida (canciones, algunos romances);
 - b) para el ciclo del año (sobre todo coplas);
 - c) canciones sobre temas religiosos o éticos (sobre todo coplas).

Romances sefardíes

Aunque las narraciones de los romances se remontan muchas veces a tiempos más antiguos, se presenta en forma escrita en 1421, y aparece con varias estructuras, de las cuales la más conocida es la de versos con asonancia, cada uno de dieciséis sílabas repartidas en dos hemistiquios. Los cantantes tradicionales sefardíes no siguen necesariamente las clasificaciones «oficiales» (Cohen, 1995c). Los de Marruecos a veces sí, hablan de romances, pero también se refieren a ellos como «antiguos cantares nuestros» o «cantares judíos», o, según el contexto en el cual se cantan, «canciones de *matesha*» (ár., columpio) o canciones de cuna. Entre los sefardíes de la región otomana, la «romanza» tradicionalmente se refería a los romances (véase Weich-Shahak, 1984: los sefardíes mayores decían que las «romanzas» hablaban de los reyes y de las reinas), pero en la actualidad se utiliza con frecuencia para indicar casi cualquier canción de amor o que sea «romántica». Los romances que se cantan en días de luto se llaman «endechas» u «oinas».

¿Qué sería lo que hace que tal u otro romance sea «judío»? ¿Por qué sería «judío» un texto que relata alguna historieta antigua peninsular de intrigas entre duques y duquesas y condes y condesas? Históricamente, no hay nada en estas historias que las identifique como «judías». Los romances de Gerineldo, de Don Bueso, de Landarico o de La Bastarda vienen clasificados como «sefardíes» cuando los sefardíes los cantan, pero por supuesto, no cuando lo cantan campesinos de cualquier región de España o Portugal. El romance *¿Porqué no cantáis la bella?* (conocido en Aragón con otros nombres) ya forma parte del repertorio de bodas entre los sefardíes de Marruecos, por ejemplo, aunque no tiene ningún elemento que sea «judío», y el de la muerte del rey Felipe, tampoco judío, forma parte de su repertorio de endechas. Historias del Cid tomando Valencia, de la muerte del





Duque de Gandía, del castigo de una reina adúltera merovingia –todas estas historias han entrado al romancero sefardí–. Entonces, la definición de un romance sefardí ¿depende de su música?, ¿su letra?, ¿o de quién lo interprete y en qué contexto? En algunos casos, elementos judíos se añaden a la historia y/o elementos cristianos se quitan (Armistead y Silverman); a veces, pero no siempre, los cantantes sefardíes transforman una conclusión violenta convirtiéndola en otra más pacífica.

Canciones del ciclo de la vida

Cada etapa del ciclo de la vida tenía sus propias canciones. Entre los sefardíes, las más numerosas son las de la boda; también existen algunas canciones para el nacimiento (sobre todo de un hijo varón), para la circuncisión (por supuesto, hijos varones también) y un par de cancioncillas para la *Bar Mitzvá* (hijos varones, aunque hoy en día las chicas suelen celebrar sus *Bar-Mitzvot*). Hay que explicar que hay menos canciones en judeo-español para la circuncisión (*Brit Milá*) y la *Bar Mitzvá*, porque la mayoría son en hebreo y se cantan más bien por los hombres, mientras las preparaciones para la boda entran bajo el control de las mujeres. En algunos casos, ciertas canciones de boda se utilizan también para celebrar la *Torá* (en las fiestas de *Simkhat Torá* y de *Shavu'ót*), donde la unión del novio y de la novia simboliza la unión entre Dios y su pueblo¹¹.

Las canciones del ciclo de la vida no tienen siempre una relación obvia con la ocasión celebrada, sino que sus letras son evocativas. Por eso, un romance del amor fiel, ¿*Porqué no cantáis, la bella?*, se canta para las bodas; las coplas, *El Nacimiento de Avraham*, para el nacimiento, y casi cualquier romance triste para servir de endecha, que sea para la muerte de un individuo o para el día de luto general, *Tisha be'Av*. Estas canciones del ciclo de la vida, como tradicionalmente la vida está relacionada con los deberes religiosos,

se pueden considerar parcialmente «profanas» (su contenido, y el ser cantado fuera de los oficios) y parcialmente «religiosas» (su función), o, para decirlo de otra manera, distinguir entre lo profano y lo religioso a veces resulta artificial.

Coplas

Las coplas se definen por su forma (véase Romero). La mayoría tratan de la vida religiosa: de *Shabbat*, del ciclo del año judío, del retorno a Israel; otras pueden hablar de casi cualquier tema. En las que tratan de la vida religiosa, a veces mezclan el hebreo con el judeo-español, como en el siguiente extracto de unas coplas marroquíes para la fiesta de *Simkhat Torá*:

Hi Torah lanu nitana...

Betupim ubim'kholot, con alegría y placeres,

salgan hombres y muzheres diciendo las *zemirot*.

(Esta es la *Torá* que nos dio....

Con tambores y con bailes, con alegría y placeres,

salgan hombres y mujeres, cantando los himnos.)

Las coplas se transmiten con frecuencia por escrito, además de la vía oral, aunque solamente las letras y no las partituras –salvo algunos símbolos inventados por los hombres a veces, para indicar un cambio en la melodía, por ejemplo: estos símbolos no son notas musicales, y sirven solamente para los de su comunidad–.

Las endechas, ya explicadas en la sección «ciclo de la vida», se cantan también en el día de *Tisha be'Av*, el día de luto judío general, la caída del Templo, la expulsión de España y otras tragedias. El romance de *Don Gato* se canta con una sencilla melodía de niños durante el año, entre los sefardíes de Marruecos, pero también lo cantan en *Tisha be'Av*, con otra melodía, solemne, reservada para ocasiones de luto. Dicen que quien se ría mientras lo

canta en aquel día, llorará en *Rosh Hashana* (el día del Año Nuevo, no mucho más tarde). Durante un día sagrado, no se puede grabar, y fuera de un día de luto ritual o personal, se cree que cantar una endecha trae muy mala suerte. Por eso, es difícil grabarlas. Hace tiempo, un judío tetuaní viviendo en Toronto cantó una endecha y me

dio permiso para grabarla, pero me dijo, algo incómodo, que si su mujer hubiera estado en casa en aquel momento, ella no lo hubiera consentido. Reflejándolo más, añadió que una semana antes no me la hubiera cantado porque era durante la Pascua judía, una época feliz. Pero pensándose aún más, concluyó que como



Esponsales de la Virgen, detalle. Museo de la Colegiata de Santa María. Borja.





estábamos en los días de «contar el Omer», pues no era tan malo cantar una endecha como hubiera sido en otra ocasión. Otra tetuaní, la magnífica cantante Alicia Bendayanme, explicó que había decidido cantar las endechas para los investigadores, porque le parecía importante dejarlas grabadas (entrevista, diciembre 1993)¹².

Canciones líricas, de circunstancia, recreativas

Durante la primera mitad del siglo XX, aparecieron varias canciones nuevas en judeo-español, en un estilo más bien de Europa occidental (véase Seroussi). En las regiones otomanas, el estilo antiguo se cantaba, como hemos visto, sobre todo con el sistema del *maqam*, y con los ornamentos y el timbre vocal tradicionales de la zona. Existen grabaciones de esta época. El nuevo estilo suena muy diferente: el estilo y timbre de cantar, el origen de las melodías, la desaparición del sistema del *maqam*. Algunos romances ya tienen una melodía (o más de una) antigua y otra nueva, como es el caso del romance «Hero y Leandro», más conocido bajo su incipit «Tres hermanicas eran». Incluso hoy en día, aparecen nuevas composiciones, aunque no muchas, y lo que en inglés se llama «performance practice», estilo de interpretación, recibe muchas influencias de fuera. La ironía es que los de dentro de la comunidad muchas veces adoptan instrumentos y estilos modernos, como ya hemos visto con el teclado electrónico. Mientras, los intérpretes de fuera de la tradición, tienen la tendencia de utilizar más instrumentos del Medio Oriente y/o de la Edad Media, o sea intentan «reautenticizar» la música. En general, la influencia de los músicos no-sefardíes es mucho más notable, ya que los de dentro no suelen buscarse oportunidades de tocar y cantar fuera. El resultado es que la idea general que se ha hecho el público de lo que es la música sefardí ha sido formada por no-sefardíes, que en muchos casos

(aunque no todos) nunca han oído a un/a sefardí cantando sus canciones, y, fuera de España y otros países hispano-hablantes, muchas veces ni siquiera entienden el idioma. Por un lado, una gran parte de éstos son buenos músicos, y las interpretaciones suelen ser bonitas y musicalmente bien desarrolladas. Por otro lado, no suelen tener mucha relación con los estilos tradicionales, sobre todo cuando se trata de la voz, que veo como el componente más importante.

En muchos casos, las canciones tienen una identidad musical mixta, combinando las letras en judeo-español y el tema de asuntos judíos con los ritmos adaptados de la música regional marroquí, griega o turca; en esta última, por ejemplo, con patrones rítmicos de siete (2-2-3, «La comida la mañana») o de nueve (2-2-2-3, «Oy que buena que fue la hora»). Hay canciones judeo-españolas que también existen en España y en Portugal (e.g. *La mosca y la mora*, Hemsí, #134), a veces composiciones más bien modernas adaptadas por los sefardíes.

Las tradiciones de los criptojudíos de Portugal¹³

En el caso de la Diáspora sefardí, se entiende fácilmente que las canciones en judeo-español mantuvieron una identidad en una cultura tan diferente: Turquía, los Balcanes, África del norte. En el caso de los que se quedaron en la Península, como conversos, el papel de las canciones tuvo que cambiar. Seguían hablando el mismo idioma vernacular, en vez de tener que aprender el turco, el griego, el árabe y otros idiomas de la Diáspora. Pero los sefardíes en la Diáspora tenían la posibilidad de seguir utilizando el hebreo, solo o como elemento inserto en las canciones judeo-españolas, una señal de identidad que hubiera sido demasiado peligroso para los conversos. En Portugal, las canciones y las oraciones de los criptojudíos que mantienen todavía su identidad judía, y algunas costumbres, se recitan o se

cantan (más bien se recitan) en portugués: casi la única palabra mantenida en hebreo ha sido «Adonai» (Dios). Así que entre los criptojudíos, aparte de esa palabra, el idioma utilizado no define una canción o una oración como judía.

Unos cuantos romances bíblicos, recitados y no cantados ya, existen en la tradición

criptojudía portuguesa, pero en general no se encuentran entre los no-criptojudíos: *El sacrificio de Isaac*, *Daniel en la cueva de los leones*, *Joanh*, *El paso del Mar Rojo*, y una versión de «En el cielo hay un castillo» (versión de «En Castilla hay un castillo»). Hay otros aspectos correspondientes entre los romances portugueses y sefardíes, que



El momento del parto se desarrolla en una atmósfera exclusivamente femenina.





requieren más investigación, siguiendo los pasos de los buenos investigadores Manuel da Costa Fontes y Pere Ferré. Los criptojudíos portugueses también cantan un romance nuevo con una melodía sencilla de baile, cuya melodía y cuyo estilo general no parecen ser de antes de finales del siglo XIX o principios del siglo XX. Otro, cantado solamente durante la Pascua judía («A Santa Festa»), relata el paso del Mar Rojo: la letra es más antigua pero la música también sería de hace más o menos un siglo. Aparte estas dos y una traducción al portugués del himno israelí «Hatikva» (*La Esperansa*), los criptojudíos a quien he entrevistado durante estos últimos años, saben con frecuencia cantar las canciones de la zona, aunque a veces insisten que «no cantamos lo de los Cristianos»; y a veces adoptan las letras o por lo menos el contexto a sus propios fines.

Festivales «judíos» inventados

A finales del siglo XX, se estableció la *Red de Juderías de España*, y dos pueblos por lo menos ya tienen festivales con elementos «judíos»: Hervás (Extremadura) y Ribadavia (Galicia). He analizado estos festivales y su uso de la música sefardí con detalle en otras publicaciones (Cohen, 2000a) y la historia del barrio judío en Hervás viene explicada en el de Hervás 1997. Aquí comento rápidamente el uso de la música sefardí en estas actividades. En ambos pueblos, el hecho de que existen unos restos arqueológicos judíos, y también algunos nombres de familias judías de la época, ha llegado a la conclusión de la supuesta identidad judía de la gente que viven allí ahora, y por extensión de sus canciones, conclusión que carece de todo proceso lógico.

En Ribadavia, la *Festa da Istoria* sólo dura un día. Creada a finales de la década de los 1980, su inspiración se halló en unos documentos que describían una actuación teatral que se hacía cada año entre 1693 y 1868. Varios aspectos de los documen-

tos surgieron a los organizadores de la *Festa* que posiblemente fuesen nuevos cristianos quienes hacían el teatro, aunque no hay ninguna evidencia aparte el uso de algunas piezas de autores conversos. También, algunos habían asistido a festivales «medievales» en Francia, y uno conocía bien el proceso de desarrollo del barrio judío de Gerona («Isaac el Cec»). Cuando presentaron su proyecto por primera vez, por la Escuela Taller y como proyecto de la recién formada UE, cambiaron la época del documento (empezando a finales del siglo XVII, no muy medieval) a la Edad Media. El festival hoy incluye ropa «medieval» para comprar o alquilar, una pieza teatral sobre la Inquisición, artesanía y recuerdos vendidos por la calle, y puestas de comida prohibida por la ley judía –pulpo, jamón, chorizo de cerdo– muchas veces bajo una bandera con la estrella de David, aunque no se sabe si la incongruencia resulta del cinismo o de la ignorancia. Las actuaciones musicales han incluido música de la Edad Media y también del Renacimiento, en conciertos al aire libre, por altavoces; y los conciertos suelen ser de música sefardí y a veces música regional gallega. Ofrecen una representación de «baile medieval», que consiste en coreografías inventadas para melodías medievales, y algunos pasos de los bailes anotados del Renacimiento. En 1993 introdujeron la «boda sefardí» o «boda judía», con sus canciones. Esta boda es una creación teatral, ni planeado ni interpretado por judíos (aunque a veces alguno ha participado, por circunstancias), pero con los años, se ha creado una imagen de representar «vestigios auténticos medievales judíos»¹⁴.

El festival «judío» de Hervás empezó en 1997, casi una década después de la *Festa da Istoria* de Ribadavia. El elemento judío consiste sobre todo en una pieza teatral del judío argentino asquenazí Solly Wolodarsky, residente en Madrid, sobre la Inquisición y los conversos, y actuaciones del grupo Retama, de Hervás, cantando sobre todo canciones judeo-españolas y

algunas de la región. Aparte estos elementos particularmente «judíos», la gente del «barrio judío» (ver artículo de Hervás 1997) se visten con ropa «medieval», y de noche, antes y después del teatro, la gente frecuenta los cafés y la discoteca como siempre. El festival dura cuatro días, en julio (siempre evitando que coincida con el torneo mundial de fútbol).

En ambos pueblos, las canciones judeo-españolas que se oyen, por lo menos en los primeros años de los festivales, las aprendieron de CD's editados, y, por pura coincidencia, una gran parte de estas canciones fueron aprendidas del CD que grabé yo sola y con el grupo marroquí-sefardí Gerineldo¹⁵, antes de que los músicos me conocieran; aunque más tarde los participantes de ambos pueblos me invitaron a presentarles unos talleres de música sefardí. En Ribadavia, en los primeros años del festival, cantaban las canciones de boda de manera alegre y espontánea, como parte de la representación callejera. Pero en 1998 ya habían cambiado de estilo, la «boda» se celebraba dentro de una iglesia ya no usada para los oficios, y decorada con una estrella de David para el día; y habían contratado al director del coro del convento para dirigir las canciones, lo que hizo en un estilo muy de coro de iglesia, que no tiene nada que ver con un estilo sefardí. De todas formas, las canciones no son medievales, pero los que asisten a los festivales tienen pocos conocimientos históricos o musicológicos, y suelen imaginarse que lo son, ayudados por las presentaciones de los festivales (entrevistas y cuestionarios, 1995, 1998, 1999, 2001; véase Cohen, 2000a).

Conclusión

Desde que sus antecedentes musicales salieron de la Península Ibérica por sus varios caminos del exilio, la canción judeo-española ha seguido aprendiendo la música de su entorno, por todos los medios disponibles, escogiendo y adaptando

lo que les parecía a los que cantan. La tradición ha sido reclamada en España y en Israel, reafirmada en Turquía, adoptada por músicos norteamericanos buscando nuevas formas musicales. Occidentalizada ya por gente de la comunidad sefardí muchas veces, en la época antes de la Segunda Guerra Mundial, ha adquirido muchas imágenes en los últimos años, sobre todo de gente de fuera de la tradición: elementos de música medieval, de música oriental, a veces romantizada; de música clásica europea, del jazz, de la música popular... Sigue siendo interpretada más por artistas de fuera que por artistas de dentro. Durante años, o siglos, era un repertorio sobre todo de contextos domésticos, más bien privados, y cantado por mujeres mucho más que por los hombres (aunque no exclusivamente), hoy en día se oye mucho menos en los contextos tradicionales, y casi siempre por los media y por actuaciones formales. Un investigador me dijo hace unos años, de mal humor, que le parecía preferible dejarla «morrer, una muerte natural, sin todos los tubos y medidas artificiales». ¿Existe todavía una tradición cantada judeo-española? ¿o sencillamente existen canciones en judeo-español?, lo que no es lo mismo. ¿Será otro víctima más del neocolonialismo cultural? ¿Un superviviente? ¿Una creación? ¿Un *phoenix* musical?

Empezando con un movimiento en un solo sentido, saliendo de España y formándose en las Diásporas, la canción judeo-española se mueve ya en sentidos múltiples, entre países y culturas con grandes distancias geográficas y culturales, España entre ellos. Se puede definir de muchas maneras, y las reacciones pueden ser muy diferentes, pero de cualquier manera, las canciones judeo-españolas y sus intérpretes mantienen y afirman su identidad con ambos aspectos de este término doble, judeo-español. Mosse Cohen, «Maestre Gentil» de Tarazona del siglo XIV, quizás no reconocería las canciones si las pudiera oír, pero, como han hecho los



cantantes y los músicos sefardíes a través de los siglos y los continentes, no cabe duda de que hubiera podido adaptarse a las nuevas canciones, para incorporarlas en su propio repertorio de jugar sefardí.

Bibliografía

Aparte las referencias que siguen, mi discografía básica de música sefardí, se encuentra con un enlace desde mi página,

<http://www.yorku.ca/~judithc> o al <http://www.klezmershack.com/articles/9903.cohen.js.ephardic.html>

ADLER, Israel, *The Study of Jewish Music: a Bibliographical Guide*, Hebrew University, Magnes Press, Jerusalem, 1995.

ALVAR LÓPEZ, Manuel, 1969. *Endechas judeo-españolas*, Madrid, CSIC.

———, 1971. *Cantos de boda judeo-españolas*, Madrid, CSIC.

ARMISTEAD, Samuel; SILVERMAN, Joseph y KATZ, Israel, 1986, 1993. *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, Berkeley, University of California: Vol. 1, Vol. 2.

ARMISTEAD, Samuel G. 1978. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez-Pidal (Catálogo-Índice de romances y canciones*, con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero, Ana Valenciano y Israel Katz, 3 tomos, Madrid, CSMP.

———, 1981. «El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)», *NRFH* 30:453-512.

Armistead, Samuel G, y Joseph Silverman, 1965. «Christian Elements and De-christianization in the Sephardic romancero». En I. Hassán, ed. *Collected Studies in Honor of Américo Castro's 80th Year*, pp 21-38. Oxford: Lincombe Lodge Research Library.

———, 1983-4. «Sephardic Folk Literature and Eastern Mediterranean Oral Tradition», *Musica Judaica* 6/1, pp. 38-54.

ATTIAS, Moshe, 1961. *Romansero Sefardi*, Jerusalem.

———, 1971. *Cancionero Sefardi*, Jerusalem.

AVENARY, Hanoah, 1971. «Cantos españoles antiguos mencionados en la literatura hebrea», *Anuario Musical*, 25: 67-79.

BELLAMY, James, 1983, «Qasmuna the Poetess: Who was She?». *JAOS* 103/2: 423-424.

BÉNICHOU, Paul. 1968. *Romancero judéo-espagnol de Marruecos*. Madrid, Castalia.

BRAMON, Dolores, ed., *Luis de Santangel y su época, un nuevo hombre, un mundo nuevo/ un nou home, un nou món*. Generalitat de Valencia, 1992

BRANN, Ross, 1990, *The Compunctious Poet, Cultural Ambiguity and Hebrew Poetry in Muslim Spain*. Annapolis: John Hopkins U.P.

CALAHORRA Martínez, Pedro. 1977. *Historia de la música en Aragón: (siglos I-XVII)* Zaragoza: Librería General.

CARMI, Dan, 1981, ed., trans. *The Penguin Book of Hebrew Verse*. New York: Penguin Books.

Cohen, Judith R., 1995a. «Just Harmonizing it in their Own Way': Change and Reaction in Judeo-Spanish Song». *Revista de Musicología* (Madrid), 6/3, 1995: 1578-1596.

———, 1995b. «Women's Role in Judeo-Spanish Song», Maurie Sacks, ed., *Active Voices: Women in Jewish Culture*, University of Illinois, 1995: 182-200.

———, 1995c. «Romancing the Romance: Perceptions (and Boundaries) of the Judeo-Spanish Ballad», en James Porter, ed., *Ballads and Boundaries: Narrative Singing in an Intercultural Context*, UCLA: 209-217.

———, 1998. «Humour and Satire in Judeo-Spanish Song», en *Studies in Social-Musical Sciences*, ed. J. Braun, Bar-Ilan University Press: 233-244.

———, 1999a. «Music and the Reconstruction of Iberian Crypto-Jewish Identity». Targarona, Judit and Ángel Sáenz-Badillos, eds. *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century. Proceedings of the 6th EAJS Congress. Toledo, July 1998*. Leiden-Boston-Köln: Brill: Vol II, 282-292.

———, 1999c. «Re-created Music and Re-created Identities in Imagined Iberian Jewish Communities», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54/2, 125-151

———, 2000a. *Empezar quiero contar: Canciones de Sefarad*, con Tamar Cohen Adams, realizado por Eduardo Paniagua, Madrid, Pneuma Records PN270.

———, 2000b. «New Life for Old Songs: the Ethnomusicologist as Applied Contrafactotum». Jerusalem. *Hispania Judaica*.



- , 2001. «Ca no soe joglaresa': Women Musicians in Medieval Iberia's Three Cultures», in Anne Klinck, ed., *Cross-Cultural Approaches to Medieval Women's Song*, University of Pennsylvania Press, en prensa.
- DE HERVÁS, Marciano, 1997. «La invención de la tradición: leyendas apócrifas sobre los judíos de Hervás». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52/1, pp 177-203.
- ETZION, Judith and Shoshana Weich-Shahak, 1988. «The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links». *Ethnomusicology*, 32, 2, pp 1-37.
- HARRAN, Don, 1989. «Tradition and Innovation in Jewish Music of the Later Renaissance», *Journal of Musicology*, 7/1, 107-130.
- HEMSI, Alberto, 1995. *Cancionero sefardí*. Ed. Edwin Seroussi, con la colaboración de Paloma Díaz-Más, José Manuel Pedrosa and Elena Romero, postscript um de Samuel G. Armistead. Jerusalem: The Jewish Music Research Center.
- KATZ, Israel Joseph, 1973. «The 'Myth' of the Sephardic Musical Legacy from Spain», *The Fifth World Congress of Jewish Studies*, vol. IV, Jerusalem.
- , 1992. «Pre-expulsion Tune Survivals Among Judeo-Spanish Ballads? A Possible Late 15th- century French Antecedent», Michael Gerli and Harvey Sharrer, eds., *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, 173-92.
- , 1990, «Jewish Music», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9: 614-665.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, 1952. *Romances de Tetuan*, 2 v., Madrid, CSIC.
- , 1954. *Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, CSIC.
- LEVY, Isaac, *Chants judéo-espagnols*, 4 v., London/Jerusalem, World Sephardic Federation, 1959-73.
- , 1965-8. *Antología de liturgia judeo-española*, 10 v., Jerusalem, Ministry of Education and Culture.
- LOURIE, Elena, «Cultic dancing and courtly love: Jews and popular culture in 14th century Aragón and Valencia», en Michael Goodich, Sophia Menache and Sylvia Schein, eds., *Cross-Cultural Convergences in the Crusader Period*, NY, Peter Lang, 1995: 151-82.
- NIRENBERG, David, «A Female Rabbi in 14th Zaragoza?» *Sefarad*, 1991/1: 179-181.
- PEDROSA, José-Manuel, 1995. «Dos Sirenas en el cancionero sefardí». *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, pp. 175-186.
- , 1993. *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente: Catorce estudios comparativos*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- RIERA I SANS, Jaume, 1972. *Cants de Noces dels Judeus Catalans*, Barcelona, Curial.
- ROMERO, Elena, 1988. *Coplas Sefardies: primera selección*, Córdoba, El Almendro.
- SEROUSSI, Edwin, «Sephardic Music: a Bibliographic Guide with a Checklist of Notated Sources», *Jewish Folklore and Ethnology Review*, 1993: 15/2: 56-61.
- , 1993. «New Directions in the Music of the Sephardic Jews». Ezra Mendelsohn, ed. *Modern Jews and their Musical Agendas*, New York, Oxford, pp. 61-77. (Studies in Contemporary Jewry 9).
- , 2001, «The Judeo-Spanish Cancionero in Hebrew Sources (Sixteenth to Nineteenth Centuries)», 12th British Judeo-Spanish Conference, London.
- , 1993. «El legado español en la música sefardí: estado de la cuestión». in Eufemio Lorenzo Sanz, ed. *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*. 3 tomos. Valladolid: Junta de Castilla y León, vol. 3, pp. 569-578.
- , (en prensa). The Singing of the Piyut in the Ottoman Empire after Israel Najara. Proceedings of the Twelfth World Congress of Jewish Studies, 1999.
- SHILOAH, Amnon, *Jewish Musical Traditions*, Detroit, Wayne State University, 1992.
- WEICH-SHAHAK, Susana 1979. «The Wedding Songs of the Bulgarian-Sephardi Jews», *Orbis Musicae*, 7: 81-107.
- , 1989. «Las canciones sefardies y el ciclo de la vida», *RDTP*, 44: 139-60.
- , 1989. *Judeo-Spanish Moroccan Songs for the Life Cycle*, Jerusalem, Jewish Music Research Center, 1989 (con caseta, reeditado en CD 2001).
- , 1992. *Música y Tradiciones Sefardies*, Diputación de Salamanca.
- , 1995. *Un Vergel Verde, flores del repertorio sefardí*. Zaragoza, IberCaja.
- , 1997. *Romancero sefardí de Marruecos*, Madrid, Alpuerto.





Grabaciones

Las referencias siguientes son grabaciones documentales o semi-documentales, y no son todas. Vease la discografía, citada arriba.

ABINUN, E. S., 1968. *Musikalische Volkskunst Spaniens; Canciones Sefardíes*, DGG Archiv 198460.

AGUADO, Berta (Bienvenida) and Dora (Loretta) Gerassy, 1994. *Chants Judéo-Espagnols de la Méditerranée Orientale*, inédito.

AZEN, Henriette, 1982. *Chants judéo-espagnols de Tetuan à Sidi-bel-Abbes*, ed. Haïm Vidal Séphiha,

VOUVRAY, Vidas Largas, JAM0782/VL031;

———, 1988 *Romances históricos de España de mi madre*, Paris, Voxigrave VKST7325.

———, 1991, *Desde el nacimiento hasta la muerte*, Paris, Sacem, Vidas Largas SC703.

GERINELDO:

CD. *De Fiestas y Alegrías*, 1994/1983 (Tecnosaga, Madrid KPD10.897).

CD. *Me Vaya Kappará*, 1996/1989 (Tecnosaga, Madrid, KPD10.941).

CD. *En Medio de Aquel Camino*, 1994 (Gerineldo, Montreal).

Video: *Ya Hasrá; — Qué Tiempos Aquellos*, 1987, 90 minute videocassette; by Solly Levy (Gerineldo) produced by Claude Beaulieu, Université du Québec à Montréal.

HAZAN, Victoria. *Todas mis Esperansas, 1940's Recordings of Judeo-Spanish, Greek and Turkish Song*, New York, Global Village CD115, 1998.

JAGODA, Flory, 1982. *Kantikas de mi Nona*, Global Village 139.

———, 1983. *Memories of Sarajevo*, Global Village, 143.

———, 1992. *La Nona Kanta*, GV155

KOL Israel Radio, 1989. *Kantes Djudeo-Espanyoles*, Jerusalem.

JERUSALEM, Jewish Music Research Center, 1992. *Musical Traditions in Israel: Treasures of the National Sound Archives*.

PETROVIC, Ankica, and Mischa Livingstone, dir. 2000. *Flory Jagoda: The Key from Spain*. VHS, 40 min. National Center for Jewish Film, Brandeis University, Waltham, MA 02454.

SALTIEL, David, 1998. *Canciones judeo-espagnoles de Tesalonica, Oriente*, RIEN CD14.

SÁNCHEZ, Miguel, ed., 1996 *Es razón de alabar; Música tradicional sefardí*, Comunidad de Madrid.

SEROUSSI, Edwin, ed., 1989. *Mezimrat Qedem, the Life and Music of R. Isaac Algazi from Turkey*, Jerusalem, Renanot, book; two cassettes.

SHILOAH, Amnon, ed. 1978. *Morasha: Traditional Jewish Musical Heritage*, Folkways 4203.

———, 1978. *Greek- Jewish Musical Traditions*, Folkways 4205

WEICH-SHAHAG, SHOSHANA, ed., 1991. *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos*, Madrid, Tecnosaga, KPD10889;

———, 1992. *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Oriente*, Madrid, Tecnosaga.

———, 1998. *La tradición musical en España V11: Variantes gemelas en la tradición oral sefardi del Mediterraneo oriental y occidental*. Ed. Susana Weich-Shahak. Tecnosaga WKPD10/2026.

YURCHENCO, Henrietta, ed., 1994. *Alegrías y Dueñas de la Novia: Songs and Ballads of the Moroccan Jews as sung by the women of Tetuan, Morocco*, Global Village Music CD 148.

NOTAS

1. Gracias a Javier Bona por mandarme esta referencia importante (Domingo de Cuerla, Feb. 24, 1483, fol. 20), y también por invitarme, con mi hija Tamar Cohen Adams, a cantar en Tarazona en julio de 2001.
2. Hasta ahora, existe tan sólo una excepción, para la música judía: dos fragmentos de *piyyutim*, himnos métricos en hebreo, de comienzos del siglo XII en Italia –vease Cohen, 2000b, notas–. También, se notaba los esquemas métricos de la música árabe, en los tratados, pero sin las canciones.
3. Véase ETZION y WEICH-SHAHAK para un estudio de los romances sefardíes y los del Renacimiento; vease también Katz, 1992, y Seroussi, 1993.
4. Utilizo el término «Judeo-español» en vez del término popular «Ladino» por muchas razones; aquí no cabe una discusión extendida lingüística.
5. Es importante saber que existen muchas músicas judías: aparte la música asquenazi y los diferentes tipos conocidos por el término «sefardí», hay tradiciones musicales judías de la India, de Uzbekistán, Etiopía, el Yemen, Iraq y más, y las tradiciones modernas de Israel. Vease Adler.
6. Para la poesía en hebreo, vease el estudio excelente de Ross Brann, y la antología de Carmi. Para las mujeres judías en la poesía de Ibérica Medieval, véase Cohen, 2001.
7. La cantante catalana Rosa Zaragoza fue la primera quien hizo arreglos de estos poemas, y las hizo conocer a mucha gente, pero la música que utiliza incurre en un serio anacronismo, y también cambia las letras originales. Las he presentado en conciertos con utilizando otras melodías más adecuadas, desde la perspectiva histórica y musicológica; vease Cohen, 2000a.
8. Recopilado de la boca de Buena Serfatty Garfinkle, por J. Cohen, Montreal, 1981. Vease también Cohen, 1998, Seroussi, Weich-Shahak.
9. En otro estudio (1995a), comento las reacciones de sefardíes frente a estos cambios hechos desde fuera.
10. Véase el estudio de Seroussi en su edición de Hemi, 1995.
11. También forma parte de una muy antigua tradición mística que comparten los judíos con los musulmanes, pero esto queda fuera de nuestra discusión aquí.
12. La etnomusicóloga americana Henrietta Yurchenco, y el filólogo Manuel Alvar grabaron, separadamente, a Alicia Bendayan en Tetuán, en los años 1950; y veinte años después, la etnomusicóloga Susana Weich-Shahak la localizó en Israel, e hizo una serie de grabaciones excelentes, muchas de entre ellas ya editadas (ver bibliografía); la grabó también Moshe Shaul, de la radio Kol Israel. Agradezco a Susana por haber facilitado mi visita a Alicia en 1993.
13. Sobre una información más detallada sobre la música tradicional criptojudía, véase Cohen, 1999.
14. Véase Cohen, 2000a, para más detalles. Me hizo mucha gracia descubrir hace poco que las representaciones teatrales de bodas sefardíes no son tan nuevas: volviendo al Aragón medieval, encontramos un documento curioso del año 1381, el cual relata el caso de un baile de Morella quien multa a los judíos Juçef Abram y Mossé con cinco florine «por parodiar burlescamente una boda judía en lugar público» (Brammon, 195; gracias a mi amiga/colega Dolores Sloane, de California, quien me enseñó el libro en el cual descubrí esta alusión).
15. Activo entre 1980 y 1994, el grupo Gerineldo, basado en Montreal, consistía de la directora, Oro Anahory-Librowicz, Solly Lévy, Kelly Sultán Amar, y yo; con el violinista invitado Charly Edry: todos salvo yo sefardíes de Marruecos. De los tres CD's y un video del grupo, los dos primeros CD's están distribuidos en España, y por esto los obtuvieron los grupos de Ribadavia y de Hervás.



Acabóse de imprimir en los
talleres gráficos de la Imprenta Félix
Arilla, el día 20 de enero
de 2005, festividad de los
santos Fabián y Sebastián,
con el patrocinio de la
Diputación Provincial de Zaragoza
y de la Obra Social y Cultural
de iberCaja.

LAUS DEO

