



ROMANCES SEFARDÍES DEL NORDESTE ARGENTINO

Vilma Haydée Arovich de Bogado

Introducción

En este trabajo me ocupo de romances detectados en exploraciones de campo emprendidas en el nordeste de la República Argentina hacia 1980 y que ya fueron publicados junto con un corpus de composiciones líricas¹.

Una pasantía realizada en el período octubre-diciembre de 1996 en la Sección de Estudios Sefardíes del Instituto de Filología (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid) me permitió acceder a fuentes documentales y bibliográficas editas e inéditas sobre el romancero hispánico y sefardí, y de esta manera profundizar el estudio de los romances judeoespañoles otrora publicados.

Con el interés de limitar el campo de trabajo he restringido el estudio exclusivamente al ámbito sefardí.

La posibilidad de confrontar las versiones del nordeste con el contexto de textualizaciones de este sistema, a la vez que amplió mi conocimiento de la tradición literaria judeoespañola me ha brindado ricos elementos para esbozar algunas conclusiones sobre el repertorio conservado en el nordeste argentino.

Los textos y los informantes

De acuerdo con el orden y los títulos de la sistematización realizada por Samuel G. Armistead², los romances a los cuales hago referencia son **La muerte del príncipe don Juan**³ (C 14), **David llora a Absalón**⁴ (E 18), **Don Bueso y su hermana**⁵ (H 3), **La vuelta del marido**⁶ (I 2), **Gerineldo**⁷ (Q 1), y **Fray Pedro**⁸ (Q 7).

Los informantes fueron Jaime Capuyá, oriundo de Esmirna, de setenta y seis años (David llora a Absalón y La muerte del príncipe Don Juan); Estrella Benasayag, setenta y cuatro años, de Tetuán (Gerineldo); Jaime Roffé, inmigrante tangerino de setenta y seis años (Fray Pedro); Rebeca Crudo de Gomel, de cincuenta y seis años, hija de turcos (Don Bueso y su hermana y La vuelta del marido) y Luisa Strugo de Crudo, de cincuenta y cinco años, hija de esmirnianos (Don Bueso y su hermana).

La encuestas tuvieron lugar en las ciudades de Resistencia y Corrientes durante 1980. El 29 de marzo (Rebeca Crudo de Gomel), el 5 de abril (Jaime Roffé), el 29 de abril (Luisa Strugo de Crudo) y el 3 de junio (Estrella Benasayag), se realizaron en Resistencia; la entrevista del 4 de mayo (Jaime Capuyá) transcurrió en Corrientes.

El orden de la exposición

He organizado el trabajo en seis apartados que se corresponden con cada uno de los romances estudiados. Los he ordenado de acuerdo con la sistematización alfabética establecida por Samuel G. Armistead en el Cat. Ind. De acuerdo con este último, además, he cambiado el título atribuido a los textos en la publicación de 1982.

Encabezo cada apartado con el código y el título de cada composición.



Transcribo nuevamente los textos para facilitar la comprensión de los comentarios. La única variante fonética que introduzco con respecto a la edición anterior, para adecuarla a la pronunciación de la informante, es la incorporación del signo diacrítico para indicar la prepalatal fricativa sonora en la voz *Yirineldo*; mantengo el signo *š* para señalar la prepalatal fricativa sorda⁹.

En esta ocasión, prefiero la distribución de los versos considerándolos con dos hemistiquios con cesura. En **H 3 Don Bueso y su hermana** he reordenado los octosílabos teniendo en cuenta la rima en *í-a*.

Al pie de cada texto indico la filiación del informante y los datos de lugar y fecha en que fue recogida la versión. Con el subtítulo **Bibliografía** designo las versiones sefardíes éditas e inéditas que he consultado para cotejar la composición del nordeste; cabe destacar que detallo sólo las versiones del área a la cual ella se adscribe y las agrupo según el lugar de donde proceden.

Completo cada parágrafo con un estudio comparativo de versiones que he tratado de estructurar en cuatro niveles, de acuerdo con el modelo propuesto por Diego Catalán¹⁰ y su equipo de trabajo en el Seminario Menéndez Pidal; señalo cada nivel con numeración romana. Partiendo del nivel más superficial que es el discurso, intento profundizar en la intriga, la fábula y el modelo funcional con el objeto de inferir la significatividad que el texto posee para la comunidad que lo conserva. La división en niveles sirve exclusivamente a los fines de ordenar la exposición, pero en ningún momento se pierde de vista la permanente interrelación que se establece entre ellos.

Por último, deseo agradecer a los investigadores que atendieron mis consultas con respecto al presente trabajo y me aportaron importantes sugerencias tanto bibliográficas como referidas a la organización. Debo este agradecimiento principalmente al Dr. Iacob M. Hassán, Director de la Sección de Estudios Sefardíes del Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); también a los doctores Paloma Díaz Mas, José Manuel Pedrosa y Samuel G. Armistead con quienes coincidí en la misma Institución. No puedo dejar de mencionar al Dr. Diego Catalán quien me autorizó para que consultara los fondos documentales inéditos del Archivo de Don Ramón Menéndez Pidal en la Fundación de igual nombre.



C 14. Muerte del príncipe don Juan (á-a)

*Malo está el buen rey – malo está que no se salva.
Siete doctores lo miran – ninguno no habla nada.
Ainda falta por venir – el doctor de grande fama.
Siete mulas y caballos – por el camino dešaba.
Sentóse a la cabecera – el pulso ya le tocaba.
El buen rey moría de prima noche – el doctor de madrugada.*

Cantada por Jaime Capuyá, oriundo de Esmirna. Recogida en Corrientes el 4 de mayo de 1980. Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios p. 20.

Bibliografía :

* Catálogo de textos Arm. Cat. Ind. ps. 175-179.

Arm.-Silv. "Endeğas" 1 (repr. en Arm.-Silv. SRC cap. IV).

Arm.-Silv. JSB NY 9 A y B.

Attias. Romancero 82.

Benmayor. Oriente 1.

Galante "Quatorze Rom." 13 (repr. en Gil. Romancero 13; Alvar. PTJE 16 a ; Díaz Mas. Romancero 30 B).

Hemsi. Cancionero 10.

Molho. Usos p. 269 (repr. Molho. LSO ps. 178-179; Levy. Chants IV 1 y 2; Eleazar. Rom. ps. 76-77).

Molho "Élégies" ps. 233-234.

He consultado nueve versiones de Oriente; al igual que la versión del nordeste, proceden de Esmirna Arm.-Silv. JSB NY 9 B; Arm.-Silv. "Endeğas" 1; Benmayor. Oriente 1; Hemsi. Cancionero 10.

Tres versiones se ubican en Salónica: Arm.-Silv. JSB NY 9 A; Molho. Usos p. 269 y "Élégies" ps. 233-234. El texto recogido en Galante "Quatorze Rom." 13 es de Turquía. El de Attias. Romancero 82, sólo indica Oriente.

I. La versión del nordeste recoge el formulismo de las textualizaciones orientales. La fórmula de comienzo consistente en una reiteración con ampliación que abarca los dos primeros hemistiquios es una constante. En todos los casos se pone de relieve la enfermedad del protagonista a través de los adjetivos *malo* (nordeste, Arm.-Silv. "Endeğas" y JSB NY 9 A y 9 B, Hemsi. Cancionero), *malato* (Attias. Romancero, Molho. Usos y "Élégies") o *hazino* (Galante "Quatorze Rom.").

En algunos casos quien está enfermo es el rey (nordeste, Arm.-Silv. "Endeğas" y JSB NY 9 B, Hemsi. Cancionero, Galante "Quatorze Rom."), mientras que en otros es el hijo del rey (Attias. Romancero, Arm.-Silv. JSB NY 9 A, Molho. Usos y "Élégies").

En cuanto a la fórmula de cierre, la elegida en el nordeste que desarrolla el motivo de la muerte del médico en la madrugada inmediata a la noche de la muerte del paciente regio, no es usual y, de las



versiones sefardíes orientales que he consultado, sólo se la registra en Galante "Quatorze Rom.", y en este caso, la fórmula va precedida por un parlamento en estilo directo en el cual el médico expresa su deseo de que si el rey muere a la noche a él le ocurra lo mismo a la madrugada.

Paul Bénichou¹¹ considera que este final raro en Galante es una contaminación con el romance de la Muerte de Alejandro¹².

La fórmulas para referirse tanto a los doctores que examinan al paciente como a las mulas y caballos por aquéllos utilizados insisten en el número *siete* (nordeste, Hemsí. Cancionero, Galante "Quatorze Rom.", Arm.-Silv. "Endeğas" y JSB NY 9 A y 9 B, Attias. Romancero, Molho. Usos y "Élégies") que desencadena reminiscencias mágicas¹³.

En la descripción de la escena en la cual los doctores examinan al enfermo, generalmente el discurso se organiza en cuatro octosílabos de estructura binaria: *Siete doctores lo miran – ninguno no habla nada./ Aún falta por venir – el doctor de grande fama* (Nordeste; similar estructura en Galante "Quatorze Rom.", Arm.-Silv. "Endeğas" y JSB NY 9 A y 9 B). La organización bipartita de estos cuatro versos¹⁴ tiene por objeto dar relieve a uno de los personajes a la vez que la complementación del grupo con el elemento singular manifiesta la exhaustividad de la consulta.

La fórmula *el buen rey* para referirse al personaje recuerda el epíteto cidiano; se reitera en el romance que transcribimos y los hemistiquios que la incluyen son los únicos que no coinciden con el octosilabismo de los restantes.

II. La versión del nordeste ofrece una de las más despojadas intrigas no sólo por la depuración de la secuencia que queda reducida a un sencillo esquema tripartito sino también porque prescinde de referencias histórico geográficas con la supresión de topónimos y antropónimos que sí aparecen en otras versiones, sobre todo en las marroquíes y en las hispánicas.

En cuanto a la secuencia, los momentos son los siguientes:

a) Como en todas las versiones sefardíes orientales, en el nordeste se inicia el texto con el comentario sobre la enfermedad del protagonista. En las versiones marroquíes esta escena va precedida por otra en la cual una carta que cae del cielo anuncia al rey su próxima enfermedad¹⁵. En el ámbito de la tradición hispánica, Diego Catalán¹⁶ transcribe una versión del tipo astur galaico que comienza con un extenso episodio previo que es extraño al tema de la Muerte del príncipe don Juan y que ejemplifica el grado de apertura de la composición romancística.

b) el examen realizado por un grupo de médicos en el cual se incluye uno que se destaca del resto por ser el más famoso (nordeste, Galante "Quatorze Rom.", Arm.-Silv. "Endeğas"), por tener la barba *envellutada* (Molho. Usos y "Élégies", Attias. Romancero) o *envicitada* (Arm.-Silv. JSB NY 9 A).

c) La muerte del personaje real a primera hora de la noche y la del médico a la madrugada es el motivo poco usual que cierra la secuencia del nordeste.

Las versiones sefardíes que he consultado eliminan este último núcleo y continúan el relato con la escena en la cual el moribundo dialoga sucesivamente con el padre, la madre, la esposa (Galante "Quatorze Rom.", Benmayor. Oriente. Arm.-Silv. "Endeğas"), con la madre y la esposa (Arm.-Silv. JSB NY 9 A), con la madre y el huerco (Molho "Élégies"), sólo con la madre negra (Attias. Romancero), sólo con el huerco (Molho. Usos) o bien sólo con alguien que podría ser el doctor



(Arm.-Silv. JSBNY 9 B). Esta secuencia elidida en el nordeste es precisamente la que otorga carácter endechesco a la composición.

III. La muerte del príncipe Don Juan, primogénito y heredero de los Reyes Católicos, ocurrió el 4 de octubre de 1497 en Salamanca, ciudad que le fue donada por su padre. El joven de diecinueve años se había desposado en marzo del mismo año con la infanta Margarita, hija de Maximiliano de Flandes, a quien dejaba viuda y encinta¹⁷.

El hecho histórico conmovió a la población porque creía en peligro la unificación arduamente lograda y porque se planteaban interrogantes con respecto a la sucesión del trono; pero, además, porque una vida segada en plena juventud corroboraba la sinrazón y el desorden de la muerte. En este contexto de un luto que se prolongó por cuarenta días surgió una amplia y variada poesía luctuosa, uno de cuyos exponentes de realización popular y de tradición oral o manuscrita¹⁸ es el romance del cual nos ocupamos.

Las versiones que conservan nombres propios y que incluyen el diálogo del moribundo con sus familiares logran desentrañar la esencia del suceso histórico. A pesar de la recreación natural que corresponde al texto literario y de la introducción de motivos o escenas que empañan la cotidianeidad con un barniz de irrealidad, el andamiaje del texto se construye con hechos constatables.

Las versiones de Burgos y de León publicadas por María Goyri de Menéndez Pidal¹⁹ a principios de siglo mantienen el nombre del príncipe. el diálogo del moribundo con el padre (León), quien de acuerdo con documentos de la época estuvo a su lado en el momento de la muerte, la preocupación por la joven viuda y por el niño que iba a nacer. El *doctor de grande fama* es en la versión de Burgos el doctor de la Parra.

IV. El descubrimiento de versiones orales del romance de la **Muerte del príncipe don Juan** en 1900, y de una versión escrita sefardí en un pliego esmirniano de 1911²⁰ aproximadamente, corrobora la teoría pidalina del estado latente de la tradición: un texto ignorado por la literatura canónica vive sin embargo en la tradición con una continuidad ininterrumpida desde su origen (en este caso siglo XV) hasta la actualidad.

La dificultad para registrar este romance en el mundo sefardí obedece a la reticencia a interpretar composiciones luctuosas fuera de la circunstancia específica para la cual están destinadas. Entre los sefardíes, el romance de la **Muerte del príncipe don Juan**, único hijo varón y heredero de la corona, cobra sentido trágico²¹. El único protagonista es el marido/ hijo víctima²²; la atención se concentra en su muerte y el dolor de los familiares, por lo que se la considera una endecha adecuada para los sepelios de seres queridos o para el duelo nacional de *Tiś 'a bē-'Av* (9 de Av) que conmemora la destrucción del Templo de Jerusalén y las expulsiones. Tal vez por ese motivo el informante del nordeste interpreta sólo una parte del romance y lo trunca en el momento en que comienza el fragmento esencialmente luctuoso del lamento; podríamos inferir que la supresión fue intencional.

El mismo carácter luctuoso le estaba reservado al romance de **David llora a Absalón**, y como ambos circulaban juntos, en el mismo pliego, en algunas versiones podían producirse confusiones. Por ejemplo resulta curiosa la versión esmirniota del romance de la **Muerte del príncipe don Juan** que he consultado en el Archivo Menéndez Pidal²³ en la cual el rey anuncia a sus nietos la muerte del príncipe pero le atribuye el nombre Absalón: *el vuestro padre al Xalom*.

**E 18. David llora a Absalón (6)**

*Triste está el rey David – triste está del corazón,
para llorar sus angustias – subióse al mirador.
Mirando sus campos verdes – cómo los embrilla el sol;
echó sus ojos alejos – donde despundaba el sol.
Vio venir un pajecico – más negro que el carbón
demandando y preguntando – onde está el emperador.
El emperador está en su palacio – asentado en el cantón.
Echó sus rodillas al suelo – cartas selladas le dio,
selladas con siete sellos – más negros que el carbón.
De tomarlas se alegraba – de meldarlas se entristó.
Echó mano a la su barba – pelo sano no dejó
Que le mataron a su hijo – a su hijo Abšalom.*

Cantado por Jaime Capuyá, oriundo de Esmirna. Recogida en Corrientes el 4 de mayo de 1980. Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios p.22.

Bibliografía:

- * Catálogo de textos Arm. Cat. Ind. Ps 218-219.
- Arm.-Silv. "Endeğas" 2 (repr. con variantes Arm.-Silv. SRC cap.IV).
- Attias. Romancero 86 (repr. en Alvar. PTJE 42).
- Benmayor. Oriente 7 a , 7 b , 7 c.
- Galante "Quatorze Rom." 12 (repr. en Gil. Romancero XII).
- Hemsi. Cancionero 12.
- Hollander. Reliquias 4.
- Levy. Liturgia IX ps. 397-398.
- Mz. Pidal."Cat." 38.
- Molho. LSO 48 (repr. en Molho "Tres rom." p. 69).
- Weich-Shahak. Flores 5.

He consultado doce versiones sefardíes de la cuenca oriental mediterránea las cuales se distribuyen de la siguiente manera: cinco proceden de Esmirna, al igual que el texto del nordeste: Arm.-Silv. "Endeğas"2.

Benmayor. Oriente 7 b, Hemsi. Cancionero 12, Mz. Pidal "Cat." 38, Weich-Shahak. Flores 5.

La versión transcrita en Levy. Liturgia IX ps.397-398 consigna Turquía como lugar de procedencia. cuatro textos se ubican en Rodas: Benmayor. Oriente 7 a , 7 c, Galante "Quatorze Rom" 12, Hollander. Reliquias 4.

Las dos versiones restantes señalan Salónica como lugar de origen: Attias. Romancero 86 y Molho. LSO 48.

I. Las textos sefardíes podrían considerarse una popularización de las antiguas versiones hispánicas las cuales podemos considerar cultas porque incorporan en el lamento de



David un latinismo de procedencia bíblica *fili mi, fili mi* (Samuel II 18: 33 y 19: 4) que en el romance puede funcionar como estribillo.

En todas las versiones se alude al color negro ya sea para referirse a la vestimenta del mensajero o a los sellos de la carta, pero sólo Molho. LSO emplea el calificativo *preto* que en la lengua sefardí se utiliza para señalar tal color: *un viejzico más preto que el carbón; carta sillada... con siete sellos más pretas que el carbón*. De las restantes composiciones consultadas, algunas emplean el comparativo *vestido como el carbón* (Galante "Quatorze Rom.", Hollander. Reliquias, Mz. Pidal "Cat."), *vistido más qu' el carbón, sillada mas qu' el carbón* (Benmayor. Oriente 7 a), o bien la expresión del nordeste *más negro que el carbón* (Arm.Silv. "Endeñas", Attias. Romancero). Si bien la intención es la de resaltar el color negro, y Benmayor²⁴ señala la acumulación de este detalle visual lúgubre que contrasta cromáticamente con el despuntar del sol que el rey observa desde el mirador, es de destacar que en la lengua judeoespañola el adjetivo *negro* es sinónimo de malo, en tanto que se reserva *preto* para el color.

En las versiones detalladas supra el rey se sube a un *mirador*, como consigna el texto del nordeste (Arm.-Silv. "Endeñas", Attias. Romancero, Levy. Liturgia, Weich Shahak. Flores) o a un *tejado* (Molho. LSO); no obstante, en algunas textualizaciones se quiebra la coherencia del relato y el rey se sube *al emperador* (Benmayor. Oriente 7 a, Galante "Quatorze Rom."). Considero que esto ocurre cuando el intérprete está inserto en un ámbito de habla no castellana y confunde los términos o recurre a vocablos cuyo significado no conoce muy bien²⁵.

La fórmula de comienzo del nordeste *Triste está el rey David – triste está de corazón* es común a seis de las doce versiones sefardíes analizadas (Arm.-Silv. "Endeñas", Attias. Romancero, Hemsí. Cancionero, Levy. Liturgia, Molho. LSO, Weich Shahak. Flores); inclusive las tres versiones esmirnianas inéditas del Archivo MP registran igual comienzo; las restantes versiones éditas consultadas reemplazan el verbo estar por ir: *Triste va el rey David, triste va de corazón* (Benmayor. Oriente 7 a y 7 b, Galante "Quatorze Rom.", Hollander. Reliquias, Mz. Pidal "Cat.")²⁶. Otra fórmula que aparece en seis de las versiones sefardíes que he consultado y también en la del nordeste es el comentario sobre la recepción de la carta y su inmediata lectura: *De tomarla se alegraba – de meldarla se entristó* (Arm.-Silv. "Endeñas", Attias. Romancero, Benmayor. Oriente 7 a y 7 b, Galante "Quatorze Rom.", Molho. LSO, Weich Shahak. Flores). La cesura entre ambos octosílabos es también la transición entre la espera de la noticia y el duelo posterior. El formulismo ha optado por la iteración de elementos contrarios y de esta manera recoge la instancia bíblica de confusión (Samuel II 18: 25 a 23) o de duda esperanzada entre la noticia que trae el primer mensajero y la que trae el segundo.

Las expresiones formularias que describen la carta presentan tres niveles de realización: desde la simple construcción *carta sellada* (Benmayor. Oriente 7 b, Galante "Quatorze Rom.", Levy. Liturgia, Mz. Pidal "Cat."), hasta la que refuerza *carta sellada le dio / sellada con siete sellos* (Attias. Romancero, Weich Shahak. Flores) y aun refiere el color de los sellos, como la del nordeste *carta sellada le dio / sellada con siete sellos – más negros que el carbón* (Arm.-Silv. "Endeñas", Molho. LSO con leve variante). Una de las versiones rodeslíes (Benmayor. Oriente 7 a) incorpora una reformulación original a nivel de la estructura de los elementos del discurso *carta sellada en su mano / sellada más que el carbón*.



La descripción de las manifestación del luto se mantiene más estable en todas las versiones consultadas y tanto estructural como semánticamente responde a la bimetración complementaria *echó mano a la su barba – pelo sano no dejó*.

II. De la versión del nordeste y las doce versiones orientales analizadas se puede extraer un arquetipo con dos grandes núcleos autónomos. El primero de ellos remite al episodio bíblico incluidas las manifestaciones luctuosas del padre. El segundo núcleo es la comunicación de la muerte de Absalón y la exhortación a familiares y allegados para que exterioricen su duelo.

Muchas versiones integran ambos núcleos (Arm.-Silv. "Endeñas", Attias. Romancero, Benmayor. Oriente 7 a y 7 b, Galante "Quatorze Rom.", Levy. Liturgia, Mz. Pidal "Cat.", Molho. LSO, Weich Shahak. Flores); hay algunas, como la del nordeste, que sólo mantienen el primero (Hollander. Reliquias, Hemsí. Cancionero que está incompleta y que es la más breve de las textualizaciones con sólo dos versos); y otras que sólo conservan el segundo (Benmayor. Oriente 7 c).

El segundo núcleo, que pone énfasis específicamente en los deudos, se relaciona con el desfile de familiares del romance de la **Muerte del príncipe don Juan**. Como ya lo he manifestado supra, ambos romances no sólo circulaban juntos en algunos pliegos sefardíes²⁷ sino que también compartes expresiones de duelo familiar.

En cuanto a la reorganización artística del pasaje bíblico que es el núcleo conservado en la versión del nordeste, se corresponde con las tres primeras etapas señaladas por Hollander²⁸ para las versiones orientales. Comienza la secuencia con el ascenso del rey David a un *mirador* (nordeste. Arm.-Silv. "Endeñas", Attias. Romancero, Levy. Liturgia, Weich Shahak. Flores), a un *tejado* (Molho. LSO) o a un insólito *emperador* (Benmayor. Oriente 7 a, Galante "Quatorze Rom."); siempre es un lugar alto desde donde puede no sólo apreciar los campos verdes o el despuntar del sol sino también divisar el arribo del mensajero.

De esta manera la figura del rey subsume la del atalaya bíblico (Samuel II 18: 24-27) que es quien da la noticia de la llegada de los mensajeros. En las antiguas versiones hispánicas y en el pasaje bíblico correspondiente, el rey sube al *mirador* (Rodr. Mofino. Canc. Rom.), a un *corredor* (Pliegos 30) o a una *sala alta* (Samuel II 18: 33) pero luego de enterarse de la muerte de Absalón y podríamos pensar que para preservar la intimidad de su dolor²⁹.

Quien trae la infausta noticia en unos casos, como en el nordeste, es un *pajecico* (Arm.-Silv. "Endeñas", Levy. Liturgia, Weich Shahak. Flores), en otras un *viejecico* (Benmayor. Oriente 7 a, Galante "Quatorze Rom.", Hollander. Reliquias, Mz. Pidal "Cat.", Molho. LSO), un *cartero* (Benmayor. Oriente 7 b) o un *pasajero* (Attias. Romancero).

En cuanto a la expresión de duelo que en el Libro de Samuel se manifiesta en el llanto en el que David invoca a Absalón y con la cobertura del rostro (18: 3 ; 19: 4), en las versiones sefardíes orientales incluidas la recogida en el nordeste se condensa en dos octosílabos. En todas ellas, excepto en el nordeste, se continúa con el llamado a los familiares del muerto a quienes individualmente se comunica la triste noticia y se exhorta a vestir ropas de luto.

III. La tradición literaria sefardí de Oriente selecciona un pasaje bíblico y lo despoja de toda circunstancia anecdótica para privilegiar el llanto del padre por la muerte del hijo. Abstraído de la historia, David es sólo el padre doliente, un padre desgarrado por el dolor³⁰. Esta situación posibilita que el texto se prolongue con la exhortación a los familiares a exteriorizar el duelo.



Este proceso de depuración del cual emerge sólo la figura del llanto paterno no se registra en las antiguas versiones hispánicas las cuales son más proclives a ampliar la información con datos sobre la hermosura de los cabellos de Absalón, o sobre las quejas de David contra quien ha matado a Absalón (Rodr. Mofino. Canc. Rom.).

IV. Al jerarquizar el llanto que hace David por su hijo muerto, el romance de origen bíblico es tomado por la comunidad sefardita como un romance de endechar o sea como una composición adecuada a las situaciones luctuosas no sólo familiares sino también nacionales. Es por eso que junto con el romance de la **Muerte del príncipe don Juan** figura entre las endechas de *Tiš 'a bē- 'Av*, duelo del mes de Av durante el cual el judaísmo conmemora la destrucción del Templo de Jerusalén.

Como ya he comentado al referirme a la **Muerte del príncipe don Juan**, explica Paul Bénichou³¹ que resulta difícil recoger estas composiciones luctuosas entre los sefardíes si no es en una específica situación de duelo debido a la superstición de que interpretar este tipo de cantos en tiempos que no son de luto atrae desgracias.

Tal vez es esta superstición la que impide al informante continuar la endecha con el llanto propiamente dicho y las sucesivas exhortaciones a los familiares del difunto, y sería ésta una explicación de que el texto recogido en el nordeste se reduzca meramente al pasaje bíblico.

H 3. Don Bueso y su hermana (f-a)

Versión a

*- Apártate mora linda,
deja beber mi caballo - desta agua cristalina.
- No soy mora, soy cristiana - soy de la España venida.
Me cautivaron los moros - el día de Pascua linda.
-Decime la mora linda
si quieres venir conmigo - junto a mi caballería.
-¿En qué llevaría mi ropa? - Las mejores llevarías
las peores dejarías.
- Decime tú, el caballero - mi honra ¿en qué llevaría?
-Yo te juro por mi espada - que en mi pecho la llevaba
que hasta que no seas mía - no te tocaría.
En medio de los montes - la mora llora y suspira:
-¿Por qué lloras mora bella? - ¿Por qué lloras mora linda?
- Recuerdo de aquellos tiempos - mi padre a cazar salta
en compañía - de mi hermano Alejandro.
-¡Oh, qué oigo virgen santa! - ¡Qué oigo Santa Lucía!
En vez de traer esposa - traigo una hermana mía.
¡Abrid puertas y ventanas - que aquí traigo a la cautiva
por la que llorábamos noche y día,
y en vez de traer esposa - traigo una hermana mía!.*



Dictada por Rebeca Crudo de Gomel, hija de turcos, el 29 de marzo de 1980, en Resistencia.
Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios ps. 15-16.

Versión b

*-Apártate mora linda, - apártate mora bella,
daré a beber mi caballo – desta agua cristalina.
-No soy mora, soy cristiana – soy de la España venida
me capturaron los moros – en día de Pascua florida.
-Mi honra ¿en qué quedaría?
-Por la cruz de mi espada – y por la virgen María
yo te juro mora linda – que tu honra no tocaría.
-Estos prados yo conozco
con mi hermano Alejandrío
-Abrid puertas y ventanas – persianas y celosías
que aquí traigo a mi hermana – a mi hermana la perdida
-¡Oh virgen milagrosa! – fui en busca de una esposa
y traje a mi hermana querida.*

Dictada por Luisa Strugo de Crudo, hija de esmirnitas, el 29 de abril de 1980, en Resistencia.
Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios p. 16.

Bibliografía

*Catálogo de textos Arm. Cat.Ind. ps. 277-278
Alvar. PTJE 51 d.
Bénichou. Romancero p. 239 (repr. en Alvar. PTJE 51 c).
Fernández. España ps. 320-321.
Fz. Insuela. Oviedo 3 a, 3 b.
Larrea Palacín. Cancionero 59.
Librowicz. Florilegio 8.
Librowicz “L. Benaim” 16.
Mz. Ruiz “Alcazarquivir” 51 B, 51 A (vs. 21 ss).
Weich Shahak. Flores 8.

PF 065/ 06; 083/ 01; 093/ 07; 125/ 02; 135/ 03; 142/ 05; 144/ 04; 160/ 15; 165/ 01; 199/ 03; 204/ 05; 241/ 08 y 09; 243/ 06; 303/ 16; 321/ 04.

He consultado siete versiones de Tetuán: Alvar. PTJE 51 d, Larrea Palacín. Cancionero 59, Librowicz “L. Benaim” 16, PF 065/ 06, 249/ 08 y 09, 303/ 16, Librowicz. Florilegio 8 adscribe su versión a Tánger y Tetuán. Proceden de Tánger las cuatro composiciones siguientes: PF 083/01, 093/07, 135/03 y 165/01.



Registro cuatro versiones de Larache: Fz. Insuela. Oviedo 3 a. Weich Shahak. Flores 8. PF 125/02 y 204/06.

Cuatro de Alcazarquivir: Mz. Ruiz 51 A y 51 B, PF 144/04 y 199/03.

A. Fernández. España ps. 320-321, PF 142/05 y 160/15 son de Marruecos.

Bénichou. Romancero p. 239 es de Orán.

Fz. Insuela. Oviedo 3 b es de Melilla.

PF 243/06 pertenece a Rabat y PF 321/04, a Salónica.

I. Las dos versiones recogidas en Resistencia adscriben a la variante vulgata octosilábica monorríma en ía, de tardía incorporación al repertorio sefardí de Marruecos y de procedencia hispánica.

Ambas fueron dictadas por las informantes; aparentemente esto afecta al formulismo rítmico, sobre todo en la versión b que es la más estropeada; se torna difícil restaurar el octosílabo y a veces se omite la rima.

Ambas textualizaciones comienzan con un reiterado apóstrofe, fórmula corriente de iniciación romancística (igual comienzo en Bénichou. Romancero y en A. Fernández. España). En cambio, la mayoría de las versiones consultadas comienzan con una introducción narrativa aunque incorporan la fórmula apostrofica reiterativa al comenzar el parlamento del protagonista (Alvar. PTJE, Fz. Insuela. Oviedo 3 a y 3 b. Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Florilegio, PF 065/06, 083/01, 093/07, 160/15, 241/08 y 09, 303/16).

El apóstrofe continúa con la exhortación, también formulística (en algunos casos una invitación: PF 125/02 y 142/05) a la mujer para que dé de beber o deje beber al caballo. En general las versiones que he consultado mantienen la formulación de la versión a del nordeste. Hallamos una variante significativa porque quien se dispone a beber es el protagonista y no el caballo, en una versión inédita: *Quiero beber de esta agua / de esta agua fría...* (PF 243/06).

En todas las versiones que he consultado, la réplica de la protagonista mantiene una estabilidad discursiva en la que se reconoce la retórica romancística; por ejemplo la negación del apóstrofe del caballero reforzada por la inmediata afirmación de su contrario³² *No soy mora, caballero, - que soy cristiana cautiva*; ambas enunciaciones van separadas por el vocativo. Las dos versiones del nordeste reestructuran los octosílabos manteniendo negación y afirmación de su contrario en el primer octosílabo del parlamento y explicitando en el segundo el país de origen de la cautiva; de esta forma la contraposición moro- cristiano se reelabora dando lugar a moro- cristiano español. En algunas versiones orales inéditas se hace referencia a Francia como lugar de nacimiento de la joven: *No soy mora caballero - que soy de Francia nacida* (PF 93/07, 199/03).

La versión a que transcribo conserva la invitación del caballero a la joven para que lo acompañe; en algunas versiones se formula la propuesta como una interrogación (Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Florilegio). La respuesta son sucesivas preguntas; en una metafórica asimilación requiere saber en qué llevará tanto la ropa que está lavando (*pañales* en Bénichou. Romancero, Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 51 B: *pañuelos* en Alvar. PTJE, A. Fernández. España, PF 083/01, 142/05, 165/01, 303/16) como la honra. En tanto la versión b retoma el discurso con la pregunta sobre *en qué quedará* (dejará en Bénichou. Romancero) su honra.

Las preguntas femeninas dan lugar, en el primer caso, a una formulación condicional bipartita, y en el segundo, a un juramento.

La formulación condicional contraponen las mejores ropas y las peores, lo que se lleva y lo que se deja; en algunas versiones se explicita *las de hilo y las de Holanda / las que no valen nada* (Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Florilegio), *los que son de seda y lana / los que de nada sirven*



(Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 51 B. con variantes Alvar. PTJE, Weich Shahak. Flores), *los finos y los dorados / los más estropeados* (Bénichou. Romancero).

El caballero formula el juramento de respetarla sobre su espada en la **versión a**, o por la cruz de su espada (similar Librowicz "L. Benaim") y por la virgen María en la **versión b**. En algunas versiones leemos por su madre (Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 51 A y B) o delante de su espada (Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Florilegio).

La invocación cristiana se reitera en ambas versiones del nordeste y alude no sólo a la virgen María (similar L. Fernández. España, Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz "L. Benaim") o con calificativos de *santa o milagrosa*, sino también a *Santa Lucia*.

El antropónimo *Alejandro* o su diminutivo son los más usuales (Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 51 B, Weich Shahak. Flores, PF 125/ 02, 135/ 03, 142/ 05, 199/ 03, 204/ 05, 241/ 08) y constituyen una variante de *Alexos* (Bénichou. Romancero, PF 083/ 01, 093/ 07) o de su deformación *Moralejo* (Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz "L. Benaim", PF 303/ 16).

La reiteración de la interrogación *Por qué lloras* de la **versión a**, es un recurso retórico romancístico muy frecuente y aparece en numerosas textualizaciones (A. Fernández. España, Larrea Palacín. Cancionero, Weich Shahak. Flores, PF 083/ 01, 142/ 05, 165/ 01, 204/ 05, 303/ 16; con variantes *Por qué lloras mora guapa – por qué lloras mora linda* en Librowicz "L. Benaim", Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 51 B: *¿Por qué suspiras la bella? – ¿por qué suspiras la linda?* en Bénichou. Romancero).

Fórmulas de reiteración tanto de elementos sinónimos como de elementos contrapuestos cierran los últimos octosílabos en ambas versiones; en la **versión b** se multiplican a cuatro los dos sustantivos consignados en *a puertas y ventanas – persianas y celosías* (similar enumeración de elementos semejantes A. Fernández. España, Fz. Insuela. Oviedo 3 A y B, Weich Shahak. Flores, PF 125/ 02, 135/ 03, 165/ 01, 241/ 08).

La reiteración del mismo vocablo *hermana* como encadenamiento de dos octosílabos es un recurso común tanto a la lírica como al romancero³².

El cierre de las dos versiones del nordeste también echa mano a una fórmula retórica recurrente tanto en la lírica como en el romancero³³ como lo es la elaboración de una pareja de opuestos: buscar esposa / traer hermana; este recurso es utilizado en algunas versiones que he consultado como final de discurso (Fz. Insuela. Oviedo 3 A y B, Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 51 A y B, Weich Shahak. Flores, PF 083/ 01, 125/ 02, 135/ 03, 142/ 05, 165/ 01, 199/ 03, 204/ 05, 241/ 08) en tanto que en otras aparece unos versos antes de concluir (Bénichou. Romancero, A. Fernández. España, Librowicz "L. Benaim).

II. Las dos versiones recogidas en el nordeste comienzan abruptamente con la exhortación del protagonista a la mora y finalizan con la comunicación del hallazgo de la hermana perdida. De acuerdo con las dos textualizaciones, la intriga es más o menos estable a pesar de que la **versión b** está incompleta.

El inicio con el diálogo entre el caballero y la supuesta mora que explica su calidad de cristiana cautiva es similar sólo en Bénichou y en A. Fernández. Esta modalidad privilegia el estilo directo y elide la introducción narrativa que aparece en las restantes versiones que he consultado y que sitúa el diálogo: sólo transcribo un ejemplo ilustrativo: *Al pasar por Casablanca, / pasí por la morería / y vi a una mora lavando / en aguas claras y cristalinas. / -Apártate, mora bella...* (Larrea Palacín. Cancionero). La información proporcionada en la introducción, excepto el topónimo que aparece en algunas versiones, no se pierde en el nordeste, se la recupera en el



desarrollo del diálogo: el protagonista es un viajero que pasa por el lugar, la joven lava en una fuente, aparenta ser mora pero en realidad es una cristiana cautiva.

La siguiente instancia de diálogo presenta la invitación del caballero a la joven, la preocupación de ésta tanto por las prendas que está lavando como por su honra, y el juramento del viajero.

La última escena en la versión a se enlaza con la anterior mediante una pareja de octosílabos narrativos en tercera persona: éstos posibilitan el traslado de la acción a la tierra natal de los protagonistas y el reconocimiento final que se realiza en diferentes dimensiones: a) del lugar, ya que la joven reconoce las tierras; b) de las personas, cuando los protagonistas se reconocen como hermanos; c) del grupo al cual se comunica la nueva para que, a la vez, reconozca a la mujer.

Algunas versiones (Larrea Palacín. Cancionero) agregan aún un diálogo final entre la madre y la hija.

El reconocimiento de los hermanos altera los hechos narrados de modo tal que los protagonistas que hubieran podido cumplir la función de cónyuges se convierten en hermanos, como se explicita en el último parlamento masculino.

III. Es opinión coincidente de los críticos que este romance, tanto en su versión octosilábica como en la más arcaica hexasilaba y pareada, deriva del antiguo Poema de Kudrun y circula en la baladística hispánica desde el siglo XV³⁵.

Tanto el poema épico originario como el sistema de versiones estróficas (H 2 de Arm. Cat. Ind.) proporcionan incidentes que completan la intriga de nuestro romance objeto de estudio y clarifican su comprensión.

El motivo del mar, presente en el poema germánico y en la rama de versiones estróficas, deja su rastro en la fuente fría de los textos más modernos³⁶. El lavado de las ropas es una de las pesadas tareas impuestas a la cautiva por la reina celosa con la intención de estropear su belleza. También la preocupación de la joven por su honra y el rescate de la cautiva remiten al ámbito de la poesía heroica³⁷.

En el amplio contexto de versiones en el cual ubicamos a los romances que estamos analizando interesa destacar que en el complejo y prolongado proceso de depuración y selección al cual fueron sometidos se prioriza la temática de la liberación de la hermana cautiva.

IV. Las versiones del romance detectado en Resistencia responden a la rama de textualizaciones de origen hispánico y de moderna incorporación al repertorio sefardí de Marruecos. Esta circunstancia explica la conservación de alusiones religiosas extrañas al judaísmo, las cuales son toleradas en tanto que no implican una adhesión³⁸ a tal creencia por parte del transmisor del romance.

De todas formas, me parece advertir que lo que subyace en el poema es la diferenciación de dos grupos por motivos religiosos; el apartamiento forzado de un miembro joven de la comunidad y su crianza en un medio extraño, lo que no logra borrar los recuerdos, la noción de pertenencia a la familia, en última instancia, la fe. En otras palabras, la cautiva es la persona que mantiene firme sus creencias a pesar de las duras pruebas a las cuales es sometida.



I 2. Vuelta del marido (é)

*-Dígame, buen caballero – a mi marido ¿vio usted?
-Déme las señas, señora – le diré si yo lo vi.
-Mi marido es alto y rubio – alto y rubio como usted
en la espada lleva el nombre – y se llamaba Manuel.
-Sí, señora, yo lo he visto – su marido muerto fue;
por orden del capitán – lo ha matado un dragonés
y me ha dado la seña – que me case con usted.
-Diez años lo he esperado – otro tanto esperaré
y si a los diez ya no viene – de monja me vestiré,
y los hijos que me quedan – en un convento pondré.
-Calla, calla, Isabelita – calla, calla, mi mujer
conversando con tu esposo – sin poderlo conocer.*

Dictada por Rebeca Crudo de Gomel, hija de turcos, el 29 de marzo de 1980, en Resistencia.
Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios p. 18.

Bibliografía:

- * Catálogo de textos Arm. Cat. Ind. Ps. 324-326.
- Alberti "Sefardíes" p. 388.
- Arm. Silv. JSBNY 22.
- Arm. Silv. Nahón 21.
- Attias. Romancero.
- Bénichou. Romancero p. 227.
- Larrea Palacín. Cancionero 74-77.
- Levy. Chants I 15.
- Librowicz. Florilegio 10.
- Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 68 (desde el verso 3) (repr. en Alvar. PTJE 58 a).
- Mz. Pidal "Cat." 59.
- Ortega. Hebreos p. 212.
- Rechnitz "Rom. Tánger" 3 (+ La partida del esposo).
- PF 033/ 02, 065/ 05, 097/ 01, 108/ 09, 142/ 06, 199/ 05, 204/ 10, 327/ 04.

He consultado quince versiones publicadas y ocho inéditas las cuales se distribuyen de la siguiente manera:

Librowicz. Florilegio pertenece e Tánger-Tetuán. Seis versiones proceden de Tánger: Alberti "Sefardíes", Arm. Silv. Nahón, Mz. Pidal "Cat.", Rechnitz "Rom. Tánger", PF 033/ 02 y 327/ 04. Siete, se ubican en Tetuán: Arm.-Silv. JSBNY, Larrea Palacín. Cancionero 74 a 77, PF 065/ 05, 097/ 01.

Dos versiones corresponden a Marruecos: Ortega. Hebreos y PF 142/ 06. Attias. Romancero. aunque está registrada en Larisa, también tienen origen marroquí. Levy. Chants también coincide con las versiones marroquíes³⁹.

Dos versiones se adscriben a Alcazarquivir: Mz. Ruiz "Alcazarquivir" y PF 199/ 05.

Dos. a Larache: PF 108/ 09 y 204/ 10.



Una versión procede de Orán: Bénichou. Romancero.

I. La versión del nordeste, totalmente dialogada, comienza con la pregunta de la mujer a un caballero. No he encontrado esta formulación textual en ninguna de las versiones que he consultado, pero puedo adscribirla al grupo que registra un incipit de verbo en imperativo más vocativo; con la diferencia de que mientras en la composición recogida en Resistencia es el verbo decir que va dirigido a un caballero, en las restantes es escuchar y el alocutario es un soldado *Escuchís señor soldado* (Bénichou. Romancero, Larrea Palacín. Cancionero, Levy. Chants, Librowicz. Florilegio, Ortega. Hebreos, PF 199/ 05 y 204/ 10) o *Dicime, vos mi soldado* (Attias. Romancero).

El vocablo *señas* se reitera con diferente significación. La primera mención que es el pedido de las señas desencadena la descripción del marido. En la segunda oportunidad se entiende que el esposo le ha dado al pasante las señas, y con ellas el consentimiento, para que se case con la mujer; similar empleo sólo he advertido en PF 221/ 03, procedente de Turquía: *me dio la seña, señora/ que me case con usted*. La mayoría de las versiones prefiere la formulación *en su testamento dice / que me case con usted* (Arm.-Silv. Nahón. Bénichou. Romancero, Levy. Chants, Librowicz. Florilegio, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Mz. Pidal "Cat.", PF 097/ 01 y 199/ 05; con variantes Arm.-Silv. JSBNY, Rechnitz "Rom. Tánger", PF 204/ 10).

Los cuatro octosílabos destinados a la descripción de las señas prestan atención tanto a los atributos físicos como al atuendo. Los primeros son formularios y a pesar de algunas leves variantes, por ejemplo *guapo y rubio* y *alto como un siflej* (PF 327/ 04), *alto y rubio / y blanco como un azifré* (Larrea Palacín. Cancionero 74) siempre se mantienen los caracteres del canon cortesano de belleza⁴⁰. Para desarrollar el breve retrato, las diferentes versiones que he consultado recurren a la reiteración de uno o de ambos calificativos y a la comparación, generalmente *alto como un ciprés* (Arm.-Silv. Nahón. Bénichou. Romancero, Larrea Palacín. Cancionero 75, Levy. Chants, Librowicz. Florilegio, Ortega. Hebreos, PF 097/ 01, 199/ 05, 204/ 10), también encontramos *alto y rubio / rubio como la miel* (Alberti "Sefardies").

Los versos del nordeste que contienen el retrato físico son idénticos al verso 5 de la versión andaluza de Cortegana transcrita por Pérez Castellano⁴¹.

En cuanto al atuendo, la versión del nordeste alude sólo al nombre que lleva grabado en la espada (idem Librowicz. Florilegio, Rechnitz "Rom. Tánger", PF 199/ 05), en tanto que otras lo amplían con datos referidos al caballo (Attias. Romancero, Levy. Chants, PF 204/ 10), al jubón (Larrea Palacín. Cancionero 74), a las medias y los zapatos (Arm.-Silv. JSBNY y Nahón. Bénichou. Romancero, Mz. Ruiz "Alcazarquivir") o bien reúnen todos estos elementos (Larrea Palacín. Cancionero 75, Ortega. Hebreos, PF 097/ 01).

El texto del nordeste recurre nuevamente a la reiteración léxica y al paralelismo en el parlamento final a cargo del esposo; se duplica el verbo callar, duplicación que en algunas versiones aparece en el parlamento de la mujer (Larrea Palacín. Cancionero, Mz. Ruiz. Hebreos, Mz. Pidal "Cat.", Ortega. Hebreos, PF 097/ 01, 142/ 06, 327/ 04) y se reitera el vocativo mencionando una vez el nombre y otra el rol de la protagonista.

La referencia al período de la espera permite la bimembración del discurso: los años que ha esperado, por una parte, igual cantidad de años que aún esperará. Esta bipartición con la reiteración del número de años en cada miembro es una fórmula que aparece en la mayoría de las versiones que he consultado (Alberti "Sefardies", Arm.-Silv. Nahón, Arm.-Silv. JSBNY, Attias. Romancero, Bénichou. Romancero, Larrea Palacín. Cancionero 44 y 75, Levy. Chants, Librowicz. Florilegio,



Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Ortega. Hebreos, PF 033/ 02, 097/ 01, 142/ 06, 199/ 05, 204/ 10, 327/ 04). En todos los casos es continuada por afirmaciones sujetas a una condicional.

La expresión *dragonés*, muy rara en los textos que he consultado, sólo aparece en una versión inédita procedente de Estambul (PF 37/ 03) y se la emplea como adjetivo para caracterizar al protagonista *alto y rubio / alto y rubio y dragonés*. El vocablo presenta similitud fónica con el gentilicio *genovés* que aparece en versiones más antiguas⁴².

La construcción participio más ser, *muerto fue*, que se mantiene en el texto del nordeste es un arcaísmo no común en las versiones hispanas modernas pero que se registra, en cambio, en las americanas⁴³.

II. La versión del nordeste organiza la narración en dos núcleos; el primero de ellos desarrolla el tema de las señas; el segundo, nos remite a las pruebas y reconocimiento final. Similar secuencia se advierte en casi todas las versiones del sistema sefardí con rima en é que he consultado (Arm.-Silv. JSBNY y Nahón, Attias. Romancero, Bénichou. Romancero, Larrea Palacín. Cancionero 74-77. Levy. Chants, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Ortega. Hebreos, Rechnitz "Rom. Tánger", PF 033/ 02, 065/ 05, 097/ 01, 108/ 09, 142/ 06, 204/ 10, 327/ 04) y considero que aquéllas en las cuales falta el reconocimiento (Librowicz. Florilegio y PF 199/ 05) son textualizaciones incompletas.

Todas las versiones comienzan con la demanda de la mujer a un caballero o soldado aparentemente desconocido pero que al final y luego de constatar la fidelidad de la esposa, se descubre como el marido. Este desenmascaramiento del protagonista al concluir el relato provoca la reasignación de la función que se le había atribuido al comienzo: de pasante que pide señas del esposo ausente, a marido que recurre a un sutil ardid para cerciorarse de que la mujer le ha sido fiel; y con ello, provoca una relectura de la narración. Por este motivo, aunque los hechos se desarrollan cronológicamente, lo cual inscribe el texto en la clasificación *alfa* de acuerdo con la terminología establecida por Giuseppe Di Stéfano⁴⁴, es necesario advertir que el recurso del disfraz intencional del protagonista revela también que la linealidad cronológica es sólo aparente y que la presentación sencilla encubre una sutil complicación: cuando el caballero pide las señas ya ha reconocido a la esposa, cuando la corteja está poniendo a prueba la fidelidad femenina, por último, cuando revela su verdadera identidad es sólo la mujer quien efectúa el reconocimiento.

III. El romance, que puede considerarse el más difundido de la tradición oral moderna⁴⁵ remonta sus orígenes hispánicos al texto de Juan de Ribera impreso en 1605, el cual a la vez toma elementos de *Gentilz Gallans de France* y de *La chanson des Saisnes* de Jean Bodel, composiciones francesas de los siglos XV y XVII respectivamente⁴⁶. En su larga vida tradicional ha ido enriqueciendo sus variantes, las que admiten una primera clasificación en dos tipos: en el primero de ellos, se presenta al personaje que parte hacia la guerra y que será encargado de llevar las nuevas al esposo; en el segundo, a un caballero o soldado que vuelve de la guerra y podrá brindar noticias del marido. A este último grupo pertenece la versión que estamos analizando.

El sistema de versiones de la *Vuelta del marido* (é) desarrolla el tema de la mujer que conversa con el esposo sin conocerlo dando desigual preferencia a conocidos motivos del folklore universal⁴⁷, entre ellos la enumeración de las señas del ausente y la prueba de fidelidad; ambos se han utilizado para dar título al romance⁴⁸.

La fidelidad de la mujer se manifiesta en numerosas versiones con el ingreso en un convento en el cual tanto ella (Alberti "Sefardíes", Arm.-Silv. JSBNY, Larrea Palacín. Cancionero, Levy. Chants,



Librowicz. Florilegio, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Ortega. Hebreos, PF 097/ 01, 199/5, 204/ 10) como sus hijas (Arm.-Silv- Nahón, Attias. Romancero, Bénichou. Romancero, Rechnitz "Rom.Tánger", PF 142/ 06, 327/ 04) profesarán como monjas. Esta incoherencia del romance con el contexto sefardí en el cual es transmitido acusa, por un lado, que se ha superado la etapa de descristianización de las composiciones de raíz hispánica y que, por lo tanto, el texto es de incorporación moderna en el repertorio⁴⁹, pero por otra parte, marca también una distancia entre el intérprete y el mundo de ficción contenido en el relato novelesco que se inscribe en la esfera profana de la vida judeoespañola⁵⁰.

IV. La larga separación de los cónyuges, pilares de la familia, y la fidelidad que permite el reencuentro son los motivos que subyacen transmitiendo valores esenciales para la pervivencia del grupo. En este sentido, el mensaje ejemplarizante para los sefardíes llega sutilmente envuelto en la atmósfera del mundo cristiano en el cual también se exalta al cónyuge fiel. No obstante, el motivo de la larga separación y la angustia por el incierto reencuentro deben tener una significatividad muy especial en el ámbito de comunidades dispersas por la diáspora.

Q 1. Gerineldo (í-o)

*-Yirineldo, Yirineldo – mi caballero polido
quién te me diera esta noche – tres horas a mi servicio.
-Como soy vuestro criado – señora burláis conmigo.
-Yo no burlo Yirineldo – que de veras te lo digo.
-A qué hora vendré, señora – a qué hora daré al castillo.
-A eso de la medianoche – cuando canta el gallo primo.
-Levantate Yirineldo – los dos estamos perdidos
que la espada de mi padre – la tenemos por testigo.*

Cantada por Estrella Benasayag, de Tetuán, el 3 de junio de 1980, en Resistencia. Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios p. 13.

Bibliografía:

* Catálogo de textos Arm. Cat.Ind. ps. 142-146.

Alexander "Gerineldo" AB1, AB2, AB3, EA, EC1, EC2, GB1 + SS, GB2, GB3, MA, RG1, RG2, SB.

Alvar "Gerineldo" ps. 128-130 (repr. en Alvar. PTJE 101 a, en Rom.Trad. VII: I-495), ps. 130 (repr. en Alvar. PTJE 101 b, en Alvar. Rom. p. 322, en Rom.Trad. VII: I-485), ps. 130-131 (repr. en Rom.Trad VII: I-486).

Arm.-Silv. "Monastir" 2 (+ Juan Lorenzo) (repr. en Rom.Trad. VII: I-513).

Arm.-Silv. Nahón 43 A, 43 B (repr. en Rom.Trad. VII: I-479-480).

Arm.-Silv. JSBNY 35 (repr. en Rom.Trad. VII: I-478).

Attias. Romancero 21 (repr. en Alvar. PTJE 101, en Rom. Trad. VII: I-511)

Bénichou. Romancero ps. 81-82 (repr. en Rom.Trad. VII: I-506), p. 81 (repr. en Rom.Trad. VII: I-508)



Estrugo "Reminiscencias" p. 72 (6 versos) (repr. en Estrugo. Los sefardíes p. 129, en Rom.Trad. VII: I-510)

Larrea Palacín. Cancionero 151 (repr. en Rom. Trad. VII: I-498), 152, 153 (ibid. 499), 154 (ibid. 497), 155 (ibid. 496).

Librowicz. Florilegio 21.

Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 82 (repr. en Rom. Trad. VII: I-492).

Mz. Pidal "Cat" 101.

Rom.Trad VII: I- 476, 477, 481 a 484, 487 a 491, 493, 494, 503 a 505, 507, 512.

PF: 013/ 08, 090/ 04, 100/ 01, 112/ 02, 122/ 06, 165/ 10, 204/ 20, 227/ 07, 242/ 01, 247/ 01, 301/ 01, 324/ 03, 330/ 01, 332/ 02.

He consultado cuarenta y nueve versiones publicadas y catorce inéditas que se distribuyen geográficamente de la siguiente manera:

Dieciséis versiones pertenecen a Tánger: Alexander "Gerineldo" GB2, GB3, Arm.-Silv. Nahón 43 A y 43 B, Arm.-Silv- JSBNY, Mz. Pidal "Cat." 101, Rom.Trad. 476, 477, 481, 482. PF: 013/ 08, 112/ 02, 165/ 10, 324 / 03, 330/ 01, 332/ 02.

Veintitrés, a Tetuán: Alexander "Gerineldo" AB1, AB2, AB3, EC1, EC2, RG1, RG2, Alvar "Gerineldo" ps. 128-130, Larrea Palacín. Cancionero 151 a 155, Librowicz. Florilegio 21, Rom.Trad. 493, 494, 503, 504, 505,

PF: 122/ 06, 242/ 01, 247/ 01, 301/ 01.

Diez corresponden a Larache: Alexander "Gerineldo" EA, Alvar "Gerineldo" ps. 130 y 130-131, Rom.Trad. 484, 487 a 491, PF: 204/ 20.

Tres versiones proceden de Alcazarquivir: Alexander "Gerineldo" GB1 + SS, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", PF:100/ 01.

Dos, de Arcila: Alexander "Gerineldo" SB, Rom. Trad. 483.

Dos de Orán en Bénichou. Romancero.

Una versión pertenece a Casablanca: PF 090/ 04.

Una, a Melilla: Rom. Trad. 507.

Dos versiones proceden de Salónica-Larisa: Attias. Romancero, Rom. Trad. 512.

Una, a Rodas: Estrugo "Reminiscencias".

Una, a Monastir: Arm.-Silv. "Monastir".

No pude precisar procedencia de PF: 227/ 07.

I. La versión del nordeste comienza, como un importante número de textualizaciones del sistema sefardí (Alexander "Gerineldo" EA, GB1, GB2, GB3, EC1, RG1, RG2, SB, Arm.-Silv. Nahón y "Monastir", Attias. Romancero, Estrugo "Reminiscencias", Larrea Palacín. Cancionero 151, Mz. Pidal "Cat.", Rom. Trad. 481 a 483, 488, 490, 505, 507, PF: 013/ 08, 090/ 04, 122/ 06, 165/ 10, 204/ 20, 242/ 01, 227/ 07, 247/ 01, 301/ 01) con la duplicación del antropónimo que funciona como vocativo, seguido por la explicitación del rango social *caballero* o *camarero* (Larrea Palacín. Cancionero 151) o familiar *mi primu* (Arm.-Silv. "Monastir"), la cualidad de *pulido*, *amadu* (Arm.-Silv. "Monastir"), *tesoro molido* (Attias. Romancero), *mi tesoro pulido* (Rom. Trad. 512) del protagonista, estructuradas en una aposición. Es ésta una de las fórmulas más frecuentes de iniciación del discurso romancístico⁵¹. En *Gerineldo*, inclusive las versiones que comienzan con un exordio lírico o descriptivo (Alexander "Gerineldo" AB1, AB2, AB3, Alvar.



PTJE 101 a, Arm.-Silv. JSBANY, Bénichou. Romancero, Larrea Palacín. Cancionero 152 a 155, Librowicz. Florilegio, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Rom. Trad. 476, 477, 484, 487, 489, 493, 494, 503, 504, 512, PF 324/ 03) incorporan tal fórmula cuando comienza el parlamento de la dama.

Con ella se construyen los dos primeros octosílabos de la composición que en la totalidad de las versiones que he consultado se completan con otra pareja, también octosilábica y plenamente integrada tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico y que condensa eufemísticamente el deseo de la mujer; en algunos casos se registra con variantes *Quien te tuviera esta noche – tres horas a tu albedrío* (Estrugo "Reminiscencias"), *tres horas a mi castío* (Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Rom. Trad. 483); la variante menos eufemística es *tres horas como marido* (Rom. Trad. 504).

El discurso femenino conforma de esta manera una cuarteta octosilábica y binaria, estructura común en los romances recogidos de tradición oral⁵². En la versión del nordeste esta estructura se refuerza y se destaca si se tiene en cuenta que los versos restantes de la composición también se organizan en otras tres cuartetos.

En las dos siguientes, el binarismo de cada una está marcado por el cambio de interlocutor y de las funciones : acusar (convertirlo en objeto de burla) / disculpar; preguntar / responder (sobre la hora del encuentro).

En el primer caso (acusación / disculpa) la reiteración del verbo burlar abarca ambos miembros de la cuarteta; la misma formulación aparece en casi todas las versiones que he consultado: constituyen excepciones Attias. Romancero, Arm.-Silv. "Monastir", Rom. Trad. 491, 493, 512.

En el segundo, la reiteración se concentra sólo en la primera mitad de la cuarteta, ocupada por la pregunta y es tanto léxica como estructural y semántica. Generalmente se registra la fórmula reiterativa como en el nordeste: en algunos casos se observan variantes *A qué hora vendré mañana / a qué hora daré al castillo* (Larrea Palacín. Cancionero 152), *A qué hora podré señora / a qué hora lo prometido* (Alexander "Gerineldo" RG1, PF: 247/ 01 y 301/ 01). Es excepcional la ruptura del esquema *A qué hora vendré señora / si de verdad no burláis conmigo* (PF: 330/ 01), *Si de veras me lo dices / a qué hora entraré al castillo* (Rom. Trad. 489).

Los dos últimos octosílabos de esta estructura bipartita, destinados a la respuesta, presentan mayor apertura a nivel de la formulación; además del arcaísmo *cuando canta el gallo primo*, símbolo de la traición⁵³, que aparece en el texto del nordeste (igual Alexander "Gerineldo" AB3, EC2, GB3, RG3, Alvar. PTJE 101 b, Arm.-Silv. Nahón 43 B, Bénichou. Romancero, Larrea Palacín. Cancionero 153, 154, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", Rom. Trad. 477, 484, 488, PF: 013/08, 247/ 01, 301/ 01, 330/ 01, 332/ 02), en otras versiones encontramos la variante *cuando el rey está dormido* (Alexander "Gerineldo" GB1, GB2, AB1, AB2, EC1, SB, RG1, Alvar. PTJE 101 a, Arm.-Silv. Nahón 43 A, Larrea Palacín. Cancionero 151 y 152, Librowicz. Florilegio. Rom. Trad. 482, 489, 494, 503, 507, PF: 090/ 04, 100/ 01, 122/ 06, 165/ 10, 204/ 20, 242/ 01), o *está mi padre dormido* (PF: 112/ 02), o bien *cuando el rey ya está vencido* (PF: 324/ 03, Rom. Trad. 476, 483). Aún con todas las variantes indicadas en los ejemplos antes señalados se respeta la estructura de cuarteta octosilábica organizada en un esquema bipartito. Excepcionalmente esa organización se quiebra (Arm.-Silv. JSBANY).

Los cuatro octosílabos finales constituyen un nuevo parlamento femenino con lo que la versión del nordeste se presenta enteramente dialogada (lo mismo ocurre en Estrugo "Reminiscencias", Mz. Pidal "Cat.", PF: 227/ 07).

Aunque el simbolismo de la espada interpuesta entre los amantes aparece en la mayoría de las versiones, como cierre de discurso sólo la he registrado en el nordeste y en Mz. Pidal "Cat."



II. La versión del nordeste parece haber depurado todo elemento que no apunte a los dos núcleos esenciales a los cuales ha quedado reducida la secuencia; similar reducción también se advierte en Mz. Pidal "Cat."

Despojada de todo exordio lírico o descriptivo, la escena inicial abarca el requiebro de la mujer y la concertación del encuentro; el primer parlamento de Gerineldo recupera los datos indiciales con respecto a la diferencia social de los protagonistas.

La escena final con la constatación de que los amantes han sido descubiertos produce no sólo un cierre abrupto similar al del pliego suelto de 1537 reproducido por Durán⁵⁴, sino también ambiguo porque no informa sobre la solución elegida (casamiento o castigo) para reestablecer el orden luego de la trasgresión⁵⁵.

Entre escena inicial y escena final, el texto del nordeste suprime, tal vez por eufemismo que opera como simple omisión⁵⁶, la escena del encuentro concertado que en algunas versiones se explicita metafóricamente, por ejemplo *Se agarraron de la mano / y hacia la alcoba se han ido / se pusieron a jugar / como esposa con marido* (Alexander "Gerineldo" RG2).

La versión del nordeste también elide las circunstancias que posibilitan el encuentro de los amantes por parte del rey.

El parlamento final de la mujer nos informa sobre su calidad de hija del rey con lo cual la composición recogida en el nordeste adscribe al grupo de versiones que plantean la transgresión de la infanta y el amor no consentido en una pareja de jóvenes (Alvar. PTJE 101 a, Alexander "Gerineldo" EA, EC2, GB1, GB2, GB3, MA, RG1, RG2, Bénichou, Romancero p. 81-82, Larrea Palacín, Cancionero 155, Rom. Trad. 476, 481, 482, 483, 490, 503 a 505); en tanto que en numerosas versiones la transgresora es la reina (Alvar. PTJE 101 b, Arm.-Silv. Nahón 43 A, Bénichou, Romancero p. 81, Larrea Palacín, Cancionero 153, Rom. Trad. 487, 491, 493, 494, 507, 512) y en consecuencia, la relación amorosa entra en el plano del adulterio.

El cotejo del romance de Gerineldo recogido en el nordeste con las restantes versiones del repertorio sefardí que he consultado, permite inferir que el proceso de depuración al que he aludido anteriormente no ha sacrificado segmentos esenciales de secuencia y por ende no ha afectado la coherencia. Asimismo, ha mantenido el relato dentro del sistema del Gerineldo simple y ha evitado contaminaciones con otros romances.

III. En todas las versiones del romance que he consultado aparecen tres personajes protagónicos⁵⁷: una pareja de amantes y un opositor (padre/ rey) que intenta obstaculizar la relación amorosa de los primeros. Esquema similar se registra en el romance del Conde Olinos, aunque en este caso el opositor es un personaje femenino (madre/ reina).

En la mayoría de las versiones de Gerineldo, la oposición cede y se arriba a un desenlace feliz (Alvar. PTJE 101 a, Librowicz, Florilegio, Rom. Trad. 503, 504). En el nordeste y en Mz. Pidal "Cat." se abre un interrogante, el mismo que se apodera de los amantes cuando descubren la espada; y con ese final colmado de expectativas concluye el texto.

La figura femenina se presenta como transgresora y, mirado el triángulo protagónico desde otra perspectiva, es la movilizadora del desequilibrio que se produce. La mujer es doblemente transgresora: primero transgrede las normas morales de castidad porque es ella quien invita a Gerineldo a tener relaciones clandestinas; en segundo lugar, transgrede las normas sociales por pretender como pareja a quien pertenece a una jerarquía inferior. El tercer miembro del triángulo protagónico, Gerineldo, también transgrede las normas de lealtad a su rey al dejarse seducir, si



recordamos el simbolismo bíblico de la traición que desencadena la alusión al primer canto del gallo.

Generalmente se restablece el equilibrio cuando la pareja contrae matrimonio⁵⁸; pero no ocurre eso en la versión del nordeste, por lo tanto hablamos de un final suspendido en el cual no interesa tanto volver al orden natural sino plantear oposiciones: personajes regios / servidores, masculinos / femenino, jóvenes transgresores / anciano casto, padre / hija.

IV. Nos preguntamos cuál es la función de este romance en el seno de una colectividad que alimenta su conciencia grupada con un repertorio tradicional reiterativo de las conductas distintivas de sus miembros a quienes recuerda las fronteras religiosas y culturales⁵⁹ y antepone la castidad de la mujer porque es ella, como encargada de la educación de los niños, la depositaria de la integridad del grupo.

El rigor ético de los consumidores del texto debería penar la transgresión como ocurre en la versión de Rom. Trad. 494 en la cual el rey mata a los amantes condenando el adulterio y la traición. Pero en la composición del nordeste no sabemos si habrá final trágico y punitivo o feliz. Esto nos lleva a formular algunas consideraciones⁶⁰:

En primer lugar, debemos destacar que tanto el intérprete como el receptor del repertorio romancesco tienen conciencia de que las intrigas que en él se desarrollan no pertenecen a la esfera de lo cotidiano sino que se encuadran en un marco ficcional. Por ello mismo no necesariamente debe coincidir lo que se muestra en la ficción con lo que se acepta en la realidad; muy por el contrario, puede pensarse en aquella como un complemento donde tiene lugar lo que no es posible en la vida diaria.

En segundo lugar, podemos decir que sobre todo los romances carolingios que se desarrollan en una atmósfera caballeresca y medieval, son los adecuados para ubicar estas anécdotas alejadas de nuestro ambiente cotidiano. La comunidad sefardí, además, tiene clara conciencia de que ellas pertenecen a la esfera de lo profano y no interfieren el ámbito de lo religioso.

Por último, el final trunco, a más de adecuarse a las necesidades intrínsecas del relato romancesco, flexibiliza su inserción en el sistema axiológico de los destinatarios estableciendo una dialéctica natural entre el objeto artístico y los usuarios.

Q 7. Fray Pedro (ó)

*-Qué es eso Paipero – qué es eso señor
qué es eso que asoma – por el mirador.
-Esas son las armas – con que cazo yo
a ciento y veinte damas – a todas las empreñé yo.
-Menos para la cocinera – que para ella faltó.
-No faltó señora – que aquí lo traigo yo;
desde la fortaleza – hasta la pared cayó.*

Cantada por Jaime Roffé, tangerino, el 5 de abril de 1980, en Resistencia. Publicada anteriormente en Arovich. Vestigios p. 51.

Bibliografía:

*Catálogo de textos Arm. Cat. Ind. 157-158.



Larrea Palacín. Cancionero 267.
Librowicz. Fray Pedro.
Mz. Ruiz "Alcazarquivir" 127.

PF: 097/ 06, 165/ 09, 231 10 y 10 a, 243/ 02, 324/ 10.

La distribución geográfica de las versiones es la siguiente: Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Fray Pedro y PF 231/ 10 son de procedencia tetuaní.
PF: 165/ 09, 231/ 10 y 324/ 10 son tangerinas.
Mz. Ruiz. "Alcazarquivir" es de esta región.
PF: 243/ 02 pertenece a Rabat.
No he podido especificar la procedencia de PF: 097/ 06.

I. Tanto el texto del nordeste como las restantes versiones sefardíes que he consultado presentan una métrica fluctuante aunque con marcada tendencia al hexasílabo, que por su ritmo ligero resulta adecuado para composiciones jocosas.

El discurso de este romancillo sefardí presenta algunos caracteres comunes con las versiones hispánicas; por ejemplo, la incorporación del estribillo. No lo encontramos en el texto del nordeste, sin embargo aparece con diversas expresiones en la mayoría de las textualizaciones sefarditas *Ya, la, lan...* (Librowicz. Fray Pedro), y *alalán, y alalán y alalón* (Larrea. Palacín. Cancionero), *mama* (PF: 97/ 06, 231/ 10, 243/ 02, 324/ 10). Una versión hispánica de Cáceres introduce el estribillo *a la dongolondera / al dongolondón* (Capdevielle. Cáceres p.86).

Además de la posible inclusión del estribillo, otro carácter común de las versiones hispánicas y las sefardíes es la introducción del diálogo entre el fraile y los personajes femeninos: sucesivas preguntas formuladas por las mujeres y la respuesta masculina.

En la mayoría de las variantes sefardíes que he consultado, la interrogación se estructura, como en el nordeste, en un discurso formulístico de cuatro hexasílabos: los tres primeros con paralelismo léxico y el cuarto como una ampliación del tercero *Qué es eso, Paipero- qué es eso, señor / qué es eso que asoma- por el mirador* (nordeste, Librowicz. Fray Pedro, PF165/ 09, 231/ 10 y 10 a, 243/ 02, 324/ 10; con var. *pantalón* por mirador en Larrea Palacín. Cancionero, PF: 97/ 06).

En las variantes hispánicas que he consultado, la pregunta se reduce sólo a la reiteración del hexasílabo *¿Qué es eso Fray Diego? / ¿qué es eso, señor?* (Capdevielle. Cáceres, Moya. Romancero 2 y 3; con var. Moya. Romancero 1).

En las respuestas abunda el vocabulario relacionado con la caza: *escopeta, armas, municiones, balas* que adquiere un sentido metafórico y remite a la alegoría del amor como una cacería.

Todas las versiones sefardíes señalan al protagonista como Fray Pedro o su deformación Paipero que es más común. En tanto que las hispánicas lo designan Fray Diego (Moya. Romancero, Capdevielle. Cáceres) o San Diego (Carrizo. Tucumán).

II. La interrogación formulística que señalamos supra y su respuesta metafórica constituyen la escena nuclear de la composición. En la versión del nordeste se convierte en escena inicial (igual en PF 165/ 09, 231/ 10 y 10 a. PF: 243/ 02 que es versión incompleta y la más abreviada que he consultado, registra sólo la pregunta). Otras versiones anteponen una escena descriptiva en tercera persona, contextualizadora del diálogo, que muestra al fraile sentado al sol (Larrea Palacín. Cancionero, PF: 324/ 10), con calzoncillos o calzones (Librowicz. Fray Pedro, PF:



97/06), o camisita (Mz. Ruiz "Alcazarquivir") sobre cuya blancura sobresale un *cordón* que llama la atención de las mujeres que lo observan y provoca la pregunta.

En las versiones más completas (Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Fray Pedro. PF: 97/06) la respuesta metafórica pero libidinosa del fraile entusiasma a las mujeres que lo invitan a subir con ellas. La excusa, también metafórica del protagonista sobre la insuficiente *abastición* (Larrea Palacín. Cancionero) o *abundación* (Librowicz. Fray Pedro) no impide que ellas cuiden las *armas* con esmero y la guarden en un *arquita* (Larrea Palacín. Cancionero y Librowicz. Fray Pedro).

A la media noche el arca revienta y en lo que sería un amor orgiaco el protagonista deja preñadas a ciento veinte damas sin incluir la cocinera. Fray Pedro subsana el olvido y cumple con la cocinera entre los anafes con tanta fortaleza que la pared se derrumba (PF: 231/10 a, 234/10, Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Fray Pedro).

En algunas versiones se incluye una escena final con el comentario de que a los nueve meses todas paren niñas y la cocinera un varón (Larrea Palacín. Cancionero, Librowicz. Fray Pedro, Mz. Ruiz "Alcazarquivir", PF: 97/06, 165/09, 231/10 a). Inclusive dos de las versiones que he consultado cierran el texto con un par de versos de conclusión, elogiosos para el cordón *Cordón del frailecico / ¡ay qué rico cordón* (Larrea Palacín. Cancionero), *Y el cordón del fraile, / ¡qué bonito cordón!* (Librowicz. Fray Pedro).

Las versiones del área hispánicas presentan sólo la escena descriptiva previa al diálogo y la pregunta / respuesta referida al cordón. Es curioso, además, que plantean la situación entre Fray Pedro y las monjas, en tanto que las sefardíes, si bien se refieren al fraile, lo sitúan entre damas y una cocinera.

III. Aunque Arm. Cat.Ind. clasifica este romancillo en el grupo de composiciones que tratan la temática de las mujeres seductoras, es innegable que en el texto la figura femenina convive con el arquetipo del hombre prolífico, en este caso bajo aspecto clerical.

Hay unánimes criterios que señalan la procedencia hispánica de la composición y su tardía incorporación, a mediados del siglo XIX, al repertorio marroquí⁶¹. La figura del fraile libidinoso y el macrotema del amor orgiaco traen reminiscencias de la primitiva lírica hispánica. La ironía anticlerical tiene una antigua raigambre⁶² en la literatura española. Muy difundida es la canción *D'aquel fraile flaco y cetrino / guardáos, dueñas, dél, que es malino. / Ni deja moza ni casada, / beata, monja encerrada / que dél no ha sido tentada, / y este es su oficio de continuo* (Rodr. Puértolas. Poesía 19. VIII i p. 348).

En cuanto al amor orgiaco también podemos remontarnos a ejemplos medievales y renacentistas que, inscriptos en la cultura popular celebran el cuerpo y su exuberancia como afirmación de la vida que se renueva permanentemente⁶³; entre ellos, las sensuales canciones de amor gozoso⁶⁴ y aun el Libro de Buen Amor, exponente de la doctrina de la plenitud⁶⁵, fiel al precepto de *Fructificad y multiplicáos sobre la tierra* (Génesis I, 8: 17). El ensalzamiento de la proliferación en Fray Pedro bien podría considerarse en este sentido.

IV. El romancillo está destinado a las celebraciones nupciales de los sefarditas marroquíes, y es difícil registrarlo fuera de esa circunstancia de la vida grupal de la colectividad porque se lo considera demasiado picaresco.

Su adecuación a tal tipo de festejos tal vez obedezca a que más allá de lo desprejuiciado del discurso subyace en el texto la doctrina de la plenitud y el deseo renovado en cada nueva unión, de la bendición de una vasta descendencia.



Conclusión

El repertorio de romances detectados en la tradición sefardí del nordeste argentino se integra con textos característicos tanto del área norteafricana como de la región mediterránea oriental, zonas geográficas de donde provienen los inmigrantes que conforman la colectividad.

En él encontramos algunos textos de escasa difusión porque su interpretación está restringida a acontecimientos específicos del ciclo vital de los judeoespañoles; así por ejemplo el romance bíblico de **David llora a Absalón** y el histórico **La muerte del príncipe don Juan** tienen carácter endechesco y se reservan para situaciones luctuosas; **Fray Pedro** es un romancillo picaresco adecuado para festejos nupciales. Todas estas composiciones han sido cantadas por informantes de sexo masculino.

Las mujeres de la colectividad sefardita brindaron romances muy conocidos en la tradición moderna tanto hispánica como panhispánica. Entre ellos dos versiones vulgatas de **Don Bueso y su hermana**, una versión simple de **Gerineldo** y una versión de **La vuelta del marido** (é).

Los textos interpretados tanto por los inmigrantes sefarditas como por sus hijos, ya argentinos, se mantienen dentro del arquetipo instaurado por la tradición judeoespañola en todos los niveles de análisis que hemos intentado, tanto a nivel del discurso como de la intriga, la fábula o el modelo funcional. Tal estabilidad corrobora que si bien el romancero es un sistema abierto y sujeto a una evolución diacrónica, las variantes que en los textos se constatan no son estocásticas sino que se originan en el equilibrio de fuerzas conservadoras e innovadoras; están regidas por una lógica evolutiva que admite el cambio pero preservando la identidad. En esta tensión entre conservación e innovación se advierte, además, una tercera fuerza de carácter cohesivo que atraviesa los diferentes niveles de análisis: determinados temas y motivos prefieren determinadas formas.

Por otra parte, los romances que se fueron cantados por los informantes, mantienen una mayor estabilidad textual que los que fueron dictados; esto corrobora que la recurrencia y el formulismo fónico son correlativos a los diversos niveles de lengua y conforman una estrecha unidad con los niveles de análisis del discurso que hemos propuesto.

La identificación de los romances del nordeste con el sistema de variantes sefardíes de los mismos textos me permite inferir que el repertorio no recibió influencias del heterogéneo entorno cultural al cual fue transplantada la tradición judeoespañola. Este hecho y el hallazgo de versiones preferentemente abreviadas y vulgatas nos permitiría hablar de una subtradición sefardí enclavada en el nordeste del territorio argentino. Me atrevería a afirmar que el repertorio funciona como factor de cohesión que fortalece la conciencia grupada y los límites que diferencian a la colectividad del resto de la sociedad. En tal sentido cobra significatividad la permanencia de motivos y secuencias que apuntalan el sistema axiológico que sostiene al grupo.



Citas y Notas

1. Véase Arovich. Vestigios.
2. Arm. Cat. Ind.
3. En Arovich. Vestigios p. 20.
4. Ibid. p. 22
5. Ibid. ps. 15-16.
6. Ibid. p. 18.
7. Ibid. p. 13.
8. Ibid. p. 51.
9. Adopto los signos diacríticos de acuerdo con Hassán "Transcripción".
10. Véase Catalán "Anal.sem". Para el aspecto teórico Segre. Semiótica.
11. Bénichou. Romancero p. 49.
12. La versión arquetípica de este romance consignada en Arm. Cat. Ind. I p. 243, finaliza con tal expresión formulística.
13. Arm.-Silv. "Siete vueltas"
14. Díaz Roig "Un rasgo estilístico" y Rom. y lir. Señala influencias de la lírica en esta organización del discurso romancesco.
15. Por ejemplo Larrea Palacín. Rom. Tetuán I 17.
16. Catalán "Hallazgo" p. 67.
17. Sanz Hermida "Cien mil esperanzas".
18. Mz. Pidal. Rom. Hisp. 16: 6 p. 216.
19. Goyri "Muerte príncipe D. Juan"
20. Mz. Pidal. Rom. Hisp. 22: 2 p. 406; 16: 6 p. 216; 20: 11 p.331.
21. Benmayor. Oriente p. 28
22. Webber "Personajes".
23. Véase Arm. Cat. Ind. I C 14.9 p.177; publicada en Benmayor. Oriente p. 28.
24. Benmayor. Oriente p.81
25. Un ejemplo de esta significación del léxico en el romance de la **Vuelta del marido** en Arm. "Louisiana 2".
26. Las antiguas versiones hispánicas no utilizan el formulismo sefardí; los diversos incipit *Con rabia está el rey David / rasgando su corazón* (Rodr. Mofino. Canc. Rom), *Triste está el rey David / lleno de angustia y pasión* (Pliegos 30) *Llanto hace el rey David* y *Triste está el rey David* (Rodr. Mofino. Pliegos 951) no dan la pauta de la amplitud de posibilidades para comenzar el relato.
27. Como Arm.-Silv. "Endeñas" que procede de Esmirna y es probablemente de 1911.
28. Hollander. Reliquias resume la acción en cuatro etapas: a) David angustiado sube al mirador; b) llegada del mensajero; c) expresiones de dolor paterno; d) David informa a su familia acerca de la muerte de Absalón.
29. Díaz Mas. Romancero p. 374 n. 3.
30. Es uno de los caracteres folklóricos típicos señalados por Miller "Characters".
31. Bénichou. Romancero ps. 97-102.
32. Díaz Roig. Rom. y lir. P. 48.
33. Ibid. p. 31.



34. Ibid. p. 47.
35. Mz- Pidal. Rom. Hisp. 5: 10, 9: 3, 4: 20.
36. Arm.-Silv. TCRS A 8.
37. Mz. Pidal. Rom. Hisp. 9: 6.
38. Bénichou. Romancero ps. 286-290.
39. Procedencia precisada por Arm.-Silv. "Levy I".
40. Pérez Castellano "Confluencias" p. 175.
41. Ibid. p. 186.
42. Mz. Pidal Rom.Hisp. XX: 19 p. 352.
43. Ibid.
44. Di Stefano "Tradición". También hacen comentarios sobre el tema Díaz Roig "Señas" y Librowicz. Florilegio p. 46.
45. Mz. Pidal. Rom. Hisp. 15: 10 p. 194.
46. Díaz Roig "Señas" ps. 122-123.
47. Pérez Castellano "Confluencias" ps. 168-169.
48. Alberti "Rom.trad." p. 256 y las citas al romance en Mz. Pidal. Rom.Hisp. 9: 2.
49. Bénichou. Romancero p. 317.
50. Librowicz "Mujeres no castas" ps. 326-327.
51. Webber "Ballad Openings".
52. Díaz Roig "Un rasgo estilístico".
53. Alonso Hernández "Anal. psi."
54. Duran. Rom. Gral. I ps. 175-176.
55. Librowicz "Transgresión".
56. Do Nascimento "Eufemismo".
57. Webber "Personajes".
58. Librowicz "Transgresión".
59. Mirrer "Adultery".
60. Tengo en cuenta las observaciones de Librowicz "Mujeres no castas".
61. Librowicz. Fray Pedro, Bénichou. Romancero, p. 354.
62. Díaz Maroto "Anticlericalismo", Rodr. Puértolas "Cinco canciones" p. 249.
63. Bajtín. Cult. Pop. ps. 7-57.
64. Frenk "Amores gozosos".
65. Green "Risa med." p. 64.

**Indice de las abreviaturas bibliográficas citadas**

- Alberti "Sefardíes"= Eleonora Noga Alberti-Kleinbort, "Sefardíes y criollos. Algunos descubrimientos al recuperar la tradición oral musical judeoespañola", *Davar* 128 (1992) ps.383-394.
- Alberti "Rom.trad"= Eleonora A. Alberti, "Romances tradicionales en Latinoamérica: Algunos ejemplos sefardíes y criollos", *Comunidades Judías de Latinoamérica (1973-1975)*, Buenos Aires: Comité Judío Americano, 1977 ps. 252-269.
- Alexander "Gerineldo"= Tamar Alexander, Isaac Benabu, Yaacov Ghelman, Ora (Rodrigue) Schwarzwald and Susana Weich-Shalak. "Towards a Typology of the Judeo-Spanish Folksong: Gerineldo and the romance model", *YUVAL, Studies of the Jewish Music Research Centre, VI Jewish Oral Tradition an Interdisciplinary Approach*, Jerusalem, 1994, ps. 68-163.
- Alonso Hern."Anal.psi."= José Luis Alonso Hernández, "Análisis psicocrítico del Romance de Gerineldo" *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 1*, editor Sebastián Neumeister, Frankfurt, 1989, ps.291-300.
- Alvar "Gerineldo"= Manuel Alvar, "El romance de Gerineldo entre los sefarditas marroquíes", *Boletín de la Universidad de Granada* 91 (1951) ps.127-143.
- Alvar. Textos= Manuel Alvar, *Textos hispánicos dialectales: Antología histórica*, 2 tomos, Madrid: CSIC, 1960.
- Alvar. Rom.= Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona: Planeta, 1970.
- Alvar. PTJE= Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los Judíos Españoles*, México: Porrúa, 1979.
- Arm.Cat.Ind.=Samuel G. Armistead et al., *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo- índice de romances y canciones)* 3 tomos, Madrid: CSMP, 1978.
- Arm."Louisiana 2"= Samuel G. Armistead, "Más romances de Louisiana", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXII (1983) ps.41-54.
- Arm.-Silv. "Levy I = Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, (Reseña de) "Chants Judéo-espagnols par Isaac Levy", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XIV (1960) ps. 345-349.



- Arm.-Silv. "Endeñas"= Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, "The Judeo-Spanish Ballad Chapbook 'Endeñas de Šiš 'āh bē-Āb'", *Hispanic Review* XXXVIII (1970) ps.47-55 (repr. con algunas variantes en SRC, cap. VI).
- Arm.-Silv. "Siete vueltas"= Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, "Siete vueltas dio al castillo". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XXX (1974) ps. 323-326.
- Arm.-Silv. "Monastir"= Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman "Rare Judeo-Spanish Ballads from Monastir (Yugoslavia) collected by Max A. Luria", *The American Sephardi*, VII-VIII (1975) ps.51-59.
- Arm.-Silv. Nahón = **Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón**, edición crítica y anotada por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman con la colaboración de Oro Anahory Librowicz. Transcripción musical de Israel Katz, Madrid: CSMP, 1977.
- Arm.-Silv. TCRS= Samuel G. Armistead y Joseph Silverman, **Tres calas en el romancero sefardí (Rodas, Jerusalén. Estados Unidos)**, Madrid: Castalia, 1979.
- Arm.-Silv. JSBNY = **Judeo-Spanish Ballads from New York collected by Mair José Benardete**, edited, with introduction and notes, by Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press, 1981.
- Arm.-Silv. SRC= S.G. Armistead, J.H. Silverman y Jacob M. Hassán, **Seis romancerillos de cordel sefardíes**, Madrid: Castalia, 1981.
- Arovich. Vestigios = Vilma Haydée Arovich de Bogado, **Vestigios de la tradición literaria sefardí en las ciudades de Resistencia y Corrientes**, Resistencia: Instituto de Letras de la UNNE./1983/.
- Attias. Romancero = Moshe Attias, **Romancero Sefardí. Romanzas y Cantes Populares en Judeo-Español**, Jerusalem: Instituto Ben-Zwi, Universidad Hebrea, 1951.
- Bajtin. Cult. pop.= Mijail Bajtin, **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais**, Madrid: Alianza, 1988.
- Bénichou "Cancionero"= Paul Bénichou, "El cancionero lírico judeo-español de Marruecos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XIV (1960) ps. 97-102.
- Bénichou. Creación= Paul Bénichou, **Creación poética en el romancero tradicional**, Madrid: Gredos, 1968.
- Bénichou. Romancero= Paul Bénichou, **Romancero judeo-español de Marruecos**, Madrid: Castalia, 1968.



- Benmayor. Oriente= **Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección**, edición crítica de Rina Benmayor, transcripciones musicales de Judith H. Mauleón, Madrid: CSMP-Gredos, 1979.
- Capdevielle. Cáceres = Angela Capdevielle, **Cancionero de Cáceres y su provincia**, Diputación provincial de Cáceres, 1969.
- Carrizo. Tucumán = Juan Alfonso Carrizo, **Cancionero Popular de Tucumán**, 2 vols., Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán, 1937.
- Catalán "Motivo" = Diego Catalán, "El motivo y la variación en la transmisión tradicional del romancero", *Bulletin Hispanique* LXI (1959) 2-3, ps. 149-182.
- Catalán "Producción" = Diego Catalán, "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", *Letras X* (1984) ps.3-26 (repr. publ. Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, 1978, ps. 245-270).
- Catalán "Anal.sem." = Diego Catalán, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo romancero", **El Romancero Hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional**, editores Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y otros, Madrid: University of California, CSMP y Universidad Complutense, 1979, ps. 231-249.
- Catalán. CGR = Diego Catalán et al., **Catálogo General del Romancero Pan-hispánico**, 4 tomos, Madrid: CSMP, 1984.
- Catalán "Hallazgo" = Diego Catalán, "Hallazgo de una poesía marginada: El romancero de tradición oral", **Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig**, editoras Beatriz Garza de Cuarón e Ivette Jiménez de Báez, El Colegio de México, 1992, ps. 53-94.
- Díaz Maroto "Anticlericalismo" = Francisco Mendoza Díaz Maroto, "Contribución al estudio del anticlericalismo en el romancero", **De balada y lírica 1. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero**, edición a cargo de Diego Catalán et al., Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Universidad Complutense, 1994, ps. 441-460.
- Díaz Mas. Romancero = **Romancero**, edición de Paloma Díaz Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona: Crítica, 1994.
- Díaz Plaja "Aportación" = Guillermo Díaz Plaja, "Aportación al Cancionero judeo-español del Mediterráneo oriental", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XVI (1934) ps.44-61.
- Díaz Roig "Un rasgo estilístico" = Mercedes Díaz Roig, "Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXI (1972) ps. 79-94.



- Díaz Roig. Rom. y lir. = Mercedes Díaz Roig, **El romancero y la lírica popular moderna**, El Colegio de México, 1976.
- Díaz Roig "Lo maravilloso" = Mercedes Díaz Roig, "Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional", **Deslindes literarios**, El Colegio de México, 1977, ps. 46-63.
- Díaz Roig "Señas" = Mercedes Díaz Roig, "Sobre una estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance *Las señas del esposo* " **El romancero hoy: Poética**, 2º Coloquio Internacional, editores Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y otros, Madrid: University of California, CSMP y Universidad Complutense, 1979, ps. 121-131-
- Di Stefano "Tradición" = Giuseppe Di Stefano, "Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero", **El romancero en la tradición oral moderna**, 1er. Coloquio Internacional, editores Diego Catalán, Samuel G. Armistead con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid: SMP y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972, ps. 275-296.
- Do Nascimento "Eufemismo" = Bráulio Do Nascimento, "Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional", **El romancero en la tradición oral moderna**, 1er. Coloquio Internacional, editores Diego Catalán y Samuel G. Armistead con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid: CSMP y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972, ps. 233-275.
- Durán. Rom. Gral. = **Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII**, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Dn. Agustín Durán, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1945.
- Eleazar. Rom. = Samuel M. Eleazar, **El romancero judeo-español (Romances y otras poesías)**, Sarajevo, 1987.
- Estrugo "Reminiscencias" = José M. Estrugo, "Reminiscencias de la judería sefardí del cercano Oriente", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XIV (1958) ps. 70-77.
- Estrugo. Los sefardíes = José M. Estrugo, **Los sefardíes**, La Habana: LEX, 1958.
- Fernández. España = Africano Fernández, **España en África y el peligro judío. Apuntes de un testigo desde 9151 a 1918**, Santiago, 1918.
- Fz. Insuela. Oviedo = Antonio Fernández Insuela, **Romances sefardíes recogidos en Oviedo**, Oviedo: el autor, 1992.
- Frenk "Amores gozosos" = Margit Frenk, "Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XV (1991) 3, ps. 377-384.



- Galante "Quatorze Rom." = Abraham Galante, "Quatorze Romances Judéo- Espagnols", *Revue Hispanique* X (1903) ps. 594- 606.
- Gil. Romancero = Rodolfo Gil, **Romancero judeo-español**, Madrid: Imprenta Alemana, 1911.
- Goyri "Muerte príncipe D. Juan" = María Goyri de Menéndez Pidal, "Romance de la muerte del príncipe D. Juan (1497)", *Bulletin Hispanique* VI (1904) ps. 29-37.
- Green. "Risa med." = Otis H. Green, "La risa medieval: El Libro de Buen Amor", **España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón**, Madrid: Gredos, 1969, ps 44-93.
- Hassán "Transcripción" = Iacob M. Hassán, "Transcripción normalizada de textos judeoespañoles", *Estudios Sefardíes* 1 (1978) ps. 147-150.
- Hemsi. Cancionero = Alberto Hemsi, **Cancionero sefardí**, editado con introducción de Edwin Seroussi en colaboración con Paloma Díaz Mas, J. Manuel Pedrosa y Elena Romero. Postscript de Samuel Armistead. The University of Jerusalem, 1995.
- Hollander. Reliquias = Mónica Estela Hollander, **Reliquias del Romancero Judeo-Español de Oriente** (tesis doctoral inédita), University of Pennsylvania, 1978.
- Larrea Palacín. Cancionero = Arcadio de Larrea Palacín, **Cancionero Judío del Norte de Marruecos. I Romances de Tetuán**, Madrid: Instituto de Estudios Africanos, CSIC, 1952.
- Levy. Chants = Isaac Levy. **Chants Judéo-Espagnols** I, London, World Sephardi Federation, 1959; II, Jerusalem, 1970; IV, Jerusalem: el autor, 1973.
- Levy. Liturgia = Isaac Levy. **Antología de Liturgia Judeo-Española** IX, Jerusalem: el autor con la colab. Del Ministerio de Educación y Cultura, 1977.
- Librowicz. Florilegio = Oro Anahory Librowicz, **Florilegio de romances sefardíes de la Diáspora (Una colección malagueña)**, Madrid: CSMP, 1980.
- Librowicz. Fray Pedro = Oro Anahory Librowicz, **Textos jacarandosos. Fray Pedro (Romancillo sefardí)**, Madrid : El Crotalón, 1985.
- Librowicz "L.Benaim" = Oro Anahory Librowicz, "Manuscrit Luna Benaim" **Cancionero Séphardi du Québec**, I Rapport de recherche (1986-1987), Collège du Vieux Montréal, 1988. ps. 41-105.
- Librowicz "Mujeres no castas" = Oro Anahory Librowicz, "Las mujeres no castas en el romancero: Un caso de honra", **Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas** I, editor Sebastián Neumeister, Frankfurt 1989, ps. 321-330.



- Librowicz "Transgresión" = Oro Anahory Librowicz, "La función de la transgresión femenina en la estructura narrativa del romance", **History and Creativity, Proceedings of Misgav Yerushalayim's Third International Congress**, 1988, editores Tamar Alexander, Abraham Haim, Galit Hasan-Rokem, Efraim Hazam, Jerusalem: Misgav Yerushalayim, 1994, ps. 115-128.
- Mz. Ruiz "Alcazarquivir" = J. Martínez Ruiz, "Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)" ARCHIVUM XIII (1963) ps. 79-125.
- Mz. Pidal "Cat" = Ramón Menéndez Pidal, "Catálogo del romancero judío-español", *Cultura Española* IV (1906) ps. 1045-1077; V (1907) ps. 169-199 (reimpreso en **Los romances de América y otros estudios**, Madrid: Espasa Calpe, 1958, ps. 114-179)
- Mz. Pidal. Rom.Hisp. = Ramón Menéndez Pidal, **Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)**, 2 tomos, Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- Miller "Characters" = Royce W. Miller, "Stock characters in Judeo-Spanish ballads and their hispanic counterparts", *Revue des Études Juives* CXXXVIII (1979).
- Mirrer "Adultery" = Louise Mirrer, "Adultery, intermarriage, and the theme of group destruction in the Judeo-Spanish ballad tradition of Seattle and Los Angeles", **History and Creativity, Proceedings of Misgav Yerushalayim's Third International Congress**, 1988, editores Tamar Alexander, Abraham Haim, Galit Hasan-Rokem, Efraim Hazam, Jerusalem: Misgav Yerushalayim, 1994, ps. 129-144.
- Molho "Élégies" = Michael Molho, "Cinq élégies en judéo-espagnol", *Bulletin Hispanique* XLII (1940) ps. 231-235.
- Molho. Usos = Michael Molho, **Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica**, Madrid-Barcelona: Instituto Arias Montano, CSIC, 1950.
- Molho "Tres rom." = Michael Molho, "Tres romances de tema bíblico y dos canciones de cuna", *Comentario* IV (1957) 15, ps. 64-70.
- Molho. LSO = Michael Molho, **Literatura sefardita de Oriente**, Madrid: CSIC, 1960.
- Moya. Romancero = Ismael Moya, **Romancero. Estudio sobre materiales de la Colección de Folklore**, 2 vols., Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Instituto de Literatura Ricardo Rojas, 1941.
- Ortega. Hebreos = Manuel L. Ortega, **Los hebreos en Marruecos. Estudio histórico, político, social**, Madrid: Editorial Hispano Africana, 1919.



- Pérez Castellano "Confluencias" = Antonio José Pérez Castellano, "Las confluencias de la lírica popular y el romancero. Las versiones onubenses de *Las señas del esposo*", *Aestuarium* 3 (1995) ps. 167-196-
- Pliegos = **Pliegos Poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña**. Intr. Por José Manuel Blecha, Madrid: Joyas bibliográficas, Serie Conmemorativa XXI, Segunda época, 1976.
- Rechnitz "Rom. Tánger" = Florette M. Rechnitz, "Tres romances de Tánger", *Estudios Sefardíes* 1 (1978) ps. 121-131.
- Rodr. Moñino. Canc. Rom. = **Cancionero de Romances (Anvers 1550)**, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- Rodr. Moñino. Pliegos = Antonio Rodríguez Moñino, **Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos (siglo XVI)**, Madrid: Castalia, 1970.
- Rodr. Puértolas "Cinco canciones" = Julio Rodríguez Puértolas, "Observaciones sobre el fondo histórico-social de cinco canciones tradicionales castellanas", **De la Edad Media a la edad conflictiva. Estudios de literatura española**, Madrid: Gredos, 1972, ps. 243-251.
- Rodr. Puértolas. Poesía = Julio Rodríguez Puértolas, **Poesía crítica y satírica del s. XV**, Madrid: Castalia, 1981.
- Rom. Trad. VII = **Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí) VII. Gerineldo, el paje y la infanta 2**, edición Diego Catalán y Jesús Antonio Cid con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid: CSMP- Universidad de Madrid- Gredos. 1975.
- Sanz Hermida "Cien mil esperanzas" = Jacobo Sanz Hermida, "Cien mil esperanzas allí se anegaron" **Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval IV**, edición de Juan Paredes, Universidad de Granada, 1995, ps. 307-319.
- Segre. Semiótica = Cesare Segre. **Semiótica, historia y cultura**, Barcelona : Ariel, 1981.
- Webber "Ballad Openings" = Ruth House Webber, "Ballad Openings: Narrative and formal function" **El romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional**, editores Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y otros, Madrid: University of California, CSMP y Universidad Complutense, 1979, ps. 55- 64.
- Webber "Personajes" = Ruth House Webber, "Observaciones sobre los personajes del romancero", **Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig** , editoras Beatriz Garza de Cuarón e Ivette Jiménez de Báez, El Colegio de México, 1992, ps. 17-32.



Weich-Shahak . Flores = Susana Weich-Shahak, **Un Verjel Vedre. Flores del Repertorio Sefardí. Romancero, coplas y cancionero** . Ibercaja, 1995.

Material inédito consultado:

PF = Duplicados de transcripciones de textos orales inéditos pertenecientes al "Proyecto Folklor" de la Radiodifusión de Israel.

MP = Duplicados de textos manuscritos inéditos pertenecientes al Archivo Menéndez Pidal.