

# El Presente

Estudios sobre la cultura sefardí

La cultura Judeo-Española  
del Norte de Marruecos

Editores: *Tamar Alexander • Yaakov Bentolila*

El Presente, vol. 2, diciembre de 2008



Universidad Ben-Gurion del Negev



Sentro Moshe David Gaon  
de Kultura Djudeo-Espanyola

# Índice

<b>Prólogo</b>	1
<b><i>Historia:</i></b>	9
<b>Yom Tov Assis</b>	
The Jews of the Maghreb and Sepharad: A Case Study of Inter-Communal Cultural Relations through the Ages	11
<b>María José Cano, Beatriz Molina y Elena Mironesko</b>	
La visión de la alteridad entre judíos, cristianos y musulmanes en los libros de viajes y las crónicas: El caso de Marruecos según las Crónicas de Expulsión hispano-hebreas	31
<b>Gérard Nahon</b>	
Tetuán, Alcázar y Mequines frente al “Mesías” José ben Sur: la opción entre <i>Turkya</i> y <i>Frankya</i> (1675)	53
<b>Pablo Martín Asuero</b>	
El encuentro de los españoles con los sefardíes de Marruecos a la luz de Pedro de Alarcón	67
<b>Aldina Quintana</b>	
El <i>Mellah</i> de Tetuán (1860) en <i>Aita Tettauen</i> (1905) de Benito Pérez Galdós: Cambios de actitud frente a los estereotipos antisemitas en la España de la Restauración	81
<b>Alisa Meyuhas Ginio</b>	
El encuentro del senador español Dr. Ángel Pulido Fernández con los judíos del Norte de Marruecos	111
<b>Rena Molho</b>	
The Moral Values of the Alliance Israélite Universelle and their Impact on the Jewish School World of Salonika and Morocco	127
<b>Gila Hadar</b>	
Gender Representation on the Dark Side of <i>Qidushin</i> : Between North Morocco and the Balkans (Monastir)	139

<b><i>Lingüística:</i></b>	157
<b>Yaakov Bentolila</b>	
La lengua común (coiné) judeo-española entre el Este y el Oeste	159
<b>David Bunis</b>	
The Differential Impact of Arabic on <i>Ḥaketía</i> and Turkish on Judezmo	177
<b>Cyril Aslanov</b>	
La haquetía entre hispanidad y aloglotismo: divergencia y convergencia	209
<b>Ora (Rodrigue) Schwarzwald</b>	
Between East and West: Differences between Ottoman and North African Judeo-Spanish <i>Haggadot</i>	223
<b>Isaac Benabu</b>	
Jewish Languages and Life after Death: Traces of <i>Ḥaketía</i> among the Jews of Gibraltar	243
<b><i>Literatura, folclore y música:</i></b>	253
<b>Paloma Díaz-Mas</b>	
Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral	255
<b>Oro Anahory-Librowicz</b>	
La imagen del musulmán y del cristiano a través de la narrativa popular sefardí de la zona norte de Marruecos	267
<b>Nina Pinto-Abecasis</b>	
El entramado de las relaciones entre las comunidades judías del Marruecos español en el espejo del chiste y el mote	283
<b>Susana Weich-Shahak</b>	
<i>Me vaya kapará</i> – La haketía en el repertorio musical sefardí	291
<b>Lista de colaboradores</b>	301

## Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral

Paloma Díaz-Mas

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Como es sabido, durante siglos los sefardíes del Norte de Marruecos conservaron un rico caudal de literatura de transmisión oral, tanto en prosa (cuentos, refranes) como en verso (romances, canciones y coplas). La poesía de transmisión oral –lo que los propios sefardíes llamaban *cantares*, porque por lo general se trataba de poesía para cantar– tuvo una importante función en su vida familiar y comunitaria. Sin embargo, los cambios sociales, educativos y de costumbres en el paso del siglo XIX al XX produjeron el ocaso de esta poesía, que en gran medida perdió su función social.

Hoy en día, podemos conocer esa poesía oral sefardí por las muestras recogidas en encuestas de campo de las primeras décadas del siglo XX, o las realizadas más modernamente entre personas que aún recuerdan la tradición, aunque en su mayor parte no la utilicen ya.<sup>1</sup> Y también podemos conocerla a través de los *cuadernos de*

- 1 Una panorámica de las encuestas de campo entre los sefardíes impulsadas por Menéndez Pidal hasta los años 50 del siglo XX puede verse en Samuel G. Armistead, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de romances y canciones)* [en adelante abreviado como AMP], Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid 1978, pp. 11-23; para las encuestas en Marruecos hasta los años 70, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “El romancero judeo-español de Marruecos: breve historia de las encuestas de campo”, *Poesía: Reunión de Málaga de 1974*, Diputación Provincial, Málaga 1976, pp. 245-256; refundido y ampliado en Zarita Nahón, *Romances judeo-españoles de Tánger*, ed. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid 1977, pp. 15-25. Y un estado de la cuestión de los años 70 a finales de los 90 en Paloma Díaz-Mas, “La tradición sefardí: estado actual de la investigación”, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Fundación Machado, Sevilla 2001, pp. 491-507.

*cantares* que una serie de mujeres sefardíes compilaron para su propio uso y el de sus familias a lo largo del siglo XX.

En este artículo analizaremos las características formales y de contenido de algunos de esos cuadernos, considerados como *artefactos* culturales,<sup>2</sup> y trataremos de analizar algunos aspectos de la función que tuvieron esos manuscritos, la actitud de las compiladoras o cómo los cambios culturales y de mentalidades se reflejan en ellos.

Naturalmente, la práctica de compilar cuadernos de poesía (muchas veces, de poesía cantable) para uso personal está bien documentada a lo largo de la Historia: baste recordar los cartapacios poéticos que proliferaron en España entre el siglo XV y el XVII.

De los sefardíes expulsos nos han llegado un buen número de manuscritos elaborados a partir del siglo XVIII,<sup>3</sup> pero quiero llamar la atención sobre la circunstancia de que quienes copiaron los manuscritos sefardíes de los siglos XVIII y XIX fueron hombres: varios de los de Oriente de esa época fueron copiados por *hazaním*, que anotaban en ellos los cantos sinagogaes que debían aprenderse, a veces en hebreo y a veces en judeoespañol o en traducciones ladinadas.<sup>4</sup> El manuscrito más antiguo que conocemos de la zona del Estrecho de Gibraltar, descubierto por mí hace poco en la Biblioteca Nacional de Madrid, está reunido entre 1761 y 1770 por Abraham Israel, un sefardí gibraltareño de ascendencia tetuaní, y contiene sólo unos pocos cantares tradicionales sefardíes y muchos cantos profanos (seguidillas amorosas y burlescas, romances, etc.) que debían de estar de moda por entonces en España.<sup>5</sup>

- 2 Utilizo el término en el sentido en que se usa habitualmente en antropología cultural: un objeto de fabricación humana, que proporciona información sobre la cultura de su creador y de sus usuarios. El presente artículo es producto del proyecto de investigación HUM2006-03050 “Los sefardíes ante sí mismos y en sus relaciones con España”, del Ministerio de Educación y Ciencia de España.
- 3 Por ejemplo, los mencionados por Elena Romero, *Coplas sefardíes. Primera Selección*, El Almendro, Córdoba 1988, pp. 173-174.
- 4 Es el caso del manuscrito de Yakov Hazán descrito por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *Tres calas en el Romancero sefardí (Rodas, Jerusalén y Estados Unidos)*, Castalia, Madrid 1979, pp. 11-79.
- 5 La primera noticia de él la di en mi comunicación “El manuscrito sefardí de Gibraltar de Abraham Israel”, para la Fourteenth British Conference on Judeo-Spanish Studies, Queen Mary College, University of London (Londres, junio 2006) y está en prensa en los *Proceedings* de ese congreso. Una descripción del contenido la publiqué en “El manuscrito

Sin embargo, lo que caracteriza los manuscritos del Norte de Marruecos en el siglo XX es, precisamente, que casi todos están compilados por mujeres.<sup>6</sup>

Varios son los *cuadernos de mujeres* que se han dado a conocer en los últimos tiempos, bien publicando su contenido, bien dando noticia de su existencia. Conozco los siguientes, aunque sin duda habrá más:

- a. El manuscrito de Luna Bennaim, compilado por esta sefardí de Tetuán entre alguna fecha posterior a 1919 y 1950 en seis cuadernos escolares, con un total de 177 hojas, del que yo misma publiqué noticia y he transcrito.<sup>7</sup> Lo llamaremos ms. Bennaim de Madrid, porque se conserva en una biblioteca particular de esta ciudad.
- b. A la misma Luna Bennaim se debe otro manuscrito, compilado hacia 1926, cuyo contenido publicó en 1988 Oro Anahory,<sup>8</sup> quien lo encontró en manos de una familia sefardí de Montreal; en adelante nos referimos a él como ms. Bennaim de Montreal.

de Abraham Israel”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 55 (2006), pp. 141-156. En mi artículo “Rojas Zorrilla y otros dramaturgos españoles en la biblioteca de un sefardí de Gibraltar del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, XLIX (enero-junio 2007), pp. 125-139, identifiqué una serie de obras teatrales cuyos títulos se mencionan en una lista incluida en el mismo manuscrito. Dos de los textos tradicionales sefardíes los edito en sendos artículos: “Une nouvelle ballade sur le patriarche Jacob dans un manuscrit séfaraide de Gibraltar au XVIIIe siècle”, en prensa para la revista *YOD*; y “Una versión de la copla *Las tablas de la Ley* en un manuscrito dieciochesco de la zona del Estrecho”, en prensa para el homenaje a Iacob M. Hassán.

- 6 Es bien conocido el papel desempeñado por las mujeres en la preservación y transmisión del patrimonio cultural oral sefardí hasta épocas recientes. Para el caso de la poesía oral cantada, véanse los artículos de Judith R. Cohen, “Women’s Roles in Judeo-Spanish Song Traditions”, Maurie Sacks (ed.), *Active Voices: Women in Jewish Culture*, University of Illinois Press, Urbana (Chicago) 1995, pp. 182-200; y Edwin Seroussi, “Archivists of Memory: Written Folksong Collections of Twentieth-Century Sephardi Women”, Tullia Magrini (ed.) *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres 2003, pp. 195-214.
- 7 Véase mi artículo “Los romances tetuanés del manuscrito de Luna Bennaim”, Diego Catalán y otros (eds.), *De balada y lírica*, 2. *3er Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense, Madrid 1994, pp. 255-262.
- 8 Oro Anahory-Librowicz, *Cancionero Séphardi du Québec* vol. I, Collège du Vieux Montréal, Montreal 1988, pp. 41-105.

- c. La misma Oro Anahory publicó también un manuscrito de otra mujer tetuaní, Esther Benchimol compilado ha. 1940.<sup>9</sup>
- d. Recientemente, Hilary Pomeroy ha publicado los romances contenidos en el manuscrito de Halia Isaac Cohén, nacida en 1862 en Tetuán y que pasó la mayor parte de su vida en Tánger. Su compilación se inició en 1934.<sup>10</sup>
- e. Otros cuadernos de mujeres marroquíes han sido descubiertos por Susana Weich-Shahak, a quien se los han proporcionado las informantes de sus encuestas de campo.<sup>11</sup> Una de ellas es la pequeña colección de diez romances de Estrella Bentolila (de Tetuán) que, aunque llegó a la encuestadora en forma de fotocopias de hojas sueltas, probablemente formaba parte de un cuaderno.
- f. Otra, la de Saada Oziel de Bendayán, oriunda de Tánger, que copió su manuscrito en Israel en 1979.
- g. En la colección de Azibuenta Barujel, de Tetuán, se produjo una interesante colaboración entre dos mujeres de la misma familia: Azibuenta (1863-1969) había recogido en hojas sueltas romances y canciones españolas y francesas que conocía, y en 1982-83 su hija Flora copió esos materiales en un cuaderno.
- h. También en fechas tan tardías como los años 80 del siglo XX, Clara Benoudis Benhambrón, sefardí de Alcazarquivir residente en París, compiló en un manuscrito veinticinco romances y canciones que conocía por tradición oral.<sup>12</sup>

9 Anahory-Librowicz, *Cancionero* (citado en la nota 8), pp. 107-119.

10 Hilary Pomeroy, *An Edition and Study of the Secular Ballads in the Sephardic Ballad Notebook of Halia Isaac Cohen*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware) 2005. Algunos datos sobre el manuscrito y su contenido los había adelantado en sus artículos “A New Sephardic Ballad Collection from Tangier”, *Donaire*, 6 (abril 1996), pp. 59-63; “Halia Isaac Cohen’s Notebook. A New Sephardic Ballad Collection”, Judith Targarona y Ángel Saez-Badillos (eds.), *Jewish Studies at the Turn of the Twentieth Century. Proceedings of the 6th EAJIS Congress...*, Brill, Leiden-Boston-Colonia 1999, pp. 578-583; y “The Case of Raquel lastimosa: Guilty or Not Guilty?”, Annette Benaim (ed.), *Proceedings of the Tenth British Conference on Judeo-Spanish Studies*, Queen Mary and Westfield College, Londres 1999, pp. 219-228. Puede verse también mi reseña al libro de Pomeroy *An Edition and Study* antes citado, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXII.1 (enero-junio 2007), pp. 259-261.

11 Agradezco a la profesora Weich-Shahak los datos que me ha proporcionado sobre los manuscritos inéditos.

12 En torno a este manuscrito, la profesora Kelly Basilio, hija de Clara Benoudis, organizó en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa el congreso “Colóquio Internacional

Por otra parte, aunque aquí me centraré en los cuadernos de cantares de las mujeres sefardíes de Marruecos, artefactos parecidos produjeron las sefardíes de Oriente en el siglo XX: ya durante las encuestas de campo de 1911, Manuel Manrique de Lara recogió en Salónica un romancero manuscrito (significativamente, en caracteres latinos) de una jovencísima informante de sólo 14 años, Elisa Botton.<sup>13</sup> Y recientemente Rivka Havasy ha presentado en la Universidad Hebrea de Jerusalén su tesis doctoral sobre dos manuscritos de mujeres sefardíes orientales emigradas a América.<sup>14</sup>

Pese a haber sido elaborados independientemente por mujeres que en su mayoría no tenían contacto entre sí, en momentos distintos (entre los años 20 y los 80 del pasado siglo) y en lugares diferentes (varios, en el Marruecos natal, pero otros ya fuera del entorno tradicional, en Israel o en París), los manuscritos comparten unas características comunes, tanto en los aspectos materiales como en su contenido.

1. En lo material, por lo general están copiados en cuadernos, del tipo de los que se utilizaban en las escuelas occidentales a lo largo del siglo XX. Cuando la colección es amplia, como es el caso del ms. Bennaim de Madrid (que contiene casi 150 textos), se unen entre sí, con hilo de coser, varios de estos cuadernos.

Romances de Alcácer Quibir” (Lisboa, diciembre de 2004), con la participación de especialistas en romancero y en poesía oral sefardí; las ponencias y los textos de la colección Benoudis han sido publicados por Kelly Benoudis Basilio (ed.), *Romances de Alcácer Quibir*, Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa-Edições Colibri, Lisboa 2007. Mi contribución allí (pp. 187-200), titulada “Cuadernos de mujeres: el cuaderno de Clara Benoudis y otras colecciones manuscritas de cantares tradicionales sefardíes” trata precisamente de algunos aspectos de la actitud de Clara Benoudis y otras mujeres sefardíes en su papel de compiladoras de manuscritos.

- 13 Datos sobre el manuscrito de Elisa Botton, en Armistead AMP (citado en nota 1), pp. 106-107 (encuesta 99); entre las láminas de ilustraciones del volumen I de ese mismo libro puede verse la reproducción de una de las páginas del manuscrito.
- 14 Se trata del manuscrito de Emily Sene, sefardí de Edirne cuya familia se trasladó a Estambul y que en 1925 emigró a Cuba y posteriormente (en 1928) a Estados Unidos, donde vivió en Nueva York y Los Ángeles; y el de Bouena Sarfaty-Garfinkle, de Salónica, que emigró a Palestina tras la II Guerra Mundial y luego (ha. 1947-48) a Canadá. Del manuscrito de Emily Sene había dado noticia Edwin Seroussi, “Archivists” (citado antes en nota 6), pp. 201-209. Sobre Bouena Sarfaty-Garfinkle hay información en Judith Cohen, *Judeo-Spanish Folk Songs in the Sephardic Communities of Montreal and Toronto: Survival, Function and Change*, tesis doctoral, Univ. de Montreal, 1988.



La materialidad de esos manuscritos nos da una idea del carácter doméstico y modesto de esas colecciones, hechas sobre un soporte barato y fácilmente accesible.

2. Están escritos, significativamente, en caracteres latinos, no en la letra de soletreo que era la tradicional en los escritos aljamiados marroquíes. El tipo de letra suele ser cuidada –indicio del esmero con que se copiaron–, con la caligrafía típica de las escuelas occidentales, donde se habían educado las mujeres que los escribieron.

3. En la mayoría de los manuscritos se trasluce la iniciativa personal de una mujer concreta, que suele ser la que se ha encargado de manuscibir los textos.

En consecuencia, la mayor parte de los manuscritos son de una sola mano.

Sólo en algún caso han participado otras personas, miembros de la misma familia: así, en el manuscrito Bennaïm de Madrid aparece en alguna página un texto copiado con una letra evidentemente infantil (pero esos textos sólo los encontramos en lugares que podríamos llamar “marginales” del manuscrito, como las tapas de alguno de los cuadernos que lo componen); en el caso del manuscrito de Luna Bennaïm de Montreal, según testimonio de la hija de doña Luna, Perla Boaknín, fue copiado por sus hijos bajo el dictado de la madre, que cuando eran niños les entretenía haciéndoles escribir lo que ella cantaba (en ese manuscrito se identifican hasta ocho manos distintas).

El manuscrito de Azibuenta Barujel es especialmente significativo: la madre copió su colección de romances en hojas sueltas y, tras su muerte, la hija recopiló los mismos textos en un cuaderno, convirtiendo así las anotaciones sueltas de su madre en una colección cerrada.

4. Consecuentemente con todo lo anterior, se manifiesta un fuerte sentido de pertenencia por parte de las compiladoras de los manuscritos y de sus descendientes.

En varios de ellos encontramos un epígrafe que indica quién copió el manuscrito y cuándo. Así, Halia Isaac Cohén empieza su cuaderno con un íncipit que deja constancia de su autoría y de la fecha en que inicia la colección: “Este libro pertenesce a / Halia Isaac Cohen / Febrero de mil nuevesientos / 30 cuatro”; y el de Azibuenta Barujel se coloca bajo un largo y explícito título: “Canciones del Norte de Marruecos. Romances de Tetuán. A la Santa Memoria de la Señora Azibuenta Barujel como Recuerdo para sus hijas Meriam, Esther, Flora Barujel y Rachel Barujel, Tetuán, Marruecos”.

5. El epígrafe que Flora Barujel coloca en la colección formada por su madre es bien expresivo de la voluntad de preservar su memoria a través de los cantares y de convertir ese patrimonio en un legado familiar.

Así ha sido también en otros casos, aunque no se explicita en un epígrafe: los manuscritos nos han llegado gracias a que los descendientes de sus compiladoras los han considerado una especie de legado o de bien patrimonial de la familia –un bien que les recordaba a un tiempo a sus seres queridos ya desaparecidos y su propia infancia–, lo cual les ha llevado a conservarlos y a trasladarlos consigo a distintos países.

Como consecuencia de la emigración masiva de los sefardíes de Marruecos tras la independencia de este país, los cuadernos de mujeres marroquíes han ido apareciendo en todo el ancho mundo, desde Israel hasta Buenos Aires, desde Londres hasta Montreal, en Madrid o en Lisboa. Oro Anahory encontró uno de los manuscritos de Luna Bennaim y el de Esther Benchimol en Montreal; el otro manuscrito de Luna Bennaim fue cedido a Iacob Hassán por Moisés Benolol, uno de sus descendientes asentado en Madrid; el de Halia Isaac Cohén se lo cedió a Hilary Pomeroy el nieto de Halia, Mozi Cohén, residente en Londres. Una copia de éste, realizada por otra nieta de Halia, fue a parar a sus familiares residentes en Buenos Aires,<sup>15</sup> quienes se lo mostraron a la musicóloga Eleonora Alberti-Kleinbort.<sup>16</sup> Del de Saada Oziel, que fue ya copiado en Israel aunque la compiladora era de Tánger, hizo una fotocopia parcial para Susana Weich-Shahak su hija Henriette Bendayán. Más llamativo todavía de la conciencia patrimonial es el caso del manuscrito de Clara Benoudis, copiado en París y en torno al cual su hija, Kelly Basilio, profesora universitaria, organizó incluso un congreso en la Universidad de Lisboa en 2004.

6. Las mujeres que elaboraron sus *cuadernos de cantares* tenían, por otra parte, conciencia del carácter casi notarial de su labor, de que actuaban para dejar constancia de esa tradición oral que conocían y que estaba desapareciendo. Los manuscritos nos las presentan a la vez como conocedoras del mundo tradicional

15 Así lo explica Pomeroy *An Edition and Study* (citado antes, en nota 10), p. 9, nota 2.

16 Quien dio noticia de la existencia de ese manuscrito bonaerense en su artículo “Tres romances de la tradición oral judeo-española: algunas versiones recogidas en Buenos Aires”, *Íncipit*, 4 (1984), pp. 145-155.

de sus madres y de sus abuelas e integradas en el mundo moderno, amantes de esa tradición aunque educadas a la manera occidental.

7. Sus compilaciones son producto de esa voluntad de dar testimonio. Ellas actúan a la vez como informantes y como editoras.

Desde que inician sus respectivos manuscritos tienen la intención de elaborar un volumen recopilatorio de su tradición, y se ponen concienzudamente manos a la obra. De ahí que suelen empezar sus colecciones con portadillas o títulos que anuncian a quién pertenece el manuscrito o el contenido del mismo, como “Cuadernos de Cantares” (Bennaim) o “Canciones y romances del año ‘Lanana’” (Benoudis).

A partir de ahí, aunque la mayor parte de las veces saquen los cantares de su memoria, los editan a la manera de los editores modernos: muchas veces con partición de versos y de estrofas, numerando cada composición o titulándola con un título que alude a su contenido (“Cantar Allá en la Habana”), al nombre con que se conoce popularmente el cantar (por ejemplo “Cantar de las flores”, “Cantar de la condesita”) o a su uso (“Cantar de Tishabea”, “Cantares de Purim”) (todos los ejemplos son del ms. Bennaim de Madrid).

8. Actuando como editoras, nuestras compiladoras adoptan convenciones académicas no sólo en detalles como la partición de versos, la numeración de las composiciones o los títulos y epígrafes intercalados, sino también en la nomenclatura utilizada para designar las composiciones.

Hemos dicho que *cantares* es la forma tradicional de llamar en Marruecos a los cantos orales sefardíes, sean romances, canciones o coplas. Sin embargo, alguna de las colectoras utiliza con precisión la nomenclatura académica para denominar los cantos que conoce por tradición oral: tal es el caso de Clara Benoudis, que titula su compilación “canciones y romances”, utilizando los términos usuales en medios académicos; o de la hija de Azibuenta Barujel que titula “Canciones del Norte de Marruecos. Romances de Tetuán”...

9. A veces encontramos en los propios manuscritos índices o balances de contenido que son una muestra de cierto afán coleccionista: así, al pie de la hoja 170 del ms. Bennaim, se lee la anotación “123 cantares hay aquí” (aunque en realidad son 136 los textos copiados hasta entonces, y todavía sigue hasta el núm. 143).

Ese impulso coleccionista viene confirmado por el testimonio de algunas de las informantes de Susana Weich-Shahak residentes en Israel, que comunicaron a la musicóloga que, cuando vivían en Marruecos, se pasaban unas a otras los cuadernos de cantares que cada una compilaba y competían entre sí por ver quién

conseguía formar un manuscrito más completo y con más textos;<sup>17</sup> de esta forma, la tradición conservada en la memoria personal parece que a veces se sometía a una puesta en común en la que cada una hacía sus aportaciones.

En esa línea de emulación y coleccionismo podría explicarse también la copia del manuscrito de Halia Isaac Cohén encontrada en Buenos Aires, que fue realizada por una nieta suya en 1959, cuando la familia todavía residía en Tánger.

10. El cómo se formaron los manuscritos merece alguna reflexión.

La mayoría parecen ser producto de la elaboración a lo largo de varios años; así, el Benaïm de Madrid al parecer se fue copiando a lo largo de dos o tres décadas (aproximadamente entre 1919 y 1950). De los otros no tenemos datos precisos, pero no parecen ser producto de una sentada, sino de un laborioso proceso de memoria que se va asentando en la escritura durante años, a veces con la ayuda o participación de otros miembros de la familia.

El hecho de que en el caso de Halia Isaac Cohén se hayan conservado textos en hojas sueltas (que parece ser que formaban parte también de un cuaderno), nos hace preguntarnos si todas nuestras compiladoras copiaban directamente en sus manuscritos a partir de la memoria o a veces escribían versiones intermedias en hojas sueltas o en cuadernos de borrador, antes de pasarlas a limpio en el cuaderno definitivo.

11. Contra lo que pudiera pensarse, el contenido de los manuscritos no suele ser arbitrario. Lógicamente, la compilación está sometida a los azares de la memoria: salvo casos excepcionales como el de Azibuenta Barujel, que es producto de una ordenación a posteriori por parte de su hija de los materiales reunidos por la madre, en la mayoría de los demás da la sensación de que se va copiando lo que se va recordando, a medida que se recuerda.

Pero no de forma totalmente aleatoria, sino que suele haber desde el principio un intento de ordenación: Halia Isaac Cohén separa los romances profanos de los bíblicos y religiosos; Clara Benoudis empieza copiando romances tradicionales, luego introduce dos romances vulgares de pliego y acaba con algunos cantos de bodas; en el manuscrito de Luna Benaïm de Montreal se empieza con romances tradicionales y hacia el final hay varios cantos de boda y algún romance vulgar; en el madrileño de esta misma Luna Benaïm se empieza con romances

17 Este dato me lo ha comunicado verbalmente la propia Susana Weich-Shahak.

octosilábicos, que a medida que el manuscrito avanza van mezclándose con composiciones en otras formas métricas o con romances vulgares, pero en hs. 95-97 aparece un canto de Pésah (“Quién supiese”) y una berajá, a partir de h. 100 hay una serie de cantares de Tishá beab, desde 111 empiezan coplas paralitúrgicas (de Tu-bishbat, de Purim) y hacia el final se acumulan canciones populares no tradicionales, como tangos, copla española y hasta un fragmento de un poema culto, *El diablo mundo*, del poeta romántico español José de Espronceda (1808-1842), aunque luego vuelven a aparecer algunos romances tradicionales.

Es decir, parece haber un intento de ordenación y clasificación de los materiales por géneros, si así puede decirse, aunque lo aleatorio de la memoria se impone y trastoca en ocasiones lo que sería una ordenación genérica. Pero el mismo hecho de que se intente esa ordenación indica que las autoras de estos *cuadernos de cantares* distinguían diferentes categorías entre los cantares que sabían de memoria.

12. En algunos de los manuscritos (sobre todo, en los más largos, como el Bennaim de Madrid) se aprecia un esfuerzo por agotar la memoria.

Es significativo que sea precisamente en las últimas páginas del ms. Bennaim de Madrid donde abundan los ejemplos de canciones modernas españolas, tangos, cuplés o habaneras, modernamente introducidos en el repertorio sefardí de Marruecos a través de la radio y de giras de espectáculos musicales españoles que pudieron visitar las ciudades importantes del Norte de Marruecos o las plazas españolas de Ceuta y Melilla.<sup>18</sup>

- 18 Sobre la incorporación reciente de canciones españolas modernas al repertorio oral sefardí pueden verse los artículos de Edwin Seroussi, “The Growth of the Judeo-Spanish Folksong Repertory in the 20th Century”, *Tenth World Congress of Jewish Studies* division D, vol. II, World Union of Jewish Studies, Jerusalén 1990, pp. 173-180; Judith R. Cohen, “Back to the Future: New Traditions in Judeo-Spanish Song”, *From Iberia to Diaspora. Studies in Sephardic History and Culture*, Yedida K. Stillman y Norman A. Stillman (eds.), Leiden-Boston-Colonia, Brill 1999, pp. 496-514; y José Manuel Pedrosa, “Una canción popularizante de don Luis Montoto y Rautenstrauch (1851-1929), tradicional entre los sefardíes de Oriente”, *El Folk-Lore andaluz*, VII (1991), pp. 149-155; ampliado y refundido en su libro *Las dos sirenas y otros estudios de la literatura tradicional*, Siglo XXI, Madrid 1995 (capítulo 5: ‘*Los dos besos*: una canción apócrifa de don Luis de Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral’, pp. 162-174). Varios ejemplos de canciones modernas, junto a temas tradicionales, pueden oírse en Miguel Sánchez, *Es razón de*

Parece como si hubiera una conciencia de lo que proviene de una tradición más antigua y lo que es de moderna introducción y, agotado ya el repertorio de lo más tradicional, Luna Bennaïm exprimiere su memoria para anotar todo lo que sabía, incluyendo canciones no tradicionales e incluso un texto de origen claramente libresco; aunque seguramente percibía bien la diferencia entre lo que aprendió de las mujeres de las generaciones anteriores y lo que constituían las novedades del repertorio de personas de su misma generación.

13. Un detalle que merece reflexión es el papel que pudieron tener determinadas colecciones de romances de Marruecos publicadas en España en la configuración de estos *cuadernos de mujeres*.

Tanto los dos manuscritos de Luna Bennaïm como el de Esther Benchimol incluyen textos procedentes del libro del periodista Manuel Ortega sobre los judíos marroquíes, publicado por primera vez en Madrid en 1919.<sup>19</sup> En los ms. Bennaïm esos textos están precisamente al principio de la colección, como si hubiera sido el conocimiento del libro de Ortega lo que hubiera suscitado el deseo de reunir los cantares que se conocían.

En el caso de la colección de Azibuenta Barujel, Edwin Seroussi ha señalado que buena parte de los textos parecen provenir de la colección de *Romances de Tetuán* publicada en dos volúmenes por Arcadio de Larrea Palacín en 1952.<sup>20</sup> Y precisamente en el título de la colección de Larrea debió de basarse Flora Barujel para titular el manuscrito “Canciones del Norte de Marruecos. Romances de Tetuán”.

Parece, por tanto, que al menos para algunas de estas mujeres la valoración de su propia tradición oral debió de suscitarse a través de su consagración en

*alabar. Una aproximación a la música tradicional sefardí*, Comunidad de Madrid, Madrid; 1997; y en Susana Weich-Shahak, *La tradición musical en España. Cancionero sefardí de Turquía*, Tecnosaga, Madrid 2004.

- 19 Manuel Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, Madrid 1919; más recientemente se ha publicado una edición facsímil, con prólogo de Víctor Morales Lezcano, Algazara, Málaga 1994.
- 20 Es el libro de Arcadio de Larrea Palacín, *Cancionero judío del norte de Marruecos: Romances de Tetuán*, Instituto de Estudios Africanos, Madrid 1952, 2 vols. La relación entre la colección de Larrea y la de Azibuenta Barujel la ha señalado Edwin Seroussi, “Archivists” (citado antes, en nota 6), p. 200.

letra impresa, en compilaciones eruditas publicadas en España. Los *cantares* quizás cobraron mayor prestigio a los ojos de las conocedoras de la tradición precisamente porque aparecían en libros.

Creo que en todo el proceso de elaboración de esos cuadernos de cantares se deja entrever una clara conciencia identitaria por parte de unas mujeres que vivieron el ocaso de la tradición oral.

Ellas, que recibieron educación occidental en escuelas modernas, aún llegaron a conocer la literatura tradicional recibida por transmisión oral en el seno de sus familias (sobre todo, de sus madres y abuelas); pero se daban cuenta de que la educación que recibieran sus hijos e hijas sería más todavía de cuño libresco, una cultura letrada y una formación académica en la que los saberes tradicionales quedaban cada vez más al margen.

Al mismo tiempo, comprobaban que esa cultura tradicional tenía suficiente valor como para ser apreciada por gentes ajenas a la familia y a la propia comunidad sefardí, cuando llegaban a saber que en España algunos estudiosos (como Ortega o Larrea) habían publicado libros con los *cantares* sefardíes de toda la vida, dotando así de prestigio y –por decirlo así– canonizando la poesía tradicional.

Por eso deciden –en ocasiones, de forma muy consciente y deliberada– convertirse, de depositarias de la tradición, en notarias de la tradición (“Archivist of memory”, las ha llamado Edwin Seroussi), dejando constancia por escrito de lo que siempre fue oral, para preservarlo para sí mismas o para transmitir ese legado a sus descendientes. Hay, por tanto, –al menos en algunos casos– una postura activa de conservación de esos cantares que se sienten como parte del patrimonio cultural propio, cada vez más desconocido y falto de función en el entorno al que pertenecen, pero suficientemente valioso como para ser apreciado fuera de ese entorno.