RAICES DE LA CANCION SEFARDI Y PROBLEMAS DE SU INTERPRETACION A PROPOSITO DE UN DISCO DE SOFIA NOEL

«Ea, judíos, a enfardelar
Que el rey vos manda pasar la mar».

Con esta burlona cancioncilla despidió hace cinco siglos Sefarad, «La Hermosa», a su minoría judaica, afincada en su territorio desde antes de la Diáspora. Las estrechas aljamas quedaron vacías y las voces de sus moradores dejaron de oirse durante casi quinientos años. Los expulsados tenían ante sí la redondez de la tierra para elegir su camino. El norte de Africa y las tolerantes monarquías centroeuropeas atrajeron a muchos.

Otros, añorando su paisaje natal, por el clima y por la cercanía con la tierra prometida, eligieron para vivir los países de la cuenca mediterránea oriental, países pobres y fuertemente islamizados. La suerte que corrió cada una de estas comunidades fue distinta y no menos interesante. La influencia de las culturas nacionales no llegó a ser total en ningún caso, pues sobrevivía el carácter judaico profundamente enraizado en lo hispánico, que era para ellos su prestigio y su cultura. En la próspera Europa de la Italia renacentista, Holanda, Inglaterra y Austria, fue donde la integración externa a la sociedad de cada país alcanzó su grado máximo. En otros reinos, como en Polonia, los judios azkenazitas impusieron sus usos y costumbres a los immigrantes sefardíes, hasta lograr integrarlos o provocar su marcha.

En las comunidades mediterráneo-orientales y norteafricanas, introducidas en un medio cultural distinto al que acababan de dejar —el renacimiento europeo—, se produjo un aislamiento casi total de la población, conservando orgullosamente las tradiciones importadas, transmitiéndolas a sus descendientes y guardándolas con más celo a medida de que el aislamiento era mayor. Así, observamos que las comunidades de oriente, apenas conectadas con el resto del mundo, utilizan formas arcaicas de expresión, corrompidas sólo por el olvido de los elementos originales, mientras que las norteafricanas, más relacionadas, conservan un nexo lógico en sus manifestaciones culturales.

Puesto que la Ley mosaica prohibía la pintura y la escultura o cualquier representación de seres vivos, considerándolas prácticas de idolatría, las artes plásticas quedan reducidas a la producción de objetos religiosos y ornamentaciones no figurativas, mientras la música y la literatura surgen como verdaderas fuentes de expresión artística del

pueblo hebreo. En la literatura cabe el mundo visible, las situaciones y sentimientos, la vida con todos sus matices. La música puede llegar a donde la palabra no alcanza, es el último grado de expresión...

Y ambas, música y literatura, se alían para crear la canción, plataforma de la más genuina característica judía: su folklore musical, distinto al de cualquier otro pueblo. Y los sefardíes, en el momento de la expulsión disponen de dos elementos inmejorables: el idioma ladino, castellano bajomedieval con algunos solecismos, referentes sobre todo a lo religioso y lo doméstico, de difícil traducción, que unas veces son palabras hebreas puras, y otras aparecen castellanizadas. La especial forma de pronunciar este idioma, sus arcaísmos y palabras extranjeras le dan una gracia especial.

En cuanto al castellano, es un idioma con grandes posibilidades literarias, que arrastra una lejana tradición de poetas hebreos, como el rabino de Carrión o Yehudá Haleví. Las traducciones de la Biblia, especialmente los salmos, hacen patentes la belleza del estilo y versificación hebreas adaptados a nuestro idioma, aunque, a veces, los mismos judíos prefieren las formas hispánicas, sobre todo las populares, como el romance, la seguidilla, el madrigal, etc.

Más adelante, la corrupción del ladino en algunas comunidades llegará a convertirlo en la jerga ininteligible que se ha utilizado hasta la segunda guerra mundial, y se produce con ello la decadencia de su literatura.

El segundo elemento, la música, también es fruto de un rico legado: melodías sinagogales arcaicas, de las que algunas se remontan a los tiempos bíblicos, mantenidas por tradición oral, música renacentista, recogida en los cancioneros cultos, y las valiosas colecciones populares y cortesanas de romances, cantigas o endechas, anónimas o no.

Es casi nula la manifestación musical pura, casi siempre se acompaña de textos, bien religiosos, bien profanos. Incluso se observa más adelante la mezcolanza de la música popular con la sacra. Se llegan a cantar unos poemas llamados «Los Juncos» con música de romances cuyo texto primitivo se perdió. Así la música de trovar penetra en la sinagoga. Y también el medio que rodea a la comunidad acaba infiltrando su carácter peculiar. La música árabe, la turca y la griega, sobre todo, dan el toque final a esa mezcla de culturas.

Los temas de los textos también son de origen vario. Se conservan la mayoría de los romances viejos más conocidos, y otros perdidos o mutilados en la península. Los asuntos son los de el Cancionero: moriscos, novelescos, de caballerías, históricos, tales como los de «Zaide», «Abindarráez», «Roncesvalles», «Doña Alda», «Los siete infan-

tes de Lara», «Destierro del Cid», «Bernardo del Carpio», «Doña Urraca», «La infantina», «La doncella guerrera», «La casada fiel»... etc. Algunos investigadores han recopilado romances cuyo tema parece corresponder a asuntos populares de los países del entorno. Así «La bella en misa», de asunto griego, o «El pozo airón». Otra fuente son los temas bíblicos, comunes o no a los utilizados por los cristianos españoles, «El Llanto de David», «Adán y Eva», «Tamar» y otros, sí lo son, mientras que romances como «el nacimiento de Abraham», «Mosé subió a los samanim» o «Las tablas de la Ley» son específicamente judíos.

Los cantos propios de festividades religiosas forman un nutrido grupo. Destacaremos los cantos semanales del sábado, los de Purim, arromanzados o en coplas, acerca de la historia que da motivo a tal fiesta, la de Ester y Asuero, con el malvado Amám y el justo Mardoqueo al fondo. Los de la fiesta de Pesha o Pascua, los de Año Nuevo (Roshashanah), los de Las Cabañuelas, las alegres canciones de Hanucá o Fiesta de las Luces, y los penitenciales del Día del Perdón (Kippur) y de Día de los Muertos, con asuntos macabros o trágicos, de interpretación «tabú» fuera de esta ocasión.

En un libro de Migel Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Sálonica,* se ofrece una muestra representativa de los cantos propios de cada festividad, que sirve muy bien de modelo a lo que indico, aunque cada comunidad tenía los suyos propios, no sólo la de Salónica.

Y también se diferencian según su origen las canciones de acontecimientos y celebraciones familiares y comunales, como las de boda, parto, circuncisión, Bar Mitzwáh, despedida de peregrinos o muerte, que jalonaban la vida de cada sefardí. Aquí un catálogo se haría interminable. Son muy numerosas y su riqueza temática y melódica se acrecienta con aportaciones diversísimas. Pero entre todas, las que realmente constituyen un grupo excepcional por su número y calidad, son las utilizadas en las bodas, porque con motivo de esta complicada ceremonia, se organizaban reuniones y tenían lugar ritos, rondas y festejos diversos en los que era preceptivo cantar ciertas canciones y voluntario otras, estableciéndose incluso una especie de campeonato entre las familias y amigos de ambos novios. También intervenían cantores profesionales, y cualquier canción amorosa era susceptible de ser interpretada, incluidas antiguas cantigas de amor, romances y textos de nuestra mejor poesía lírica, aparte de las creaciones propias, adaptadas a la ocasión.

De lo que fue el folklore musical sefardí, no tenemos más que una idea aproximativa, puesto que se calcula perdido más de la mitad

del acervo. Las esporádicas investigaciones del siglo pasado, (la mayoría realizadas por eruditos en temas demasiado amplios, o curiosos viajeros) trataron el mundo judeoespañol y su legado como un tema de pasada, más para añadir un detalle a una obra o a un relato de viaje, que para analizar profundamente lo encontrado. Así, por ejemplo, Menéndez Pelayo selecciona a su gusto los romances enviados por sus doctos amigos, como A. Danon, o los recogidos en sus viajes, no publicando, por supuesto todo su material, quizá pensando que ya concede bastante importancia a los romances de judíos dentro de su antología de la poesía lírica española. Armistead y Silverman nos contaron, en una conferencia del simposio de estudios sefardíes, una historia lamentable. En su catálogo, Menéndez Pidal hablaba de la colección de romances y cantigas de D. F. Moccatta en Londres, sintiendo que no se publicaran. A los conferenciantes se les ocurrió escribir a sus descendientes. Se les contestó en 1964. La biblioteca Moccatta había sido destruida en 1940 durante los bombardeos, y no queda rastro de las colecciones sefardíes.

Pero hasta la gran aniquilación de las comunidades sefardíes de Oriente llevada a cabo en la última guerra, otros elementos contribuyeron a la destrucción de su cultura: la americanización de la mayoría de los elementos emigrados a Estados Unidos, que pronto olvidaron su idioma y costumbres, y la influencia azkenazi, que impuso en muchos países su forma de vivir y sus ritos como los únicos verdaderamente judíos. Así, incluso los hebraístas olvidaron que la cultura sefardí debía ser protegida. La falta de elementos adecuados y la incapacidad de valorar una estética musical distinta, unido a una falta de respeto por lo no comprendido, desfiguró las melodías y textos sefardíes. Muchos recopiladores, al ser interpretada una canción que ellos consideraban incoherente, se creían en el derecho de arreglarla, de modificar su fonética si conocían la equivalencia moderna, de reconstruirla, cosas todas que estarían muy bien si se hubiera conservado la canción original, tal y como se cantó, al lado de las versiones. Pero no. Estas versiones sustituían al original. Y muchas veces la música de una endecha de Tishá-be-Ab, o una melodía de origen turco, eran lo suficientemente extrañas como para repugnar al sensible occidental que las escuchaba, y, a la manera de los ilustradores de las grande sexploraciones del XVIII y XIX, que dibujaban negros o chinos con cara de ángel barroco, así, algunos transcriptores convertían en madrigales renancentistas o arias de ópera las melodías escuchadas.

La falta de medios técnicos tales como la grabación directa, hace que estas fuentes pasen como representaciones genuinas de la música

sefardí. La interpretación, pues, si pretende ser válida, habrá de analizar varios problemas. Aparte del que supone la selección del texto y la música que ofrezca más garantías, la mimétrica, la preparación de la voz y del instrumento deben hacerse acomodados a este tipo de canción —repito— distinta de la occidental.

Y para resolver estos problemas, se cuenta con muy pocos datos. Hasta nuestro siglo no ha sido posible recoger las voces de los intérpretes y es raro encontrar entre ellos jóvenes.

La mayoría de estos cantantes utilizan un repertorio riquísimo que recuerdan de memoria, y es fácil que interpolen los textos o confundan las melodías, o no se acuerden de algún verso bajo el nerviosismo de la entrevista. Además, los matices musicales de una canción pueden variar según su procedencia, sobre todo en la zona oriental, donde los mismos textos se llegan a cantar con diferente melodía.

El instrumento que debe acompañar en cada caso, es difícil también determinarlo. En los primeros tiempos se utilizó el laúd, y ahora, la guitarra española, aunque hemos oído cantar con piano, o acompañándose de palmas, palillos o tambores, como en «Ay, Filaretes». Se acompañaba con guzlas un romance, «alevantesh vos mi teronya», que no es otra cosa que una versión del Conde Olinos, y «La fuente de Sofía» con flauta dulce, o flautas de Pan. También, a principios de siglo se utilizaba un instrumento mixto de arpa y guitarra, tañido con púa, y también la mandolina.

En cuanto a los melismas, algunas veces son improvisaciones sobre un esquema melódico fijo, como sucede en el folklore búlgaro, y otras son preceptivos, pero pueden añadirse o reducirse, siempre respetando ciertos límites impuestos por el ritmo general. En este aspecto y en lo mimético, el canto sefardí se entronca con el flamenco, porque la expresión del sentimiento se produce siguiendo cauces parecidos. La voz monótona de los cantores entrevistados no ha sido muchas veces sino indicio del esfuerzo personal que supone recordar párrafo por párrafo un larguísimo romance que no se cantaba desde la mocedad. Quien tiene que reconstruir una trama a medida que canta, no tiene tiempo para dotarla de emoción.

Existen dos posturas interpretativas, ambas con sus aciertos y sus peligros: la reproducción literal de lo que se escuchó o leyó en partitura, estudiando al máximo sus características melódicas y sin alterar una sola nota, y pronunciando ortodoxamente la fonética del texto, como proponen los investigadores, si se quiere lograr una garantía de autenticidad, al mismo tiempo que una voz bien templada reconstruye con belleza. Pero la excesiva rigidez a la que esta

postura suele conducir, hace caer en la frialdad de las cosas copiadas, o en la imitación que toma por elementos lo que en realidad son defectos del cantante, sin atreverse a corregirlos, como la voz temblorosa o el ritmo arrastrado que se interpreta con melismas o alargamientos forzados.

La segunda postura es la interpretación ideal de la canción, según había de ser cantada en su tiempo, sin irregularidades, y con una buena voz.

Así es más fácil que guste al profano, pero, si para lograr esto se desfigura la canción, y esta pierde su carácter, carece por completo de sentido ese intento de aproximación.

En el campo de la música joven se han utilizado temas sefardíes, logrando que entre su público sea popular. En España podíamos citar, entre otros a «Nuestro pequeño mundo», al menos conocido grupo «Aires populares», y a Joaquín Díaz, muy sobrio en sus interpretaciones, y con una gran experiencia de investigación y recopilación directa entre los sefardíes. También recordamos el grupo «Parvanim» en Israel, y la cantante Dina Roth, en Argentina.

En cuanto al acercamiento al público de las salas de conciertos y de los *lieder*, no bastan las esporádicas inclusiones en el programa de un par de canciones sefardíes. Es necesario especializarse en ello, como hace Sofía Noel, quien combina el trabajo de investigación o recopilación con sus propias versiones de lo reunido. En su disco «Cantos de amor sefardíes», presenta una selección de las bellas colecciones de Alberto Hemsi, nacido en Turquía, que armonizó sus hallazgos al piano, mereciendo el aplauso de personas como Collet y José Subirá. I. Levy, el p. Donostia y A, Larrea, especialista este en la zona norteafricana, son los recopiladores del resto.

Se encuentran en este disco canciones tales como el romance de Andarleto, muy popular, que aquí adopta el nombre de «Angelino»; «Noches buenas», que es, en realidad, el principio del romance de «Melisede» o «Melisenda». «Delgadina», aquí en versión reducida, con diversas variantes se conoce dentro y fuera de la península. Y, asimismo «Nanni nanni» no es otro que «Horicas de la tarde», versión sefardí de «Me casó mi madre». Entre las canciones amorosas presentadas, destacaremos «Avridme galanica» y «los bilbilicos», que son verdaderas joyas de las comunidades griegas y turcas. La primera, «Yo me levantí un lunes» y «Durme, durme» son canciones de bodas, al estilo de «Ya salió de la mar la galana», «morena me yaman»,«Estábase la galana siando el su caballo»...

Para cantar esta selección, Sofía Noel nos enlaza con la tradición Azkenazita-yassidita de interpretación emocional del tema. Su voz de

gran escuela permite superar sin dificultad cualquier traba técnica, pero, precisamente, la canción sefardí suele ser sobria, y, a veces, es necesario sacrificar el lucimiento propio en aras de una mayor autenticidad. Porque los romances tienen un modo característico de decirse, y las canciones de amor deben expresar un amor contenido, no desatado, como corresponde a quien aún aguarda la consumación de su matrimonio o a un rondador enamorado.

Aunque la canción azkenazita se cargue de tintas emocionales, la judeoespañola elige otros caminos de expresión. En el folklore español la emoción se delata por una sutil y muy controlada inflexión en la voz. Apunto todo esto porque Sofía Noel realiza una labor de rescate y difusión admirable, pero no se puede cantar de la misma manera «Di mamme is gegagen» o «Reizele» que «En la mar hay una torre» o «Arboles yoran por yuvias», ya que cada estilo tiene un carácter muy definido que hay que conservar. Y esa conservación supone conjuntar el gusto artístico con lo autóctono. Hay un término medio entre la interpretación tipo madrigalista y la fogosidad de una canción que habla de rabinos milagrosos o parodia los banqueros alemanes, en yiddish.

En el caso de los repertorios sefardís, nos encontramos con que participan de diversos folklores, según la procedencia, y para cantar cada pieza hay que tener el oído y la garganta acostumbrados y adaptados previamente a sus rasgos e inflexiones.

El espectador, llevado de la mano por Sofía Noel, penetra en este sugerente mundo y cobra conciencia de que la canción sefardí existe y es bella. Y se tiende un puente de asombro ante la hermosura y exotismo revelados, aunque alguna de esas interpretaciones sea una concesión a ese espectador, quizá no acostumbrado a la extraña transformación de viejas canciones españolas, que llegan a ser impenetrables y monótonas o indigeribles al acomodado gusto occidental.

Finalmente, si tuviera que pedir algo a Sofía Noel, le pediría que simplifique un poco las excesivas florituras en la interpretación, que contenga su temperamento, para alejar todo parecido con la música operística o de salón, porque brillaría con su belleza extraordinaria, la voz de un pueblo que hace siglos abandonó un país, pero que aún sigue cantando sus canciones.—*LETIZIA ARBETETA MIRA (Avenida del Manzanares, 40. MADRID-11).*

BIBLIOGRAFIA

LARREA, ARCADIO: *Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, 1954.
MENENDEZ PIDAL: *Estudios sobre el romancero*, Madrid, 1973.
MENENDEZ PIDAL, RAMON: *Catálogo del romancero judío-español*, Madrid, 1958.
ALVAR, MANUEL: *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, 1971.
GARCIA MATOS: *Antología del folklore musical español*, t. I y II.
MOLHO, MICHAEL: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid, 1950.
CARO, ANA: *Manuscrito de canciones varias*, 1968. Sofía.
MENENDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos españoles*, Madrid.
Actas del simposio de estudios sefardíes, Madrid, 1970.

BREVE ESTUDIO DE DOS ROMANCES EN DOS CAPITULOS DEL *QUIJOTE*

Cuando, en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, el cura y el barbero pasan revista a la biblioteca del ingenioso hidalgo, es en realidad Cervantes quien nos permite revistar sus conocimientos de literatura. Pero no sólo prosa o caballerías integran el gran arsenal cervantino de conocimientos, sino también una gran parte de la riqueza del Romancero.

Nuestra proposición de trabajo es: estudiar, sin agotarla, una de las intrusiones de este género popular en el *Quijote*, delimitar sus fuentes, analizar su tratamiento y desplegar algunos aportes críticos y bibliográficos.

Eugenio Guzmán cita en *El Quijote y los libros de Caballerías* el pasaje de Menéndez Pelayo del tomo 1 de sus *Orígenes de la novela:* «fue de este modo el *Quijote* el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, *el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa*, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de epopeya, dio el primero y no superado modelo de la novela realista moderna».

Remontémonos, pues, a los antecedentes de esta *materia poética difusa* para comenzar a rastrear el origen de los dos romances cuya interpolación en el *Quijote* nos interesa estudiar.

Durante el Medievo —y con posterioridad a él— era frecuente la traslación y trasmisión de leyendas en forma oral, de país en país y de generación en generación. Ciertas leyendas, tradiciones y romances, cobraron gran fama y divulgación —fundamentalmente las relacionadas a la épica caballeresca—, y transmitieron así hasta nues-