

**La cantica de «La Santa Elena» (*El hermano infame*):
Algo más sobre la modernidad del cancionero sefardí***

Edwin Seroussi
Universidad Hebrea de Jerusalén

Elena, no la de Troya sino una un poco más moderna, la Santa madre del Emperador Constantino I (ca. 246/50 – 18 agosto 330) y patrona de las reliquias sacras (especialmente de la Cruz Verdadera), se recuerda en el primer verso de un «romance» estrófico¹ perpetuado por los sefardíes, amén del resto del mundo hispánico. Conocida entre los intérpretes sefardíes de la zona mediterránea oriental entrevistados en Israel como «La [cantica] de la Santa Elena», este texto es el objeto del presente estudio dedicado a otra Elena, la Romero Castelló². Quizás no tan santa como aquella de la antigüedad bizantina, pero no menos dedicada a las reliquias, en este caso, las literarias de la cultura judeoespañola, nuestra Elena comparte también con su homónima de Constantinopla la curiosidad intelectual que la ha llevado a dedicar su vasta labor académica a la cultura del mundo mediterráneo en el cual se gestó la civilización sefardí a partir de las expulsiones de finales del siglo XV. El énfasis que Elena Romero ha puesto en la modernidad de la cultura sefardí es lo que ha inspirado este humilde homenaje.

Dos títulos fueron otorgados por los estudiosos a este cante, *El hermano infame* (especialmente en estudios de su vertiente sefardí o *El hermano maldito* en algunas grabaciones comerciales) y el más neutral *La lavandera requerida por su hermano* (en los estudios ibéricos, véase el *Índice General del Romancero*, donde ocupa con este título el núm. 5023). Como ya lo había señalado Paloma Díaz Mas (1982) hace ya tres décadas en su estudio de una versión sefardí incluida en el manuscrito Bennaím de Tetuán, es «uno de los romances vulgares vivos hoy en la tradición oral que, como tantos otros, narra una historia macabra y truculenta: la de una pobre huerfanita requerida de amores por su propio hermano y asesinada por el frustrado e incestuoso amante»³.

* Este estudio ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Sefarad, siglo XXI (2009-2011): Edición y estudio filológico de textos sefardíes» del Plan Nacional I+D+I (ref. FFI2009-10672).

¹ Sobre la política de la definición genérica de este cante, véase más adelante en este estudio.

² Por supuesto que Elena, de Troya, está también presente en el repertorio romancístico sefardí, en *El robo de Elena*. Otro romance de origen más moderno y presente entre los sefardíes de Marruecos es el llamado alternativamente *Santa Elena*, *Santa Irene* o *Santa Iria* (U10 en Armistead). Sobre la versión de Marruecos, véase Weich Shahak (166, núm. 73), recogido de Alicia Bendayan, oriunda de Tetuán, en Israel en 1984. Weich-Shahak lo define como «un moderno romance de composición reciente, que hubo de llegar a los sefardíes en el siglo XX, procedente de España o Hispanoamérica». Para la tradición peninsular, véase Fraile Gil. Para un estudio más reciente sobre *Santa Elena/Irene/Iria* en versiones de Canarias y bibliografía actualizada, véase Trapero (146-8).

³ Díaz Mas basa su estudio en un manuscrito de Luna Bennaím, propiedad del Departamento de Estudios Sefardíes del CSIC (otro manuscrito de la misma mano se localizó en Canadá). Sobre este importante manuscrito véase, Díaz Mas (1994).

Es la meta principal de este estudio establecer un modelo analítico de cómo una canción popular hispánica de creación reciente se absorbe en la práctica performativa de cantantes sefardíes tradicionales y de ellos, por medio de las agencias individuales de estudiosos y artistas, se catapulta al espacio sonoro global y se propaga como «canción sefardí». Recapitulando la rica información acumulada en los últimos treinta años en trabajos de campo y publicaciones académicas, agregamos a los previos estudios sobre *El hermano infame* nuevos datos clave para la construcción del modelo analítico que proponemos. Desde un punto de vista teórico, el presente estudio expande los postulados básicos sobre la dinámica creativa del romancero sefardí como poesía tradicional que fueron desarrollados, gradualmente, por varios estudiosos, y muy especialmente por Samuel G. Armistead y Joseph Silverman, y resumidos en forma magistral y detallada por Diego Catalán en una de sus más definitivas publicaciones.

1. Estudios previos

Un resumen de las previas investigaciones sobre *El hermano infame* ofrece un interesante panorama no sólo de la evolución del texto estudiado, sino también de la dinámica de creación de una narrativa académica sobre él. Al comienzo, la abrumadora mayoría de testimonios provienen de Latinoamérica y desconocen versiones peninsulares o sefardíes. Una de las primeras notas sustanciales sobre esta canción la brinda Cadilla de Martínez en su estudio del folclor infantil de Puerto Rico (213-15)⁴. Tratando el posible origen de la canción, dice:

Estos romances ... y *La Joven de Santa Elena* deben ser bastante modernos y de la literatura de cordel que tanto abundó en los siglos XVIII y XIX. Nada hemos encontrado que pueda enlazarlos a otras versiones españolas; pero a pesar de ello creemos que tienen origen peninsular... El de *La Joven de Santa Elena*, por su fondo romántico, degenerado, nos parece una de tantas composiciones monstruosas que los ciegos se encargaban de divulgar en el XIX. (Cadilla de Martínez 215)

El primer exhaustivo estudio de *El hermano infame* lo encontramos en el trabajo de Gisela Beutler sobre el romancero en Colombia (439 [núms. 294-305] y 474-8). Beutler recogió cuarenta y ocho versiones del texto en Latinoamérica, doce de ellas en Colombia, y dice:

La canción, muy divulgada en Colombia, abarca hasta diez cuartetos de diez sílabas, en los versos impares, y nueve sílabas en los pares

⁴ Trabajos más modernos incluyen otras versiones portorriqueñas, donde nuestra canción está muy arraigada: Canino Salgado (383-86) trae tres versiones muy completas de Cidra y Yabucoa. Ninguna contiene la intervención de la Virgen.

asonantados. La asonancia (aguda) varía después de algunos versos, de -i en -o, -a y -e. La canción tiene una estructura de relato definida, en la cual se presentan variantes particulares... Se parece a los *corridos* mejicanos que tratan de «tragedias pasionales», pero sin tener en común con estos la métrica empleada con mayor frecuencia (cuartetos octosílabos)... A la trama de literatura de cordel se mezclan elementos líricos, lo aterrador y sentimental, como es propio de los «romances plebeyos». El romance termina con la aplicación de la justicia, dentro de la comunidad ciudadana indignada, que descubre el «crimen de la ciudad» ... El motivo del incesto, tomado del dominio de la leyenda, como en *Delgadina*, se vierte a lo moderno. Los *siete tiros de revólver* aluden a la tradición del corrido. (Beutler 474)⁵

Resume su estudio Beutler tratando de localizar la localidad de origen de la canción en España, en base al topónimo Santa Amalia y a descripciones geográficas incluidas en las diferentes variantes, como son cuevas y montañas, pero sin llegar a ninguna conclusión. Vemos hasta ahora dos temas recurrentes en la investigación: el origen tardío de la canción y su afiliación a las canciones de ciegos de la literatura de cordel española del siglo XIX (a pesar de la falta de documentación precisa) y su rapidísima y difundida difusión en Latinoamérica, especialmente su vinculación con el corrido mejicano.

El ya mencionado estudio de Díaz Mas (1982), que resume la mayoría de la literatura conocida sobre *El hermano infame* hasta entonces, publica una de las primeras versiones peninsulares y recalca la existencia paralela de este romance en todos los rincones del espacio hispánico agregando que:

de la tradición peninsular se ha publicado no hace mucho una versión de Valladolid⁶ y conocemos la existencia de otra inédita de Cáceres, es muy popular en la América de habla hispana, donde se han recogido versiones de Colombia, Puerto Rico, Costa Rica y Nuevo Méjico; y también lo conocen los sefardíes de Oriente —tal vez por contacto con las comunidades judías hispanoamericanas— habiéndose colectado en Estados Unidos e Israel versiones de informantes originarios de Turquía, Yugoslavia, Bulgaria y la isla de Rodas⁷.

⁵ Agrega Beutler que Américo Paredes, el gran estudioso del corrido mexicano «en 1960 me enseñó muy amablemente unas variantes muy parecidas, que provenían de la frontera entre México y Norte América». Sobre el *Corrido de Santa Amalia*, véase a continuación.

⁶ Se refiere a la publicada por Díaz Viana, Díaz & Delfin Val (núm. 75). En realidad no era esta la única versión documentada antes de 1980: Jesús Antonio Cid (501-2) ya había publicado otra. En una nota adjunta al texto agrega Cid (muy acertadamente por supuesto): «Hay un corrido mejicano que narra esta historia en forma casi idéntica».

⁷ Las versiones sefardíes a la cuales alude Díaz Mas son las publicadas en el segundo tomo de la obra de Isaac Levy. Véanse más detalles infra.

Sobre la versión de Tetuán del cuaderno de la señora Bennaím señala Díaz Mas (1982, 109) que

es la más larga y cabal de las sefardíes y presenta notable semejanza con la única peninsular publicada que conocemos: la de Valladolid. La coincidencia fundamental estriba en que ambas terminan con la sucinta noticia del descubrimiento del crimen, mientras que las hispanoamericanas se extienden en la narración de episodios posteriores.

Estas extensiones textuales incluyen la denuncia del hecho a la autoridad, la curiosidad y el estupor de las «gentes» que arriban al lugar del crimen y el interrogatorio al hermano, quien confiesa su crimen. Luego de confesar, el hermano infame pide a Dios que glorifique a su hermana muerta y declara su voluntad de pagar por su crimen. Concluye Díaz Mas su estudio afirmando que «nada tiene de extraño ... que nuestra versión tetuaní se parezca más a la vallisoletana que a ninguna otra —incluidas las demás sefardíes», y que

[El] hermano infame es un romance muy moderno, que hubo de llegar a Marruecos en época reciente... [es] derivado de la tradición peninsular, y probablemente de inmediata procedencia andaluza.

En resumen, Díaz Mas propone clasificar las versiones de *El hermano infame* en tres grupos de acuerdo con su extensión:

- 1) Textos extensos, prolijos y detallados, que narran los antecedentes de la hermana o de los dos jóvenes hermanos, el intento de seducción y el crimen del hermano, y los episodios posteriores (ocultación y descubrimiento del cadáver, denuncia de un vecino, intervención de la autoridad, la llegada de curiosos, interrogatorio, confesión y condena del hermano; o bien la niña que resucita e intercede por su matador); a este grupo pertenecen las versiones cabales hispanoamericanas, bastante semejantes entre sí.
- 2) Versiones que concluyen con el descubrimiento del cadáver, con la ayuda de una intervención divina, omitiendo los episodios posteriores; a este tipo pertenecen tanto el texto de Valladolid como el de Tetuán. En la versión vallisoletana falta la súplica de la agonizante a su hermano y la cruel respuesta de éste, que sólo ocurre, en la versión tetuaní, en una de Turquía y en otra de Puerto Rico. Coinciden la versión vallisoletana y la tetuaní en que el crimen se cometa con un revólver, y no con un puñal o cuchillo como en la mayoría de las versiones latinoamericanas.
- 3) Las sefardíes orientales, en cambio, suelen interrumpir en el momento del asesinato o incluso antes, cuando la joven rechaza las proposiciones del incestuoso

hermano; sólo en una de Turquía se nos cuenta cómo el agua de un río —al cual el hermano ha arrojado el cadáver— prorrumpe en maldiciones contra el matador.

Los procesos que fomentaron la amplia transmisión y recreación de este romance en la modernidad sefardí han sido el objeto de un estudio de Díaz Viana publicado muy poco después y como reacción al artículo de Díaz Mas⁸. Díaz Viana presenta *El hermano infame* en una vertiente sefardí de Oriente sobre la base de una versión de la colección manuscrita de Emily Sene (oriunda de Turquía) que consultó en la sinagoga Los Hermanos (*Ahim*) en Los Ángeles en los años 1970⁹. Su meta es la de problematizar la relación establecida por Díaz Mas entre la versión marroquí y la de Valladolid y poner énfasis en la vitalidad de la tradición sefardí ejemplificada por la inclusión en su repertorio de textos modernos como *El hermano infame*¹⁰. Díaz Viana (27) señala que

[el epílogo de la versión de Emily Sene] en que el criminal confiesa su culpa y los motivos del asesinato coincide con finales de otros “romances de ciego” —o vulgares— que he podido recoger de la Tradición Oral de Valladolid y Soria. Responde pues a un esquema bien conocido y muy usado dentro del género de los romances truculentos.

Desde la publicación de los estudios de Díaz Mas y Díaz Viana se han recogido o publicado valiosísimos testimonios peninsulares, americanos y sefardíes de *El hermano infame*. Entre los más recientes aportes al estudio de este romance se encuentran los trabajos de Maximiliano Trapero sobre su rica presencia en las Islas Canarias. Recalca Trapero (222):

La difusión que ha logrado en todo el mundo hispánico ha sido asombrosa, dado que su origen no es anterior al siglo XIX. Su popularidad está empezando a producir variantes interesantes, dignas de ejemplificar el proceso de tradicionalización de un romance en los tiempos modernos...

⁸ Agradezco aquí al Prof. Luis Díaz G. Viana su gentilísima respuesta a mis preguntas relacionadas con su estudio y por haber comentado sobre una temprana versión del presente estudio.

⁹ El destino de esta preciosa colección es hoy desconocido. En 1999 conocí personalmente a Emily Sene, ya una mujer de avanzada edad y en precaria situación de salud, la cual gentilmente me prestó un cuaderno de canciones sefardíes que transcribió de la boca de su marido Isaac Sene como así también de otras fuentes orales y discográficas comerciales. La relación entre la colección que Díaz Viana vio hace cuarenta años y la que nosotros encontramos en 1999 es difícil de estimar, pero constatamos que el romance *El hermano infame* no aparece en el cuaderno que Emily nos facilitó. El cancionero de Emily Sene ha sido estudiado exhaustivamente por Havassy (2007 y 2010). Para más detalles sobre la familia Sene, véase Stern (166, 251, 404).

¹⁰ En este sentido Díaz Viana anticipa los trabajos cardinales de José Manuel Pedrosa (1993) sobre la modernidad del cancionero tradicional judeoespañol y su relación con la lírica española más moderna.

Todas estas fuentes constituyen una densa base de datos que permiten entrever de forma más detallada modelos de transmisión y mecanismos de creación y memoria de un romance entre los sefardíes como así también en el espacio hispánico global¹¹. En general, los nuevos datos apoyan las principales conclusiones de Díaz Mas (1982) y Díaz Viana. Sin embargo, la nueva información nos permite esclarecer algunos detalles que explican alguno de los fenómenos descritos por los estudios previos en términos de las circunstancias históricas específicas en las cuales las redes de agentes transmisores de la canción existen y actúan.

2. Nuevas lecturas de *El hermano infame*

Nuestro argumento es que la difusión masiva de *El hermano infame* y su documentación prolífica nos dan la oportunidad de estudiar más de cerca los mecanismos de transmisión oral textuales y musicales del romancero sobre una unidad literario-musical de creación relativamente reciente. Fuentes escritas y grabaciones electrónicas forman parte integral de este moderno sistema de transmisión. Aplicamos aquí algunos de los postulados teóricos en el estudio del romancero presentados por Diego Catalán (1984), como los conceptos de secuencia, elipsis, exordio, discurso, etc., y especialmente el concepto de texto abierto, desarrollado por Catalán (1997) y paralelamente por Jesús Antonio Cid. Proponemos que a pesar de tratarse de una canción moderna, la *conducta* de este texto, o sea el conjunto aditivo de las diferentes interpretaciones y recreaciones del texto por cantantes individuales, es característica de la asociada con el género romance¹². En especial, el presente estudio de este texto

¹¹ A modo de ejemplo, la fonoteca del Centro Etnográfico de la Fundación Joaquín Díaz (nos referimos a esta fonoteca con la sigla FJD) de la Diputación de Valladolid contiene catorce versiones peninsulares recogidas en León, Zamora, Valladolid, Palencia y Olmedo entre 1983 y 2003, muchas de ellas grabadas por José Manuel Fraile Gil. Agradezco aquí a Joaquín Díaz y a Carlos Porro por su gentilísimo envío de copias de estas preciosas grabaciones. Asimismo agradezco a mi estimado colega José Manuel Pedrosa de la Universidad de Alcalá de Henares por facilitarme sus grabaciones de campo realizadas en Medellín y por su gentileza con sus colegas que no conoce límites. El archivo nacional del sonido de la Biblioteca Nacional de Israel (NSA) recoge otras once variantes de Bulgaria, Turquía y Rodas, cinco de ellas originales del Proyecto Folklor (FLAD) de Kol Israel (Radio de Israel). En el resto de este trabajo nos referiremos a estas grabaciones con las siglas NSA y FLAD. Es interesante notar que en la copiosísima encuesta de campo de informantes de Marruecos realizada por Susana Weich Shahak en Israel no se encuentra ninguna versión de *El hermano infame*, lo que abre un signo de interrogación respecto a la procedencia de la versión en el cancionero de Luna Bennaím que estudia Díaz Mas (1982). Sólo en Cuba se han recogido veintiocho versiones de *El hermano infame*; véase Traperó & Esquenazi Pérez (núm. 68). La red de Internet es por supuesto otra fuente que de forma errática contribuye datos útiles a estudios de este tipo. Agradezco a los participantes anónimos del fórum memoria@yahogroups.com que durante abril y mayo de 2003 discutieron algunos aspectos de *El hermano infame*.

¹² No somos por supuesto los primeros en encarar este tema; véase Salazar, quien concluye (273-4) que: «no hay duda de que la suma de las peculiaridades [de los romances vulgares] con los romances patrimoniales supera al de las similitudes ... la persistencia de una expresión marcada por circunstancias de época, hacen de los romances vulgares algo especial e idiosincrásico ...».

moderno ofrece una posible elucidación de las razones de su presencia, tradicionalización y transmisión entre los sefardíes orientales a partir de nueva información, especialmente la de tipo puramente musical.

Resumimos aquí la hipótesis que elaboramos a continuación. Primero, por la copiosa riqueza de versiones y por su detalle de trama, *El hermano infame* es una canción estrófica narrativa con comportamiento romancístico, quizás basado en algún hecho verídico que aconteció probablemente en una localidad llamada Santa Amalia en el siglo XIX¹³. Como ya lo había intuido hace setenta años Cadilla de Martínez, sus orígenes textuales evidentemente se remontan a los romances truculentos de la literatura de cordel. Tomando en consideración las fuentes orales a nuestra disposición, su difusión en la Península parece estar claramente centrado en el este de Castilla-La Mancha y el norte de Extremadura. Se conocen poquísimas versiones de Andalucía¹⁴ y sólo cuatro versos de una informante de Aragón, que no parece representar sino uno de esos accidentes por los cuales transmisores recogen canciones en forma casual que al final no toman arraigo en el repertorio del lugar donde se documentan (140, núm. 30)¹⁵.

Segundo, las versiones peninsulares contienen dos elementos clave ausentes en las latinoamericanas y las sefardíes: primero, el trasfondo psicológico-social de la malicia del hermano (borracho, jugador, fumador, «tó lo que ganaba, lo malgastaba», esta última en la versión de Garganta de Olla¹⁶) y segundo, la aparición e intervención de la Virgen en el desenlace. Las excepciones a esta regla son la versión de Luna Bennaím, que es hasta ahora la única documentada entre los sefardíes de Marruecos, y muy posiblemente es una copia de alguna versión escrita de origen peninsular, y una versión de Puerto Rico. Como la abrumadora evidencia del territorio latinoamericano (o sea, todas menos una) no contiene el tema de la intervención divina, esto indicaría que la versión única de Puerto Rico es de una informante de origen peninsular grabada en Puerto Rico o que esta isla del Caribe representa el punto de partida de la transmisión de la canción española original al continente americano.

Tercero, la *descristianización* del desenlace de *El hermano infame* no es un fenómeno sefardí sino que abarca toda la riquísima rama latinoamericana (fuera de la mencionada versión individual de Puerto Rico). Se podría hablar más de una *cristianización* de la canción en España, al dar al acto de incesto el trasfondo de la

¹³ Quizás es un pueblo de tal nombre cerca de Cáceres o en Alaurin de la Torre, cerca de Málaga. Localidades del mismo nombre existen en México, en los estados de Sonora y Colimba. Como señala Díaz Mas (1982), el topónimo Santa Malia en algunas versiones ha de ser aféresis —por fonética sintáctica— del Santa Amalia que ocurre en la mayoría de las versiones españolas, apartándose de la forma Santa Elena que encontramos en los textos sefardíes y en muchos de los hispanoamericanos. Eventualmente, la narrativa se localiza en el ambiente cercano a los cantantes, como puede ser Manzanares.

¹⁴ No aparece en encuestas andaluzas muy detalladas, como la de Virtudes Atero, aunque la misma autora incluye a *El hermano infame* en su *Manual* (101, núm. 241). Tampoco aparece en Busto Cortina.

¹⁵ Recogido en Ababuj (Teruel) de Isabel Ramos de 87 años el 22 de julio de 1985.

¹⁶ Vid supra nota 6.

decadencia moral del pecador (fuera del contexto social de temprana orfandad tan común en la sociedad premoderna) y aduciendo la intervención o inspiración divina como fuente de justicia humana.

Cuarto, la larga versión del cancionero de Emily Sene podría derivar no de la tradición sefardí del Mediterráneo oriental sino también de una conexión directa con las versiones latinoamericanas. Esto se debe a la larga estancia de los jóvenes Sene en Cuba, antes de su emigración los Estados Unidos y a su documentada apertura al repertorio cancioneril latinoamericano (véanse Havassy 2007, 2010 y Seroussi 2003). Como ya hemos señalado, la tradición cubana de *El hermano infame* es riquísima y en general parecería que esta canción tiene gran difusión especialmente en la zonas alrededor del Mar Caribe (Colombia, América Central, Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, México) y muchísimo menos al bajar al sur, por ejemplo en Chile (Barros & Dannemann 32).

Quinto, las versiones sefardíes cortas de Oriente (como así muchas latinoamericanas) no derivan necesariamente de una conexión temporal y espacial con el local de gestación (España, siglo XIX), sino de una transmisión discográfica moderna.

Finalmente, concediendo que *El hermano infame* es de moderna gestación, creemos que un estudio de las melodías con las cuales se canta puede apoyar algunos de los postulados expuestos arriba. En general el estudio de la tradición oral del romancero hispánico no ha (con pocas excepciones) explorado el estudio de la difusión de las melodías y sus variantes como lo ha hecho con los textos. Por supuesto que la parquedad de documentación musical en proporción con la textual es la base de esta carencia. Parecería que a priori se acepta la idea de que las fórmulas musicales del romancero responden a un sistema mucho más abierto que el de su componente textual, apertura que se expresa en la adaptación de melodías diferentes a nivel local. Este fenómeno causa la bifurcación del componente musical del romance (la aplicación de melodías diferentes a un mismo romance) en contraste con la conservación (muy relativa por supuesto) de su superestructura literaria a lo largo y a lo ancho del espacio hispánico global¹⁷. La relativa uniformidad musical de *El hermano infame* nos permite estudiar variantes locales de lo que aparenta ser un mismo *urtext* musical y entrever las circunstancias específicas que generan tales variantes.

Una nota sobre la definición genérica de *El hermano infame*. Denominar a esta canción «romance» es por supuesto una decisión de nivel ideológico y no necesariamente un ejercicio en estricta morfología literaria. Ciertamente nuestro texto pertenece a la capa vulgar del romancero, como lo recalcan todos los estudiosos que hemos citado, y por su forma y versificación, tendría que ser clasificada quizás como una copla narrativa. Como la clasificación de un texto problemático como *El hermano infame* como romance no es aceptada por la mayoría de los estudiosos, muchas

¹⁷ Los estudios pioneros de Etzion & Weich-Shahak (1988a y b, 1990 y 1993) sobre la música del romancero son todavía un modelo hacia un análisis de *longue-duree* sobre melodías de romances.

antologías de la lírica narrativa española y latinoamericana no lo han incluido, incluso aunque posiblemente los coleccionistas se hayan topado con ella¹⁸. Como lo remarca Diego Catalán (1997b, 355) en su estudio sobre la herencia del romancero vulgar en la tradición oral,

La presencia en los repertorios de los trasmisores de romances de los últimos siglos de este importante caudal de temas relativos a sucesos, lances e historias admirables o de carácter beato y edificante y su coexistencia en la memoria colectiva depositaria del saber tradicional con los «otros» romances, los de viejo abolengo, es, desde luego, la más llamativa diferencia entre la tradición moderna pan-hispánica (con la sola exclusión del romancero judeo-español de Oriente) y la tradición antigua.

Y en una nota de pie (nt. 88) agrega,

La tradición sefardí de Marruecos, aparte de los romances que llevaron consigo los judíos expulsados de la Península, siguió estando en contacto con la tradición romancística cristiana y, en tiempos modernos, recibió buena parte de los temas del «romancero vulgar».

Nuevamente asoma aquí la idea de la «pureza» del romancero sefardí de Oriente elaborada ya por Menéndez Pidal. El presente estudio de las ricas versiones y variantes de *El hermano infame* entre los sefardíes de la margen oriental del Mediterráneo ya desde una época temprana demuestran lo contrario, o sea su moderna y entusiasta apertura hacia ese «romancero vulgar» y otros géneros líricos de reciente creación.

En este contexto, la ausencia de *El hermano infame* del *Catálogo-Índice* editado por Armistead podría indicar dos cosas. Primera, que durante las encuestas de campo de principios de siglo que forman los fondos del SMP, especialmente las de Manrique de Lara, *El hermano infame* no estaba todavía en boca de los sefardíes. Segundo, si lo estaba, su ausencia sería sintomática del desinterés de los coleccionistas por un texto tan «vulgar» que infestaría esa visión de pureza del Romancero sefardí¹⁹.

¹⁸ Un caso claro es la ausencia de *El hermano infame* de la edición de Beatriz Mariscal. Por cuanto sabemos de la obra de Tapero & Esquenazi, este texto estaba difundidísimo en Cuba.

¹⁹ Es interesante notar que ni siquiera una versión de *El hermano infame* aparece en el catálogo electrónico de la extensísima labor de campo llevada a cabo por Armistead, Silverman y Katz, desde 1957 hasta 1993 en tres continentes. Véase, <http://www.sephardifolklit.org/FLSJ>. Pero como este catálogo no incluye toda la colección de estos investigadores, no podemos sacar ninguna conclusión sobre la razón de la ausencia de *El hermano infame*.

3. *El hermano infame* en la tradición sefardí

No sabemos con exactitud cuándo y cómo entró *El hermano infame* en el repertorio sefardí pero sí poseemos un preciso *terminus ante quem*. En 1927 (o quizás fines del 1926) graba y publica la casa de discos Polydor (una firma auxiliar de la Deutsche Grammophon Gesellschaft), al parecer en Estambul, un disco con dos canciones en judeoespañol cantadas por Elías Behar acompañado en el piano por Mme. Angel, y en el violín por Selanikli Moustafa Oudi Arslan (Polydor V 50182)²⁰. Una de estas dos canciones se titula «Nihavent charki Ensanta Eléni» y es por supuesto una versión de *El hermano infame* clasificada como «charki» (tr. *şarki*) o sea como «canción popular» del tipo generalmente asociado con el repertorio del café cantante turco. «Nihavent» es el nombre del *makam* turco, o sea el modo musical de acuerdo a la nomenclatura de la música culta turca, de esta melodía, que es muy parecido (pero no idéntico) al modo menor en la música occidental.

Se podría identificar a Elías Behar con el publicista del mismo nombre y activista intelectual (en turco: İlyas Bayar, 1880–1945) que favoreció el uso del alfabeto latino en turco y en judeoespañol. Behar fue fundador de la prestigiosa casa publicitaria de Estambul *Kanaat Kütüphanesi* en 1898, la cual continuo sus actividades durante el período republicano (Strauss 235, 243, y Bali). Sea este el Elías Behar u otro, en toda la discografía sefardí antigua conocida no poseemos otra grabación bajo tal nombre.

Esta versión grabada refleja una clara estructura de canción estrófica y su texto deja entrever una posible fuente hispanoamericana, especialmente en la pronunciación de la jota en *joven* y en la palabra *solita* (en lugar del judeoespañol *sulita* o *solica*). Consta de cuatro estrofas de cuatro versos mayormente endecasílabos. Entre la segunda y tercera estrofa hay un interludio instrumental, amén de una introducción también instrumental y de un posludio vocal improvisado sin texto que en nuestra opinión deriva de la necesidad del cantante de cubrir al cara del disco 78 rpm (aproximadamente tres minutos). Behar repite las últimas dos líneas de todas las estrofas (menos la segunda), una característica particular de esta interpretación que encontraremos en versiones orales al parecen relacionadas con esta fuente grabada. He aquí la transcripción del contenido de la versión de Behar, sin atención a fonética [pulse para escuchar]:

Introducción instrumental

En Santa Eleni vivía una joven,
Alta y rubia como el jazmín,
Ella solita se mantenía
Cusiendo ropas para Madrid

²⁰ Como ya es tradición en muchos de mis últimos estudios, agradezco aquí a Joel Bresler cuya magnífica obra de colección y digitación canción de la discográfica judeoespañola anterior a la Segunda Guerra Mundial ha revolucionado nuestra percepción de la transmisión y recepción de la canción sefardí en el siglo xx.

Hace tres años la pobre joven,
 Sin padre y madre solita quedó
 Mas que un cruel hermano tenía
 Él fue tirano la namoró

Interludio

Un día el hermano le decía:
 Sabrás hermana de mi corazón
 Tu hermosura me quita loco
 Y tu marido quero ser yo.

¿Qué es lo que pensas hermano infamo
 Hermano infamo de mi corazón?
 Antes prefero murir mil veces
 Que de tu sangre manchar mi honor.

Vocalización y coda instrumental

El tema musical, en un ritmo de vals lento claramente articulado en el acompañamiento del piano, consta de cuatro frases cortas de dos compases cada una. Las frases se articulan en claras cadencias en V→ II→ III→ I. Cada frase corresponde a un verso y la melodía se repite con cada estrofa. El interludio musical simple de cuatro compases retoma el esquema armónico básico de la melodía entera, II→I (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 1).

El 26 de diciembre de 1988 tuve la oportunidad de grabar la siguiente versión de *El hermano infame* de la boca de la Sra. Rachel Mayesh, oriunda de Esmirna, en el salón de su casa en la ciudad de Yahud, en las afueras de Tel Aviv (NSA Y5680a):

La Santa Elena vivía una joven
 Ella tan blanca y lucía como del jazmel
 Ella sulica se mantenía
 Cusiendo ropas para Madrid

Hace tres años la pobre joven
 sin padre y madre ella quedó,
 Solita sin dingún mamparo
 Mas un hermano y la namoró.

Un día le dice el hermano a ella:
 —Sabras hermana de corazón

Tu hermosura me quita loco
que el tu marido quiero ser yo.

—Lávate t'ahorco, le dice a la hermana
Pero le dice me ahorcarás
Que quien llega a estas dichas
Te do la muerte sin vacilar

En el momento sacó un cuchillo
A su hermana lo balanzó
Tres cuchilladas le dio en sus senos
y en las cualas las desgranzó.

T'arrogó mucho mi hermano infame
Mi hermano infame sin corazón
Antes prefiero murir mil veces
De que tu sangre manche el mío amor.

Resulta obvio que la memoria de la señora Mayesh la traiciono al anteponer la escena del asesinato a la declaración de pureza de la hermana («antes prefiero murir»), un fenómeno no tan raro en el romancero oral. Por supuesto que en un contexto operático, en el cual heroínas asesinadas tienen todavía el aliento para cantar una aria más, tal troque no sería del todo ilógico.

El cantar de esta canción creó un momento emotivo en la sesión de grabación de la cual participaron otras cantantes y al terminar se desarrolló una conversación sobre él. Según el testimonio de la señora Mayesh, ella conoció el romance a la edad de ocho años («yo era una hijica de ocho»; o sea alrededor de 1925), cuando trabajaba (!) en una fábrica y afirma con seguridad que «yo me la tumi esta cantica, me la embezí [‘aprendí’] de ella, ella tenía cuarenta años, vivió en Argentina muchos años y retorno [a Turquía]». A esto agregó que la «cantica» está «en castellano», o sea que le consta que está en otra lengua, no en judeoespañol. Otras de las señoras presentes remarcó, en hebreo, que el romance es sobre «guilui ‘arayot» (incesto) y más aún «ba’ú haclabim veajlú otá» (i.e. ‘vinieron los perros y se la comieron’).

La melodía de la señora Mayesh es la misma que de la de Behar pero con los siguientes cambios: el ritmo es más lento y la interpretación es más en *rubato*. Las articulaciones melódicas son: I →II→V→I y la tercera y cuarta frases se hilan por medio de una secuencia melódica descendente 6→5→4→1 (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 2).

Agregamos ahora la versión de la señora Dudú Baisa, cantante que fue grabada en dos oportunidades: en 1980, en el Moadon Yefet, Tel Aviv-Yafo, NSA CD 4756 (FLAD 0219), y otra sin fecha, NSA CD 4717 (FLAD 057)). He aquí la segunda versión de Baisa que es más completa, comparada con la de la señora Mayesh:

Dudú Baisa	Rachel Mayesh
<p>La Santa Elena vivía una joven Tan blanca y hermosa como del jazmín Ella sulica se mantenía Cusiendo ropas para Madrid</p> <p>Un día le dijo el hermano a ella: — Sabrośa hermana de mi corazón, La tu hermosura me quita loco Tu marido quero ser yo.</p> <p>Nos lo que pensas hermano infami Hermano infame sin compasión Más prefero de murir mil veces Que de tu sangre manche mi honor.</p> <p>En el momento trabó su cuchillo En la su frente se l'abalazó Tres cuchilladas ya le dio La cuala ya la destrenzó.</p> <p>En el momento trujeron filanso Ay arentro, la entraron De la pobre jóven-a_sin padre y madre Que fue una muerte sin piadad.</p>	<p>La Santa Elena vivía una joven Ella tan blanca y lucía como del jazmel Ella sulica se mantenía Cusiendo ropas para Madrid.</p> <p>Hace tres años la pobre joven sin padre y madre ella quedó, Solita sin dینگún mamparo Mas un hermano y la namoró.</p> <p>Un día le dice el hermano a ella: — Sabrás hermana de corazón Tu hermosura me quita loco que el tu marido quiero ser yo.</p> <p>—Lávate t'ahorco, le dice a la hermana Pero le dice —me ahorcarás Que quien llega a estas dichas —Te do la muerte sin vacilar.</p> <p>En el momento sacó un cuchillo A su hermana lo balanzó Tres cuchilladas le dio en sus senos y en las cualas las desgranzó.</p> <p>T'arrogó mucho mi hermano infame Mi hermano infame sin corazón Antes prefero murir mil veces De que tu sangre manche el mío amor.</p>

No cabe duda de que el espacio cultural de donde estas dos versiones provienen es muy cercano en términos del texto y de la melodía. Que las versiones de Rachel Mayesh y de Dudú Baisa tengan dos o tres estrofas más que la de Behar es indicativa de que este último tuvo que ajustar el número de estrofas a los tres minutos de la grabación comercial en 78rpm, un fenómeno fundamental de la discografía antigua sefardí. Que se conocían en el ambiente turco sefardí aún más estrofas sobre los episodios posteriores al asesinato resulta claro de la nota sobre el motivo de los perros (que se comen el cadáver) mencionado durante nuestra grabación y que aparece en varias versiones latinoamericanas (en las cuales los perros detectan el cadáver por el olor de su putrefacción, y este es el motivo que nuestra informante tenía en mente).

Toda la evidencia que poseemos indica que la versión «trunca» de cuatro a seis estrofas es la que circuló por toda la zona otomana y que muchas parecen derivar de la grabación comercial de Behar, por lo menos indirectamente. Dos versiones de la melodía, ambas relacionadas con la de Behar, aparecen en todas las fuentes. Una es la melodía de la señora Mayesh que ya hemos descrito. La otra, con cadencias VII→II→III→I y sin la secuencia melódica en las frases 3 y 4 se caracteriza también por una primera frase recitativa y un salto de octava al principio de la segunda frase (véase *infra Tabla de transcripciones musicales*, núm. 3). De hecho, es esta una versión más lenta, recitativa y dramática de la melodía de Behar, con la única diferencia melódica de que Behar baja en la primera frase a -5 como una extensión de -5. Aparece por ejemplo en la grabación NSA, CD 4717 (FLAD 057) y en algunas de las varias versiones registradas por Isaac Levy (1970), como la de Constantinopla (núm. 97) y la de Pristina, Kosovo (núm. 100).

En la versión de Constantinopla (y también en las grabaciones FLAD 066, cantada por Vita Serov, en 1979 en Ashkelon; NSA, Y 5810a, grabada por Susana Weich Shahak el 23 de mayo de 1990 en el Moadon Beit Dadjani), que consiste de las cuatro estrofas de la grabación de Behar, encontramos un primer verso característico de las versiones sefardíes, «Había una *tehorá* muchacha» (en otras variantes, «Había de ser una muchacha»; «En tiempo había una muchacha»). Este verso deslocaliza la acción («En Santa Elena», «En Santa Amalia», etc.) en favor de una inmediata cualificación de la víctima con el vocablo hebreo que la describe como ‘pura’ (o ‘virgen’) lo que condiciona al recipiente de la canción a simpatizar con la heroína desde el primer verso. La versión de Pristina, por el contrario, consta de sólo tres estrofas, pero la última de ellas incluye la versión del desenlace (que no aparece en las versiones de Behar, Rachel Mayesh, Dudú Baisa y otras) en el cual el asesino reconoce su culpa y pide misericordia a su hermana asesinada, condensando así episodios de la narración que en otras versiones hispánicas no-sefardíes ocupan dos o más estrofas:

El hermano que sintió esto
 Presto la encolgó
 — Mi hermanica ’stá en los cielos
 Y yo aquí me v’a morir.

Es este un ejemplo extremo de la contracción narrativa característica del romancero en su transmisión oral.

En cambio la versión de Levy (1970) definida genéricamente como «de Turquía» (núm. 99), basada en la misma melodía (VII→II→III→I), contiene seis estrofas, o sea, el promedio de la versiones orales sefardíes, pero contiene un desenlace único en toda la literatura conocida hasta ahora sobre *El hermano infame*: luego de tirar el cadáver al río, las aguas revelan el delito²¹:

En el ruido que el agua hacía
Que el agua hacía, hacía sentir,
Maldicho hermano que tal fecha hacía
Que la matava sin compasión.

Esta estrofa tan deficiente desde el punto de vista poético tiende más hacia una prosa rimada que a la lírica. Podemos leer esta intervención mágica de la naturaleza como un contrapunto a la intervención divina tan característica de las versiones peninsulares de *El hermano infame*.

En este punto ya podemos entrever que a pesar de las variantes textuales de exordios, unidades narrativas o desenlaces, una misma melodía unifica a las versiones de Estambul y de las zonas más al este o al sur de la metrópolis turca, como Kosovo (si es que el o la informante de Levy efectivamente nació o sólo vivió en tal localidad), la versión grabada por Isaac J. Levy en 1957 en Atlanta de su madre, la Sra. Katherine Israel, oriunda de Milas (sudeste de Turquía) que vivió muchos años en la Isla de Rodas antes de emigrar a los Estados Unidos (1959, núm. 207). Esta última, de cinco estrofas, es una de las más idénticas en texto y música a la grabación de Behar, incluida la línea melódica descendiente -7→-6→-5 en la cadencia de la primera frase y la repetición de los versos 3-4 de cada estrofa.

Las versiones turcas difieren de las búlgaras. Estas últimas (por ejemplo Levy 1970, núm. 98; FLAD 155, cantada por Violet Finz, oriunda de Rodas, en 1980, y las grabaciones ya mencionadas, FLAD 066, cantada por Vita Serov en 1979 y NSA, un grupo coral en el Moadon Beit Dadjani en el 23 de mayo de 1990, grabada por Susana Weich Shahak), aunque basadas en casi el mismo esquema musical de la melodía de la señora Mayesh, con su característica secuencia melódica 6→5→4→1 enlazando las frases 3 y 4, son aún más cortas y dramáticas en su andamio rítmico de *rubato* y tempo lento, y dan la impresión de un lamento. Un ejemplo de esta tendencia de los intérpretes búlgaros de usar la *performance* musical para transmitir al oyente el drama desenvolviéndose en el texto es la versión que hemos grabado en Israel de Dora Gersassi, nativa de Plovdiv y educada en Sofía que se incluye en nuestro disco compacto *Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale* (Inedit, W 260054. Maison des Cultures du Monde, Paris, 1994).

²¹ Presentamos el texto según la transcripción de Levy (1970).

En resumen, las versiones de *El hermano infame* registradas de inmigrantes sefardíes búlgaros en Israel son las más cercanas a la versión grabada de Behar, o sea que son cortas, de tres o cuatro estrofas, y terminan con la negación de la hermana sin ni siquiera mencionar el asesinato, y por supuesto ninguno de los hechos sucesivos a él. El contorno melódico de todas estas versiones es parecido al de Behar, pero el ritmo es todavía más libre y el tempo más lento que en la grabación comercial.

Retornemos ahora a la versión del cancionero de Emily Sene que recogió Díaz Viana. Podemos constatar que es mucho más amplia que todas las recogidas en la zona imperial otomana (desde Bulgaria hasta el sureste de Turquía). El repertorio de canciones en Ladino que Emily Sene documentó refleja su experiencia americana, o sea la de los emigrantes sefardíes en Norteamérica, la influencia de la discografía sefardí que circulaba entre estos emigrantes, la canción latinoamericana, y canciones en yidis y hebreo moderno. Aunque no tenemos una prueba fehaciente, podría ser que su versión de *El hermano infame* refleje más las versiones cubanas o portorriqueñas (resultado de su estadía en Cuba, 1925-1928 o en Nueva York, 1928-1942) o mexicanas recogidas durante su larga vida en California a partir de 1942, que las sefardíes de Turquía. Si bien hemos visto que episodios posteriores al asesinato aparecen, muy intermitentemente, en las versiones de *El hermano infame* recogidas de cantantes oriundos de Estambul y Esmirna, ninguna versión sefardí del Mediterráneo oriental se acerca en su volumen a la transcrita por Emily Sene, que reproducimos²²:

En Santa Elena bivia una joven
tan linda bella como el jasmíl,
ella solita se mantenía
bordando ropas para Madrid.

A los trece años la joven bella
sin padre y madre sola quedó
con el amparo de un cruel hermano
que el muy infame la enamoró.

—Hermana mía —le dijo un día—,
hermana mía del corassón,
tu hermozura me tiene loco
y tu marido quiero ser yo.

La joven bella quedó asorada
en el silencio le contestó:
Antes prefiero morir mil veses
antes tu gloria manche mi onor.

²² Su final es casi idéntico que el de los corridos mexicanos, *infra*. Es más, tal vez la versión de Sene refunda más de una fuente, procedimiento usual en la recopilación de su cancionero (Havassy 252).

Infame hermano cojió un cuchillo
sobre su hermana se avalansó:

—Hermano mío, no me asesines
que sola bivo, vela por tí.

La joven bella cahe a pedazos
en el silencio se la llevó.
Allí enfrente avía un campesito,
allí fue donde la enteró.

Los perros fueron que la encontraron
porque ella dava su mal olor;
por allí pasava tres campesinos
y vió el crimen de aquel lugar.

Los campesinos cojió sus caminos,
a toda parte aviso dieron,
de toda parte gente vinieron
a ver el crimen de aquel lugar.

El asesino, delante de ella,
como llorando de compasión.
A él fue que le preguntaron
si él fue que la mató:

—Yo la maté por quererla,
por quererla por mujer.
Hermana mía, tú irás al cielo,
yo en el precicio [‘presidio’] lo pagaré.

4. La música de *El hermano infame* en la tradición hispánica

No podemos en este artículo aproximarnos a un análisis de la riquísima documentación de esta canción en España y en Latinoamérica, una misión que quedará para otro trabajo. Sólo agregaremos aquí unas pocas observaciones referentes a la melodía de *El hermano infame* en tales versiones.

Todas las melodías corresponden al mismo esquema estructural de cuatro frases de casi idéntica extensión marcadas por cadencias de tonos más largos. La melodía que mas resemble a la versiones sefardíes es la que grabo José Manuel Fraile en Val de San Lorenzo (León), el 15 de enero de 1983 (FJD, K-113/41) cantada al parecer (no

muy queda claro en la grabación a nuestra disposición) por Evangelina Turrado de 66 años de edad de Castrocalbón (León). Se trata de una estructura cadencial I-V-(II-I)-I en modo menor con la característica secuencia melódica descendiente en la frase 3 que hemos visto en versiones sefardíes de Turquía (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 4). La diferencia entre esta versión española (y muchas otras), es que el comienzo es ascendente desde la tónica y sube inmediatamente hacia el sexto tono de la escala, en una sucesión 1-4-5-6, en vez de las sefardíes que comienzan del tono quinto bajo la tónica, en una sucesión [-]5-1-2-3, llegando al tono 5 sobre la tónica sólo en la frase 2, generalmente en un salto de octava, y tocando el tono 6 recién en la frase 3. En resumen, las melodías sefardíes se desarrollan más lentamente en forma de arco cóncavo, llegando al clímax en la tercera frase. Las melodías españolas forman un arco descendente atacando desde el principio el tono más alto (6) y terminando en la tónica, que es el tono más bajo de toda la melodía.

Otras versiones españolas de León, todas en modo menor, ofrecen esquemas muy parecidos pero no idénticos a la versión que hemos analizado. Por ejemplo, la versión FJD, K-116/9 de Antonia Geijo, también de Val de San Lorenzo, grabada por José Manuel Fraile Gil en 1986, se caracteriza por el salto 1-6 desde el comienzo, o sea sin la subida 1-4-5-6 y por su estructura cadencial I-V-(IV-III)-I. La melodía es más estática al repetir el salto 1-6 al principio de las frases 1, 2 y 4 (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 5)²³.

Más idiosincrásica aún es la versión FJD, K-436/6 grabada por Manuel Rodríguez Centeno en Olmedo, el 9 de enero de 1981, de una cantante no identificada. Se trata de una recitación rápida sin pulso muy fijo, conservando la forma de curva descendiente que vimos en las versiones leonesas pero sin articulación entre las frases 1 y 2 que pasan a ser una unidad indivisible. El esquema de cadencias es III-II-I (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 6).

La versión FJD, K-110 cantada por Ermerinda Crespo Palacio de 57 años, grabada por José Manuel Fraile Gil en Val de San Román (León) el 23 de julio de 1983, difiere de todas las otras versiones grabadas en España a nuestra disposición por estar en el modo mayor. Su esquema cadencial es I-II-III-I con la característica ilación de las frases 3-4 por medio de una secuencia melódica descendente que hemos visto en las versiones sefardíes de Turquía (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 7). Quedará abierta la pregunta sobre la fuente de esta mayorización, o sea si la melodía era originalmente en mayor y en la cadena de transmisión oral se transformó en menor o si el proceso fue al revés.

Nuestra última observación referente al repertorio peninsular de *El hermano infame* es que varias versiones no son cantadas sino recitadas. O sea que la transmisión de la unidad textual que llamamos *El hermano infame* admite recitación y canto, como quizás también lectura, asumiendo que el texto existió también como pliego de cordel

²³ Por su idiosincrasia notamos que esta versión es la única que conocemos que se abre con el siguiente exordio: «Sagrada Virgen de los Dolores, / madre piadosa de pecador, / cómo consientes noble señora / que haya un infame que causa horror».

(véase la última parte de este estudio)²⁴, y audiencia pasiva, en el caso de las grabaciones comerciales de artistas profesionales (¡no necesariamente españoles!). El tema de la reproducción electrónica de nuestra canción es propicio para el pasaje a la discusión de las versiones mexicanas.

Con el título de «Corrido de Santa Amalia» *El hermano infame* gozó (y goza) de una rica existencia en el repertorio mexicano popular (especialmente en el norteño y el fronterizo) durante todo el siglo XX²⁵. No hay nada de sorprendente en este hecho, dada la estrecha relación entre el romancero hispánico antiguo, tradicional y moderno con el corrido mexicano²⁶. Una de las versiones más conocidas es la del famosísimo cantante y actor de cine Francisco «Charro» Avitia (1915-1995). Su versión se incluye en la recopilación póstuma titulada *Corridos y más Rancheras con el Charro Avitia*²⁷. En esta publicación Avitia figura como el autor de la canción, un fenómeno ampliamente discutido por Hernández. También el grupo norteño Los Hermanos Banda de Salamanca grabó el «Corrido de Santa Amalia». Se trata de un cuarteto vocal procedente del estado de Guanajuato y su versión se incluye en el LP *20 éxitos originales de los Hermanos Banda de Salamanca*²⁸.

La melodía del corrido está en modo mayor, tiene un pulso muy fijo, y una clara división rítmica de dos compases entre cada una de las cuatro frases (llenados por la extensión del sonido cadencial tan característica del estilo de los mariachis) lo que de entrada la diferencia de todas las melodías sefardíes y españolas (excepto la versión de Val de San Román, FJD, K110/4, que analizamos más arriba). Su esquema de cadencias es I-V-V-I, o sea que es muy «occidentalizado», y sin ningún sonido bajo la tónica (fuera de el primero de toda la canción, que es un salto de *upbeat* hacia la tónica: -5/1) lo que le da a esta melodía un carácter más tenso. A pesar de todo esto, no cabe duda de que en su estructura básica (estrofa musical de cuatro frases de idéntica extensión, relación silábica entre texto y música) la melodía del corrido está emparentada con las sefardíes y españolas, como por ejemplo en la secuencia melódica de la frase 3 (véase infra *Tabla de transcripciones musicales*, núm. 8).

El texto del «Corrido de Santa Amalia», que sigue a continuación en nuestra transcripción, es el cantado por Avitia y por los Hermanos Banda. Son casi idénticos y hemos señalado en paréntesis las poquísimas variantes entre ellos.

²⁴ Es pertinente recordar aquí que un cierto tipo de literatura de cordel existió también entre los sefardíes (Pedrosa 1995).

²⁵ Como hemos visto, Jesús Antonio Cid ya mencionó esta conexión en 1974. Véase supra nt. 5, sobre la noticia de la documentación oral de *El hermano infame* que Américo Paredes recogió en la zona fronteriza del sur de Estados Unidos y a la cual no hemos tenido acceso para este estudio. A esto podemos agregar otra versión de tradición oral que se encuentra en el *Southwest Folklore Collection* de la Universidad de Arizona, Tucson, grabada el 13 de mayo de 1954 por Vicente S. Acosta de dos anónimos estudiantes (SWF 007: SWF PRE1980.1/D.104).

²⁶ La literatura sobre este tema es vastísima. Me limito a citar el ejemplar estudio de Hernández, por su gran afinidad teórica y metodológica con el presente estudio.

²⁷ Originalmente publicada por RCA; republicada en compacto por BRG Entertainment México, 2003, núm. 8287 6530 6720.

²⁸ PUMA CDO-230.

En Santa Amalia vivía una joven
Linda y hermosa como un jazmín
Ella solita se mantenía
Cosiendo ropa para vivir.

El mal hermano le dice un día
— ¡Ay! hermanita del corazón
Ya tu hermosura me tiene loco
Y tu marido quiero ser yo.

La pobre joven quedó asombrada (Banda: *azorada*)
Y en el instante le respondió
— Mejor prefiero morir mil veces
Antes que logres manchar mi honor.

El mal hermano sacó el revólver
Y en el (Avitia: *mismo*) instante le disparó
Dándole un tiro en los sentidos
Que todo el cráneo le destrozó (Banda: *atravesó*).

Por ahí preguntan quién había sido
Luego pregunta la autoridad
Vinieron gentes de todas partes
A ver el crimen de aquel lugar.

El mismo dice que él había sido
— Yo soy el hombre (Banda: *hermano*) que la maté.
Vete hermanita, vete tú al cielo
Que yo en la cárcel lo pagaré.

De las veintidós versiones recogidas por Cruz-Sáenz en Costa Rica entre 1973 y 1979, la absoluta mayoría siguen la narrativa del corrido mejicano en versiones más o menos completas. Pero también la única transcripción musical recogida en Costa Rica es prácticamente idéntica a la del corrido mexicano que hemos analizado más arriba²⁹. En conclusión, el origen de muchas de estas versiones reside con seguridad en las versiones mexicanas grabadas que seguramente eran populares en los medios de comunicación costarricenses. Sólo una versión (núm. 15u, recogida en Agua Caliente, Cartago) difiere patentemente de todo el resto y es un testimonio de otra línea de

²⁹ Preparada por Christina Braidotti y publicada en Katz (melodía en págs. 467-68); republicada (en transposición) en Cruz-Sáenz (41-52: textos bajo el título de *El hermano incestuoso*; melodía, pág. 111).

transmisión o de una recreación individual basada en la versión discográfica. Mencionamos el caso de Costa Rica sólo como ejemplo de la estandarización de la tradición oral que hemos visto también entre algunos de los sefardíes, especialmente entre los de Bulgaria. Un futuro estudio de las docenas de versiones de Cuba, Puerto Rico y Colombia podría contribuir a un estudio más preciso de la relación entre las tradiciones orales (recogidas mayormente en los años 1960 en adelante) y las grabaciones comerciales del corrido mexicano que ya circulaban desde una época temprana (años 1950) por las ondas radiales de Latinoamérica.

5. Remate

El hermano infame es una adición «de última hora» al repertorio cancioneril hispánico, americano y sefardí sobre el tema de incesto del cual se han ocupado intensamente varios de los grandes estudiosos del romancero tradicional³⁰. A pesar de esto, resulta interesante que pocos estudiosos del romancero incluyeron este texto en sus colecciones, quizás una prueba más de su marginalización debida a su «vulgaridad». Con todo, la canción está debida y ricamente documentada en fuentes orales recogidas en tres continentes como así también en grabaciones comerciales, algunas de ellas, como la de Elías Behar, de relativa antigüedad discográfica.

Hemos visto también cómo nuestra canción/romance se desplegó rápidamente por los espacios diaspóricos sefardíes por vías alternativas de transmisión. Creemos que en el caso de Luna Bennaím se podría tratar de una copia de pliego suelto o de otro cancionero impreso o manuscrito. Los inmigrantes sefardíes en el continente americano (sur y norte) es otra posible ruta de diseminación de *El hermano infame*, como hemos visto en el caso de la familia Sene o el testimonio preciso de la Sra. Mayesh. La grabación comercial de Behar, de cuya medida de difusión no tenemos datos, parece de todas formas haber fijado una versión truncada que sobrevivió especialmente en la memoria de cantantes sefardíes de Bulgaria. Y no sólo llega la canción de *El hermano infame* al público sefardí casi contemporáneamente al resto del mundo hispánico, sino que en dos generaciones se crean variantes sefardíes locales.

Podemos concluir este artículo preguntando, qué hace tal canción española moderna entre los sefardíes. El tabú del incesto, esa disrupción del orden social tan profundamente arraigado en la psique humana, nunca cesó de consternar a las mujeres sefardíes. Pero Delgadina, Silvana, Blancaflor y Filomena, o Tamar (esta última sólo en la tradición marroquí), eran todas heroínas habitantes de espacios imaginarios y de tiempos alejados de la realidad actual de las cantantes y sus oyentes (primera mitad del siglo XX). Además, en los romances tradicionales de incesto las jóvenes son víctimas de sus padres más que de sus hermanos. Claramente la anónima hermana de *El hermano infame* (que en poquísimas versiones no-sefardíes recibe un nombre propio), una heroína casi santa (hay versiones en la que su fidelidad a su hermano, a pesar de su maldad, es patente), es una figura más moderna, una costurera que trabaja

³⁰ Véanse los estudios de Gutiérrez Estévez (1978 y 1981), y la literatura citada por Pedrosa (2006).

arduamente, con la cual muchas mujeres sefardíes modernas, obreras industriales ellas mismas, se podían identificar. Las versiones son más cortas y líricas, características del romancero sefardí oriental en general, y recalcan el sacrificio de la joven más que la justicia que la sociedad impone al pecador asesino.

Por su tema trágico, *El hermano infame* ha sido también asociado con la poesía luctuosa según dos testimonios sefardíes de los dos extremos del Mediterráneo, la versión de Luna Bennaím (Díaz Mas 1981, núm. 12) y la que recogió I. J. Levy (1959) procedente de Rodas. En todas las grabaciones de campo que hemos escuchado no hemos encontrado ninguna otra referencia al contexto luctuoso de esta canción. En forma un poco más prosaica podemos agregar que quizás algunas mujeres sefardíes que conocieron la versión más extensa con episodios de investigación policial, un juicio y una catarsis, podrían haber sido atraídas también por su carácter de historia de periodismo amarillo o de telenovela³¹.

Que *El hermano infame* es una típico espécimen de «literatura de cordel» lo intuyeron ya casi todos los estudiosos de esta canción mencionados a lo largo del presente estudio³². Y efectivamente, tenemos noticia de una canción sobre un tema casi idéntico que se imprimió en Granada (¿siglo XIX?) al menos en una versión. En su clásico estudio *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Julio Caro Baroja cita (154) un «romance» impreso en «Granada, Imp. de la Publicidad» (sin fecha) cuyo título reza:

Nuevo papel en el que se da cuenta y declara el horroroso crimen
ejecutado por un hermano y una hermana, que después de haber fallecido
su padre y madre, han tenido un niño, al que lo han sepultado, sin que se
enterase nadie y haber sido desenterrado por el perro de un pastorcito con
lo demás que vera el curioso lector.

A pesar de nuestros esfuerzos, no hemos podido localizar una copia de este poema impreso. De su título resulta evidente que se trata de una narrativa un poco diferente, todavía más fúnebre e ignominiosa desde el punto de vista de la moral judeo-cristiana, en comparación con *El hermano infame*. En este caso el incesto es consumado y al parecer en forma consensual. No de un fratricidio se trata sino de un infanticidio premeditado para ocultar una relación ilícita. Pero el desenlace, que trata el descubrimiento del delito, está claramente vinculado con *El hermano infame*. ¿Habrá alguna relación entre los dos poemas? ¿Será posible que la creatividad oral fue la que alteró la narrativa de este texto impreso creando una situación clara de ejemplaridad moral? Por ahora no lo sabemos, pero tarde o temprano también estas preguntas se clarificarán.

³¹ Precisamente durante el período en el cual este estudio fue escrito, subió a la red de YouTube un film en cuatro capítulos titulado... ¡«El Corrido de Santa Elena»!

³² Sobre el rol de los pliegos de cordel en los procesos de transmisión de cultura en general y la futilidad de la estricta división entre la palabra oral, escrita (manuscrita o impresa) y grabada electrónicamente, nos han servido de guía teórica la admirable Introducción de Díaz G. Viana (2000).

En su espléndido estudio de la sobrevivencia del romance de Marquillos, Cid (1979, 315) resume algunos puntos fundamentales que son vigentes para este estudio de *El hermano infame*:

Si el texto impreso atenta contra la balada tradicional ... no es menos cierto que la creatividad oral puede resistir la acción de la imprenta en incluso utilizarla en su favor, siempre que perviva la base social de la cultura oral ... Puede entenderse así que varios tipos subtipos formales y temáticos del Romancero se hayan creado y popularizado en los siglos XVIII y XIX, o la vitalidad alcanzada hasta nuestros días por nuevos géneros narrativos orales, como el corrido y la décima. Difundidos e implantados en la memoria tradicional gracias a la imprenta ... estos subgéneros se han asimilado después en mayor o menor grado a la forma específica de recreación y transmisión propia de la balada oral.

A estas pertinentes observaciones de Cid, ejemplificadas por nuestro estudio detallado (aunque todavía mucho más se podría añadir) sobre una unidad literaria-musical específica, podemos agregar que las características de los procesos de diáspora del romancero y cancionero hispánicos, como son la fijación de textos muy cortos y la estandarización de texto y música sobre la autoridad de versiones grabadas comercialmente, son comunes a inmigrantes españoles en Latinoamérica y sefardíes (marroquíes u otomanos) inmigrados a América, Europa e Israel. Es de notar también que la renovada relación de los sefardíes con España en la primera mitad del siglo XX no fue eventualmente menos intensa en la ribera oriental del Mediterráneo que lo fue en Marruecos. Como hemos visto, un texto español tan moderno y difundido como *El hermano infame* proliferó más en Turquía y Bulgaria que en Marruecos.

Finalmente, cabe añadir algo sobre la existencia postmoderna de *El hermano infame*. A pesar de su notoria presencia en fuentes musicales sefardíes escritas (especialmente las de Isaac Levy), no es esta una de las canciones favoritas del resurgimiento comercial mediado del repertorio sefardí del último medio siglo. Pensamos que el sombrío tema de *El hermano infame* alejó a los artistas del *revival* Ladino que prefirieron temas un poco más románticos y neutrales.

Pero existen algunos arreglos de *El hermano infame* en grabaciones comerciales (fuera de la versión tradicional de Dora Gerassi que mencionamos al principio de este estudio). Por ejemplo, el grupo norteamericano Voices of Sepharad reproduce en su casete titulada *Pasión* (St. Paul, Minnesota, 1989), la versión de Levy (1970, núm. 99), con una fortísima influencia flamenca (especialmente en su introducción e interludios instrumentales) expresada por una guitarra intensamente rasgueada a lo largo de la grabación, una armonización occidentalizada y un tempo rápido. Nada tiene esta versión en común con las interpretaciones tradicionales de cantantes sefardíes autóctonos. Mucho más cercana a las versiones sefardíes en su tempo lento y modo de interpretación rubato, es la versión (grabada en vivo) de los cantantes

turcos Jak Esim y Cen Ikiz en la casete *Sefarad Ezliger, Romanslar* (Istanbul, c. 1980). Igualmente basada en Levy (1970, núm. 99), como la del grupo Voices de Sepharad, la estética de esta grabación tiende más al folclore de tipo americano, con un suave acompañamiento de acordes arpegiados en la guitarra.

No basada en una versión impresa sino en una grabada comercialmente es la de la cantante francesa Claire Zalamansky en su compacto de 2003 titulado *Gül Pembe: Chants de Sefarland* (Arion). Cantando a capella, Zalamansky replica en sus más mínimos detalles vocales, casi en un calco musical perfecto, la interpretación de la versión tradicional búlgara de Dora Gerassi (*Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale*). Otra cantante francesa, Sandra Hurtado-Rós, acompañada en el arpa por Véronique Condessa-Bonnavide, reproduce en su compacto de 2005, *Chants d'Errance en Méditerranée: Chants séfarades* (Abeille Musique) la mismísima versión tradicional búlgara pero no de forma tan literal como Zalamansky y con un acompañamiento armónico en el arpa. Estamos entonces en presencia de un caso de tradición electrónica (en esta instancia francesa local, ya que el compacto *Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale* circula en Francia más que en ningún otro país) en la cual se crea una cadena de transmisión que va de compacto en compacto, independientemente de las fuentes orales y escritas (véase Seroussi en prensa).

La versión más insólita de todas (hasta el momento) es la del grupo Hesperion XXI en su compacto *Diáspora sefardí: Romances & música instrumental* (Alia Vox, 1999), titulada «En la Santa Helena – Sofía» y correspondiente a Levy (1970, núm. 98). En esta adaptación, el texto de *El hermano infame* desaparece completamente en favor de una fantasía instrumental en la cual la melodía de estructura cadencial II-II-III-I es sujeta a diversas «diferencias», comenzando con su desfiguración en forma de improvisación «a la oriental» sin pulso fijo y en tempo *lentissimo*, pasando por una versión más rítmica en estilo de una danza medieval y terminando en un excitante gran final en tempo presto *alla guige* y coda que retorna al principio de la pieza sin pulso fijo para desvanecerse en un *fade-out*. Posiblemente este drama instrumental tiene algo que ver con la trama trágica de *El hermano infame* pero no lo sabemos con certeza. Los usuarios de esta grabación, y son bastantes a nivel global debido a la gran fama internacional de Jordi Savall y su grupo, que desconocen la canción hispanoamericana-sefardí, se quedan con la impresión de que efectivamente se trata de una pieza instrumental sefardí (y ni que decir tiene, de gran antigüedad).

He aquí entonces el comienzo de una nueva etapa en la fascinante trayectoria de una canción nacida de la reelaboración de un drama familiar local por un poeta español anónimo y quizás ciego del siglo XIX. Su trágico y sucinto relato poético conmovió a tantas señoras españolas, latinoamericanas y sefardíes, a impresores de pliegos de cordel, a dueños de casas de grabaciones comerciales, a folkloristas de tres continentes y así también a académicos y artistas contemporáneos. La reproducción actual de una canción tan española en categoría de «sefardí» por músicos de España no es sino otro capítulo de ese infinito y aleatorio espacio mental que solemos (o solíamos) llamar «cultura».

Apéndice 1: Lista de transcripciones musicales

1. Elías Behar (Disco comercial, Polydor V 50182).
2. Rahel Mayesh (NLI, NSA, Y5680a).
3. Dudú Baisa (NLI, NSA CD 4717 [FLAD 057]).
4. ¿Evangalina Turrado? (FJD, K-113/41).
5. Antonia Geijo FJD, K-116/9.
6. FJD, K-436/6.
7. Ermerinda Crespo Palacio (FJD, K-110).
8. «Corrido de la Santa Amalia», Francisco Avitia, *Corridos y más Rancheras con el Charro Avitia*.

The image shows a musical score for a corrido. It consists of eight staves of music, each with a corresponding line of lyrics. The score is divided into two sections: 'Frase 1' and 'Frase 2'. The lyrics are in Spanish and describe the beauty of the 'Santa Amalia' region. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated by Roman numerals (I, II, III, IV, V, VII) above the notes. The lyrics are as follows:

1 En San-ta E - le - ni vi - ví - a_u - na jó - ven al - ta y lu - cía co - mo el - jaz - mín
 2 La San - ta E - le - na vi - vía_u - na jó - ven E - lla tan blan - ca y lu - cí - a co - mo del jaz - mel
 3 La San - ta E - le - na vi - ví - a_u - na jó - ven Tan blan - ca y her - mo - sa co - mo el jaz - mil
 4 En San - ta A - ma - lia vi - ví a_u - na jó - ven be - lla y her - mo - sa co - mo un jaz - mín
 5 En San - ta A - ma - lia vi - ví a_u - na jó - ven gua - pa y her - mo - sa co - mo el jaz - mín
 6 En San - ta A - ma - lia ha - bí - ta - ba_u - na jó - ven ru - bia y her - mo - sa co - mo un jaz - mín
 7 En San - ta A - ma - lia vi - ví a_u - na jó - ven gua - pa y her - mo - sa co - mo el jaz - mín
 8 En San - ta A - ma - lia vi - vía_u - na jó - ven lin - da y her - mo - sa co - mo un jaz - mín

Frase 3 Frase 4

1 e - lla so - li - ta se man - te - ní - a co - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

2 e - lla su - li - ca se man - te - ní - a cu - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

3 e - lla so - li - ca se man - te - ní - a cu - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

4 e - lla so - li - ta se man - te - ní - a co - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

5 e - lla so - li - ta se man - te - ní - a co - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

6 e - lla so - li - ta se man - te - ní - a co - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

7 e - lla so - li - ta se man - te - ní - a co - sien - do ro - pas pa - ra Ma - drid

8 e - lla so - li - ta se man - te - ní - a co - sien - do ro - pas pa - ra l vi - vir

Obras citadas

- Atero, Virtudes. *Romancero de la Provincia de Cádiz*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.
- . *Manual de Encuesta del Romancero en Andalucía: catálogo-índice*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Armistead, Samuel G. et alii. *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.
- Bali, Rifat. "Trois Libraires juifs d'Estambul: Le Kanaat Kitabevi d'Ilyas Bayar, la libraire des soeurs Cohen et la Librairie Isidore Karon." En: www.rifatbali.com/images/stories/dokumanlar/libraires_relu.pdf (consultado el 15 ago. 2011).
- Barros Raquel & Manuel Dannemann. *El romancero chileno*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1970.
- Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia: en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*, traducido al castellano por Gerda Westendorp de Núñez. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Busto Cortina, Juan. *Catálogo Índice de Romances Asturianos*. Oviedo: Servicio de Publicaciones, Principado de Asturias, 1992.
- Cadilla de Martínez, María. *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Casa Baldrich, 1940.
- Canino Salgado, Marcelino J. *El cantar folklórico de Puerto Rico (Estudio y florilegio)*. Barcelona: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ediciones de la Revista de Oriente, 1969.
- Catalán, Diego, et al. *Catálogo general del Romancero panhispánico, I: Teoría general y metodología*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- . "Memoria y creación en el Romancero Sefardí." En *Arte poética del romancero oral*, parte 1ª: *Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Siglo Veintiuno Editores, 1997a, 35-46.
- . "La herencia del 'Romancero vulgar' en la tradición oral moderna." En *Arte poética del romancero oral*, parte 1ª: *Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Siglo Veintiuno Editores, 1997b, 355-61.
- Cid, Jesús Antonio. "Romances en Garganta la Olla (Materiales y notas de excursión)," *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 30: 3/4 (1974): 467-527.
- . "Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente." En Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán &

- Samuel G. Armistead eds. *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*. Madrid: Editorial Gredos, 1979, 281-359.
- Cruz-Sáenz, Michèle S. *Romancero Tradicional De Costa Rica*. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 1986.
- & Teresa Catarella col. *Spanish traditional Ballads from Aragón*. Lewisburg: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 1995.
- Díaz Mas, Paloma. *Temas y tópicos en la poesía luctuosa sefardí*. Madrid: Univ. Complutense, 1981.
- . "El romance del hermano infame en Valladolid y Tetuán," *Revista de Folklore* 16 (1982): 107-9.
- . "Los romances tetuaníes en el manuscrito de Luna Bennaím," En. Diego Catalán et alii ed. *De balada y lirica 2. 3.ª Coloquio Internacional del Romancero*. Madrid: Universidad Complutense, 1994, 255-61.
- Díaz G. Viana, Luis. "La tradición oral sefardí: Algo más que fidelidad al pasado," *Revista de Folklore* 43 (1984): 26-30.
- . "Se venden palabras: Los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural." En Luis Díaz G. Viana coord. *Palabras para el pueblo*. Vol. 1: *Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: CSIC, 2000, 15-38.
- ., Joaquín Díaz & José Delfin Val. *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid II: Romances tradicionales*. Vol. 2, Valladolid: Institución Cultural Simancas 1978.
- Etzion, Judith & Susana Weich Shahak. "The Spanish and the Sephardic Romances, Musical Links," *Ethnomusicology* 32: 2 (1988): 1-37.
- . "The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features," *Anuario Musical* 43 (1988): 221-50.
- . "The Spanish *Romances Viejos* and the Sephardic Romances, Musical Links across Five Centuries." En *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale di Musicologia, Bologna 27 agosto - 1º settembre 1987: Ferrara - Parma 30 agosto 1987*. Torino: EDT, 1990, III, 7-16.
- . "Family Resemblances and Variability in the Sephardic Romancero: a Methodological Approach to Variantal Comparison," *Journal of Music Theory* 37 (1993): 267-309.
- Fraile Gil, José Manuel. "Iría o Elena, Notas sobre un romance," *Revista de Folklore* 19 (1982): 7-11
- Gutiérrez Estévez, Manuel. "Sobre el sentido de cuatro romances de incesto." En Antonio CARRERA et alii comps. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, 551-79.
- . *El incesto en el romancero popular hispánico: un ensayo de análisis estructural*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- Havassy, Rivka. *The Ladino Song in the 20th century: A Study of the Collections of Emily Sene and Bouena Sarfatty-Garfinkle*. Tesis doctoral, Universidad de Bar Ilan, 2007, en hebreo.

- . “*Si mosós no las vamos a recoger...*: The Songbooks of Emily Sene and Bouena Sarfatty-Garfinkle.” En Paloma Díaz-Mas & María Sánchez Pérez eds. *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*. Madrid: CSIC, 2010, 247-55.
- Hernández, Guillermo E. “El corrido de ‘La Martina’ o romance de ‘Blancaniña’: Una cadena narrativa milenaria de versiones orales, impresas y electrónicas.” En Luis Díaz G. Viana coord, *Palabras para el pueblo*. Vol. 1: *Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: CSIC, 2000, 229-44.
- Katz, Israel J. “A Survey of the Ballad Tunes Presented during the Symposium: Transcriptions and Commentary (Including transcriptions by Christina Braidotti).” En Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán & Samuel G. Armistead eds. *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*. Madrid: Editorial Gredos, 1979, 451-474.
- Levy, Isaac. *Chants judeo-espagnols*. Vol. 2, Jerusalén: Édition de l’auteur, 1970.
- Levy, Isaac Jack. *Sephardic Ballads and Songs in the United States: New Variants and Additions*. M. A. Thesis, Iowa State University, 1959.
- Mariscal, Beatriz ed. *Romancero general de Cuba*. México: El Colegio de México, 1996
- Pedrosa, José Manuel. *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente: Estudios comparativos*. Tesis doctoral, Facultad de Filología, UNED de Madrid, 1993.
- . “Coplas sefardíes y pliegos de cordel hispánicos,” *Sefarad* 55:2 (1995): 335-57.
- . “Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la mujer del pez en su pozo: El simbolismo de arriba/abajo en los relatos de incesto,” *Revista de Folklore* 312 (2006): 183-94.
- Salazar, Flor. “Un romance no patrimonial: El Romancero vulgar tradicionalizado.” En Virtudes Atero Burgos ed. *El Romancero y la Copla: Formas de oralidad entre dos mundos [España-Argentina]*. Universidad de Cádiz – Universidad de Sevilla, 1996, 257-75.
- Seroussi, Edwin. “Archivists of Memory: Written Folksong Collections of Twentieth-Century Sephardi Women.” En Tullia Magrini ed. *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: Chicago University Press, 2003, 195-214.
- . “From Spain to the Eastern Mediterranean and Back: A Song as Metaphor of Modern Sephardi Culture.” En Eitan Avitsur, Marina Ritsarev & Edwin Seroussi eds. *Garment and Core: Music in the Jewish Experience*. Bar-Ilan University Press, en prensa.
- Stern, Stephen. *The Sephardic Jewish community of Los Angeles*. New York: Arno Press, 1980.
- Strauss, Johann. “*Kütüp ve Resail-I Mevkute*: Printing and publishing in a multi-ethnic society.” En Elizabeth Özdalga ed. *Late Ottoman society: the intellectual legacy*. London: Routledge, Curzon, 2005, 227-46.

- Trapero, Maximiliano. *Romancero general de Lanzarote*. Madrid: Fundación César Manrique, 2003.
- . & Martha Esquenazi Pérez. *Romancero Tradicional y General de Cuba*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias – Viceconsejería de Cultura y Deportes – Socaem & Centro «Juan Marinello» de La Habana, 2002.
- Weich Shahak, Susana. *Romancero sefardí de Marruecos*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1997.