

LOS TRABAJOS DE LA SEMANA: CONGENERES SEFARDIES, ESPAÑOLES Y PORTUGUESES

José Manuel Fraile Gil*
Susana Weich Shahak**

Trataremos aquí un tema muy raramente encontrado en las encuestas con informantes sefardíes, y que ha sido recientemente grabado de labios de un informante oriundo de Bosnia-Herzegovina, Iosef Romano, nacido en Sarajevo (Yugoslavia) en 1911. Fue miembro del *Hashomer Hatzair*, movimiento juvenil de ideología sionista-socialista, y reside desde 1936 en Israel, en el Kibutz Afikim, una granja colectiva establecida en la Galilea. Su apellido original lo ha hebreizado a “Rimón”. La entrevista tuvo lugar en el año 1991, en el curso de una encuesta de campo con un equipo de estudiantes de la Universidad de Bar Ilan.¹ En aquella ocasión interpretó Iosef Romano varios poemas religiosos (*piyutim*) tanto en hebreo como en sus traducciones al ladino. Nos aportó también datos sobre el aspecto socio-religioso de la comunidad de Sarajevo y sobre la juventud judía en Yugoslavia antes de la segunda guerra mundial. Mediada la entrevista, que duró casi tres horas, nos habló sobre el enrolamiento masivo de los jóvenes de los movimientos judíos como “partisanos” (guerrilleros) de la resistencia Yugoslava (asistido en esta información por otros compañeros de su kibutz que pertenecieron a dicha Resistencia y actuaron en ella durante la dominación alemana). Fue al final del encuentro cuando vino a su memoria esta canción, tal como la aprendiera de su madre, en Sarajevo.²

Se trata de una canción seriada que enumera las labores del ama de casa para cada uno de los días de la semana comentando, después de enunciar cada labor, que éstas no le dejan tiempo libre para “labrar el bastidor” (los sefardíes utilizan el verbo “labrar” por “bordar”). El primer verso de cada estrofa se repite, y también los dos últimos de cada estrofa. De los trabajos de la semana, nuestro informante olvidó la ocupación de uno de los días, y, como veremos más adelante, cambió la de otro.³

* Moratines, 22, 4ªA. 28005 MADRID. España

** Instituto de Filología. C.S.I.C. Duque de Medinaceli, 6. 28014 MADRID. España. Susana Weich Shahak ha realizado este trabajo en el marco del proyecto de investigación que lleva a cabo, gracias a la ayuda otorgada por la Subdirección General de Promoción de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España, en el Departamento de Antropología (Instituto de Filología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Vaya aquí su agradecimiento a estas instancias. Las grabaciones de las versiones sefardíes de la tradición actual utilizadas para el presente estudio han sido efectuadas en el marco de su trabajo en el Centro de Investigaciones de la Música Judía de la Universidad Hebrea de Jerusalén y están catalogadas en la Fonoteca Nacional (National Sound Archives, NSA) en la Biblioteca Nacional y Universitaria (Jewish National and University Library, JNUL) en Jerusalén.

¹ Catalogada en la NSA Y 5884: Iosef Romano (Sarajevo, Yugoslavia), grabado por Susana Weich-Shahak *et al.* (Bar Ilan University), en Kibutz Afikim, Alta Galilea (Israel), el 14 de mayo de 1991.

² NSA Y 5884/60. Requiere explicación: *lazdre*, del verbo *lazdrar*, según el *Dictionnaire du Judeo-Espagnol* de Joseph Nehama (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Benito Arias Montano”, 1977): “travailler durement”.

³ La transcripción de los textos se basa en el sistema utilizado en el CSIC; véase, Iacob M. Hassán, “Transcripción normalizada de textos judeo-españoles”, *Estudios Sefardies*, I (1978), pp. 147-150. La transcripción musical se da transpuesta a una clave cómoda para la lectura (con pocas alteraciones).

E.L.O., 2 (1996)

Alhad dublo y guadro,
Marido, así vivas vos,
¿Cuándo que yo labre
este lindo bastidor?

Lunes de la colada.
Marido, así vivas vos,
¿Cuándo que yo labre
este lindo bastidor?

Martes de la semana.
Marido, así vivas vos,
¿Cuándo que yo labre
este lindo bastidor?

Miercoles, no lo digo
Marido, así vivas vos,
¿Cuándo que yo labre
este lindo bastidor?

Viernes de las fitechas.
Marido, así vivas vos,
¿Cuándo que yo labre
este lindo bastidor?
Sabbat del reposo,
Marido, así vivas vos,
¿Cuándo que yo labre
este lindo bastidor?

Ansias tiene el que vos tiene,
Mujer, así tengas vos,
¿Cuándo que yo lazdre
tanto para vos?

Nuestra versión posee siete estrofas, que empiezan con “alhad” (término tomado del árabe, que utilizan los sefardíes para denominar al día “domingo”) y terminan en el sábado (al que se denomina con la palabra hebrea “sabbat”) día de descanso. De este modo se respeta el orden de los días propio del calendario judío (según se consigna ya en el Génesis). El primer verso de cada estrofa es el que enuncia el nuevo día y su ocupación. Los otros versos conforman un estribillo común a todas las estrofas, excepto la última. Yosef Romano remata la canción con una hipotética respuesta del marido,

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

quien se queja de las preocupaciones que su mujer le ocasiona ("ansias tiene el que vos tiene") y el duro trabajo ("que yo lazdre") que él hace por ella. Esta última estrofa, como veremos, no aparece en ninguna de las otras versiones que se conocen de este tema.

La música es, correspondientemente, estrófica, en una melodía en el *maqam hidjaz*, con el típico intervalo de segunda aumentada entre los grados II^o y III^o, y que aparece en la cadencia final. La estructura de la estrofa musical tiene tres segmentos o unidades formales, cada una centrada en otro registro del *maqam*: la primera, que se repite para la reiteración del primer verso (tal como se indica en la transcripción), se mueve en el ámbito de la sexta menor sobre la tónica, con un segundo centro tonal en el IV^o grado; la segunda unidad, en el pentacordio superior, ubicado sobre el IV^o grado y terminando en cadencia sobre el V^o, y la tercera (última) parte de la estrofa, en el ámbito más amplio, que alcanza la octava entera, se repite con una primera volta terminando en el V^o grado y la segunda volta, en la tónica.

Una versión fragmentaria, interpretada por Rosa Avzaradel, natural de Rodas, se ha añadido hace pocos meses, al corpus de versiones judeo-españolas procedentes del Mediterráneo oriental.⁴ Lamentablemente fue cantada con una entonación demasiado insegura, que no permite una transcripción válida de la melodía. En el texto se unen los enunciados de cada día y sus respectivos trabajos en una misma estrofa, comenzando y terminando con la misma interpelación al marido.

¿Cuándo que labre
este lindo bastidor?
¡Marido, así vivas vos!
Alhad hago lavado,
lunes hago fregado,
martes hago guisado,
miércoles hago amasado,
¿Cuándo que labre
este lindo bastidor?
¡Marido, así vivas vos!

⁴ Fue grabada en Ashdod el 29 de enero de 1995, catalogada en la Fonoteca Nacional de la JNUL, NSA Y 6197/2. Además, el 15 de septiembre de 1993 Susana Weich Shahak ha recogido en Dupnitze (Bulgaria) una versión sefardí que menciona todos los días de la semana y sus ocupaciones, pero sin alusión alguna al bastidor (por cuyo motivo, así como por no haber sido entonada, no ha sido incluida en nuestro estudio). Fue recitada por Milka Tadger (nacida en Dupnitze, Bulgaria); comienza por el saludo tradicional del sábado: *Sabat salom*, que significa literalmente, "sábado de paz", y continúa por el domingo, llamado, como en las otras versiones sefardíes, alhat. Su texto completo:

Sabat salom,
alhat alom,
lunes, a Stambol,
martes a la bane,
miercoles al baño,
jueves a lavar,
viernes a spander.
y pak! Sabat salom!

E.L.O., 2 (1996)

VERSIONES PUBLICADAS

Se conocen de este tema unas pocas versiones publicadas. Una de ellas figura, con su música y armonización, en la colección *Coplas Sefardíes* de Alberto Hemsí.⁵ Aparece también en el *Cancionero Sefardí*, manuscrito de Alberto Hemsí recientemente publicado.⁶ Comprende siete estrofas (en cada una de las cuales repite el primer verso), comenzando, como las dos anteriores, por el “alhad” y terminando en el descanso sabático (“durmo y resfolgo”). Copio el texto con la ortografía original, tal como lo transcribiera Hemsí:

Día de alhad tomo y vijito,
Marido, así bivax vos,
Y ¿cuándo querex que labre
este lindo bastidor?
Marido, así bivax vos!
Maridico, así bivax vos!

Día de lunes paso colada,
Marido, así bivax vos,

⁵ Véase: Alberto Hemsí, *Coplas Sefardíes*, op.41, Serie VII (Esmirna y Anatolia, 1920), Aubervilliers, 1970, No.XLII.

⁶ Véase: Alberto Hemsí, *Cancionero Sefardí*, edición e introducción por Edwin Seroussi, con la colaboración de Paloma Díaz Mas, Elena Romero y José Manuel Pedrosa, Jerusalén, Centro de Investigación de la Música Judía, Universidad Hebrea de Jerusalén, 1995, No. 133, cantada por Moxe Capón, de Salónica.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

Y ¿cuándo querex que labre
este lindo bastidor?
Marido, así bivax vos!
Maridico, así bivax vos!

Día de martes la buygo y la enxuago
Marido, así bivax vos...

Día de miércoles la estiro y la do fierro,
Marido, así bivax vos...

Día de jueves, no vo lo digo,
Marido, así bivax vos...

Día de viernes, amaso y enforno
Marido, así bivax vos...

Día de xabbat durmo y resfolgo,
Marido, así bivax vos...

Sobre esta version comenta Hemsí en su manuscrito *Sepharad ou d'une Espagne méconnue*⁷ que

su melodía es de un período relativamente reciente, probablemente de la segunda mitad del siglo XIX, con una estética griega y pudo muy bien ser adaptado de alguna de las canciones entonces conocidas en las colonias griegas del Asia Menor, especialmente Esmirna, donde la he escuchado siendo yo muy joven.

Muy semejante a esta versión recogida por Hemsí es la que ofrece Mosé Attias en su *Cancionero judeo-español*.⁸ En sus comentarios Attias no suministra información sobre la fuente de esta versión. Se anota el texto en su ortografía original pero, para facilitar la comparación con las otras versiones de este estudio, reduciendo a uno los dos primeros versos cortos que utiliza Attias. Con el mismo objeto de posibilitar una comparación más clara de las melodías, se da la notación musical en transposición a la finalis Re.

⁷ Este manuscrito mecanografiado se encuentra en la Biblioteca Nacional y Universitaria, en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Traduzco estos comentarios incluidos en el mencionado *Cancionero Sefardí*, de Alberto Hemsí, p. 319.

⁸ Véase Mose Attias, *Cancionero judeo-español*, Jerusalén 1972, No. 127, con transcripción musical de Iaacov Mazor. Requiere explicación el término: esmerso = compro, o hago la compra; según el *Dictionnaire* de Nehama, el verbo *esmersar* significa "faire des achats, des emplettes".

E.L.O., 2 (1996)

Día de alhad lavo y espando
marido si biváis vos!
y cuando que labre
este lindo bastidor
maridico si biváis vos!

Día de lunes dublo y guadro,
marido si biváis vos!
y cuando, etc...

Día de martes esponjo y sacudgo,
marido si biváis vos!
y cuando ...

Día de miércoles esmerso y guizo,
marido si biváis vos!
y cuando ...

Día de jueves no vo lo digo,
marido si biváis vos!
y cuando ...

Día de viernes forno y enforno,
marido si biváis vos!
y cuando ...

La versión de Attias posee seis estrofas, ya que no hace referencia al sábado. En cambio coincide con la versión de Hemsí en lo que respecta al jueves: en ambas la protagonista omite discretamente el quehacer de ese día. Este disimulo tiene su origen en la costumbre de las mujeres judías de efectuar los jueves el baño ritual. Posiblemente el tono coqueto en que se enuncia alude veladamente al lazo entre el baño ritual y la purificación de la mujer que permite las relaciones maritales.⁹ Esta elipsis se ha trasladado, en la versión de Sarajevo, al miércoles, posiblemente por olvido.

La música de esta versión guarda estrecha relación con la de las anteriores, especialmente con la melodía anotada por Hemsí, todas ellas en el *maqam hidjaz* (con el intervalo de segunda aumentada entre los grados II^o y III^o). Las semejanzas melódicas se evidencian en las comparaciones paradigmáticas entre las tres versiones sefardíes que se dan más adelante (Figuras 3, 4 y 5).

Otra versión de la misma región, sin transcripción musical y muy fragmentaria en su texto ha sido anotada por José M. Estrugo en su artículo “Reminiscencias de la judería sefardí del cercano Oriente”¹⁰: “Cuando que lavre / este lindo bastidor / marido, asi bivas vos”.

⁹ Como lo diría Alan Dundes (traducción de S. Weich Shahak): “Entre sus [otras] funciones, el folklore proporciona una salida socialmente aprobada para expresar lo que no puede ser articulado en la forma más común y directa.” (A. Dundes, *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 36).

¹⁰ Véase: José M. Estrugo, “Reminiscencias de la judería sefardí del cercano Oriente”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo XIV (1958), pp.70-77, p.75.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

TRADICION SEFARDI MARROQUI

En la tradición oral sefardí de Marruecos no hemos encontrado versiones paralelas de esta canción, excepto un texto que aparece en el Manuscrito Bennaim (1920-1950).¹¹ La versión marroquí presenta un exordio inicial en el que se exhorta a la hilandera a trabajar con la rueca. A continuación se enuncia la idea de postergar el trabajo del hilado. Y por último, la sucesión de días con los quehaceres que sirven de excusa a la protagonista y que son, a la postre, el lugar común a todas las versiones conocidas.

Hila, hilandera,
vieja cedera,
hila tu lana,
vieja 'cedera,
hila, hilandera,
madeja entera.

Cada semana
unos dirían,
otros harían,
más hilarían,
más rodaría.

Hila, hilandera,
si fuese el día,
con la rueca
llena de lana,
con la rueca
cada semana.

Si éste es,
otro será,
de hilar el día
ya vendrá.
Cuando Dios quiera,
cuando él querrá.

Lunes ya,
¿quién no irá
a rezar por los difuntos?
¿quién lo irá?
Lunes ya,
para todo tiempo habrá,
ni pensar, ni soñar,
ningún lunes en hilar.

¹¹ Se trata del No. 54 del manuscrito de Luna Bennaim, de Tetuán. Agradezco a José Manuel Pedrosa el haberme suministrado copia de este material.

E.L.O., 2 (1996)

Martes hoy, mala estoy,
¿quién comienza la faena?
Martes hoy,
a [a]costarme pronto voy,
ni pensar, ni soñar,
ningún martes en hilar.

Miércoles y van tres
arreglemos la canta [?]
Y van tres,
miércoles,
día de trajín hoy es,
ni pensar, ni soñar,
nunca el miércoles hilar.

Viernes es,
Santa Inés,
las hijitas tengo tiernas,
Santa Inés,
viernes es,
hoy de yernos día es.
No pensar, ni soñar,
ningún viernes en hilar.

Sábado se acabó,
a vender voy al mercado,
se acabó
sábado,
mis bolsones llenos hoy.
Ni pensar, ni soñar,
ningún sábado en hilar.

Podemos asumir que este texto es una importación tardía al repertorio sefardí de Marruecos, probablemente introducida a través de la escuela, por influencia de las maestras nacionales españolas que ejercieron durante el Protectorado. Tales maestras debieron transmitir tanto su repertorio familiar como el aprendido en sus estudios de magisterio. En este sentido apuntan los testimonios de otras informantes judeo-españolas de Marruecos.

Apoyamos esta tesis en la versión que recogimos a una antigua maestra nacional que cursó sus estudios en la España de los años veinte.¹² Entre sus libros de música recuerda uno que recogía melodías populares “de todas las regiones de España”; entre ellas figuraba, armonizada para voz y piano, esta *Canción de la hilandera*, como ella la denomina. Del libro en cuestión, que se utilizaba como temario para los exámenes de música del magisterio, no hemos podido encontrar la filiación, por más que en la memoria de nuestra informante ha quedado la imagen de su formato pero no el nombre de su autor. En su versión nos ha cantado:

Hila, hilandera,
vieja ‘cedera

¹² María Luisa Fernández de la Cotera, nació en Madrid (Capital) en 1909, cursó sus estudios de magisterio en el Colegio de Mercedarias de Ramales de la Victoria (Cantabria) y acudía a examinarse como alumna libre, a la ciudad de Santander alrededor de 1926. Fue entrevistada en Bilbao, durante el verano de 1994 por J. M. Fraile Gil, S. Weich Shahak y J. M. Calle Ontoso, recibiéndonos muy amablemente.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

hila tu lana.
Con la mi rueca
cada semana,
con la mi rueca
llena de lana,
más hilaría,
más ganaría.

Lunes hoy,
mala estoy,
bien comienzo la tarea,
Lunes hoy,
mala estoy,
a acostarme pronto voy,
ni pensar,
ni soñar
ningún lunes trabajar.

Martes hoy,
martes hoy
a rezar por los difuntos
siempre voy,
martes hoy,
a rezarles siempre voy,
ni pensar,
ni soñar
ningún martes trabajar.

(Y no me acuerdo de más)

Como vemos, queda patente el parentesco entre la versión española, fragmentaria por olvido de la informante, y la del manuscrito sefardí de Marruecos.

Otro motivo para adjudicar este texto a un origen hispánico (además de la mención de Santa Inés, que no sería conclusiva ya que suelen aparecer nombres de santos en varios romances sefardíes, como bien se sabe) es la labor del sábado, de vender en el mercado, que sería desaprobada en un entorno judío, ya que cualquier quehacer y, más aún, vender y especialmente manejar dinero, son severamente prohibidas en el sábado por los preceptos de la religión.

Nótese, además, que en ambas versiones, la marroquí y la española, está ausente la mención del marido y, consecuentemente, falta la interpelación de la esposa, como respuesta a una tácita reclama del marido que instaría a su mujer a trabajar (en el bastidor o en la rueca). Esta interpelación constituye una formulación constante en las versiones sefardíes y, como veremos más adelante, también en las versiones hispánicas tradicionales.

FUENTES ANTIGUAS DEL TEMA

Las fuentes antiguas conocidas de este texto se remontan al siglo XVII y como tal aparece su filiación en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a*

E.L.O., 2 (1996)

XVII) de Margit Frenk.¹³ Entre las fuentes que menciona se encuentran las del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, del año 1627,¹⁴:

“El lunes moxo, el martes lavo, el miércoles kuelo, el xueves sako, el viernes zierno, el sábado maso, el domingo, ke io hilaría, todos me dizen ke no es día.” Correas aclara la intención de la cita, diciendo: “kontra los ke son para poko, i kasi nada los okupa.”

En esta versión aparece expresamente el hilado como la labor que es deferida de día en día hasta el domingo, día en que la Iglesia prohibía realizar cualquier trabajo manual. Por primera vez se menciona específicamente la tarea de hilar que, como veremos, caracteriza a las versiones hispánicas en una modalidad que nos dio pie para denominarla *La hilandera perezosa*.

CONGENERES HISPANICOS Y PORTUGUESES

Al rastrear la presencia de este tema en la tradición ibérica, son pocos los ejemplos que hemos encontrado.¹⁵ Tres versiones tradicionales peninsulares (texto y música) se incluyen en nuestro trabajo, dos de ellas inéditas y la tercera, transcrita y publicada.

La primera proviene de la zamorana comarca de Aliste, concretamente de Cerezal de Aliste.¹⁶ En su texto adquiere lugar central el enfrentamiento con el marido y las excusas para no hilar.

¹³ Véase: Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 1ª. ed., 1987, 2ª. ed. Madrid, Castalia, 1990, No. 1909.

¹⁴ Véase: Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, B.N.M. ms. 4450 (1627), editado por L. Combet, Bordeaux, 1967, p. 90a.

¹⁵ Una versión ya se ha mencionado que, según se ha dicho, parece ser obra de autor para utilización en la enseñanza. Véase nota 12.

¹⁶ Fue cantada por Dominica Lorenzo, a la sazón de 73 años de edad, y recogida por José Manuel Fraile Gil, Miguel Montalvo, Gustavo Cotera, José Luis Bermúdez y José Manuel González Matellán, el 22 de mayo de 1989.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

¿Cuándo será, marido, cuándo será,
cuándo será, marido, día de hilar?
¡Día de hilar, marido, día de hilar!

El lunes para barrer,
el martes para fregar.
¿Cuándo será, marido, cuándo será,
cuándo será, marido, día de hilar?
¡Día de hilar, marido, día de hilar!

El miércoles pa' cernir,
el jueves para amasar.
¿Cuándo será, marido, cuándo será,
cuándo será, marido, día de hilar?
¡Día de hilar, marido, día de hilar!

El viernes para coser,
el sábado pa' fregar.
¿Cuándo será, marido, cuándo será,
cuándo será, marido, día de hilar?
¡Día de hilar, marido, día de hilar!

El domingo pa' ir a misa
y por la tarde a bailar.
¿Cuándo será, marido, cuándo será,
cuándo será, marido, día de hilar?
¡Día de hilar, marido, día de hilar!

El texto de esta versión tiene cuatro estrofas, las tres primeras, mencionando dos días cada una, y la última, dedicada al domingo, aunque sin aclarar que por ser día de

E.L.O., 2 (1996)

fiesta no podrá trabajar en el hilado. La pereza de la hilandera se da aquí solamente en la situación y en la pregunta al marido: cuándo será día de hilar?

La melodía está, en general, en modo de Sol (Mixolidio) (con la tercera mayor sobre la tónica y la sensible a una segunda mayor por debajo de la tónica) aunque su modalidad varía en las distintas frases de la canción, alternando el intervalo del Iº al IIIº grado como tercera mayor (por ejemplo, en la primera frase y en la última) o como tercera menor (en el primer verso del estribillo — “cuándo será, marido...” — excepto en su primera aparición, en la cual la tercera es mayor).

Esta versión se acompaña con instrumentos de percusión propios de la zona, sobre todo la pandereta y dos conchas grandes de molusco que, frotadas una contra la otra, producen con sus estrías un sonido seco. Con estos sencillos instrumentos se marca un ritmo “de charro alistiano”, que es el baile propio de la comarca.¹⁷

La segunda versión española procede del pueblecito salmantino llamado Vilvestre.¹⁸

El domingo, como es fiesta,
no se puede trabajar,
que ¿cuándo será día de hilar, marido?
que ¿cuándo será día de hilar, de hilar?

El lunes he de cerner,
el martes he de amasar,
que ¿cuándo será día de hilar, marido?
que ¿cuándo será día de hilar, de hilar?

El miércoles al arroyo
y el jueves en el tendal,
que ¿cuándo será...

El viernes he de coser,

¹⁷ El charro alistiano se diferencia del charro salmantino, entre otras cosas, en el compás, que en lugar de ser de 5/8, tiene compás binario. El esquema del acompañamiento de las conchas en esta canción es: | | | | | | | | (x3). El comienzo del cante lo marcan las conchas con tres golpes: | | |.

¹⁸ La transcripción efectuada por S. Weich-Shahak se ha realizado en base a la versión aprendida en aquel pueblo, en el verano de 1987, cantada por José Manuel Fraile. También de Salamanca es la versión anotada, sin transcripción de la melodía, en César Morán Bardón, *Obra etnográfica y otros escritos*, edición de María José Frades Morera, I, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1990, p. 100.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

el sábado he de planchar,
que ¿cuándo será...

El domingo, como es fiesta,
no se puede trabajar,
que ¿cuándo será día de hilar, marido?
que ¿cuándo será día de hilar, de hilar?

En este ejemplo cada estrofa empareja dos días de la semana. Este texto acusa mejor la haragana disposición de la protagonista: repite la misma formulación de quehaceres que le servían de excusa en la versión zamorana y enuncia, además, el precepto festivo que le impide trabajar en domingo.

La música tiene solamente dos partes, una para los dos versos que van cambiando al enunciar el día y la labor a realizar, y otro segmento musical para el estribillo. La melodía está en modo de Mi (Frigio), con el descenso cadencial por la segunda menor superior a la finalis. (En la presentación paradigmática que se ofrece más adelante se han transpuesto algunas unidades melódicas para facilitar la comparación).

La labor del musicólogo Eduardo M. Torner preservó del olvido otra versión de este tema en su colección asturiana:¹⁹

El lunes hay que barrer,
el martes hay que fregar,
el miércoles al molino,
para el jueves amasar;
el viernes hacer colada,
para el sábado lavar,
el domingo como es fiesta

¹⁹ Véase: Eduardo M. Torner, *Cancionero de la lírica popular asturiana*, 1ª. ed. 1920, 2ª. ed. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1971, No. 272.

E.L.O., 2 (1996)

no se puede trabajar.

— Que ¿cuándo vas a hilar, hilar, María,
que cuándo vas a hilar, hilar, hilar?
Que cuándo vas a hilar, hilar, María?
— Mañanita de San Juan!

En este caso la serie se continúa, sin interrumpirse por ningún estribillo, sino cantando los versos octosílabos, de los cuales los pares riman en rima asonante en *a*. Esta rima en los pares se continúa en los últimos cuatro versos que contienen la pregunta retórica a la hilandera. La protagonista asturiana recurre, para eludir definitivamente la tarea de hilar, a un topos folklórico bien conocido de la tradición literaria hispánica. “Mañanas” y “mañanitas de San Juan” son celebradas por el romancero, por la lírica y, sobretodo, por la medicina y la magia popular, que otorgaban a este día virtudes mágicas en las hierbas, en el agua y aún en el sol que aparecía bailando en el horizonte.²⁰ En nuestro ejemplo la protagonista propone hilar en la “mañanita de San Juan” como día especial y único, que reduce significativamente sus posibilidades de hilar.

Todos los versos que se refieren a los trabajos en cada día de la semana se cantan en una estrofa musical (A) y su repetición. Esta estrofa musical contiene, para cada cuatro versos, cuatro segmentos musicales cuya semejanza los organiza en parejas, en cada una de las cuales se repite el segmento con ciertas variaciones, es decir, en una estructura formal: a-a'-b-b'; los versos referentes al hilar y cuándo se efectuará llevan una música diferente (B), pero semejante en su último segmento, en una estructura formal: c - c' - c - b' al segmento final de la primera parte.

| Estrofas musicales | A | A | B |
|---------------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Segmentos musicales | a - a' - b - b' | a - a' - b - b' | c - c' - c - b' |
| Número del verso | 1 2 3 4 | 5 6 7 8 | 9 10 11 12 |

OTRAS MODALIDADES DEL TEMA

Antes de abordar el estudio comparativo entre las versiones sefardíes y las hispánicas, debemos señalar que la serie que conforman los siete días de la semana ha servido de base para desarrollar otros motivos temáticos, tales como: el vestir, el amor, el desamor, las flores del galanteo, asuntos jocosos y aún versiones vueltas a lo divino.²¹

²⁰ Respecto a San Juan y su fiesta en las diferentes culturas, véase la 2ª. parte de Julio Caro Baroja, *La estación del amor*, Madrid, Ed. Taurus S. A., 1979.

²¹ Al grupo de versiones vueltas a lo divino correspondería la semanilla que se cantaba en las peticiones que, a lo largo de los domingos y fiestas de la Cuaresma, realizaban las mozas en gran parte de las provincias de Palencia, Cantabria, Burgos, Segovia y Norte de Madrid. Como ejemplo veamos ésta, recogida en el pueblo madrileño de Robledillo de la Jara. Fue grabada durante el verano de 1994, por J. M. Fraile Gil, M. León Fernández y J. M.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

En el *Vocabulario* de Correas, en la misma página que la versión ya citada, se incluyen dos versiones que podrían titularse *El vestir de cada día*. Uno de sus textos dice: "El lunes me levanto, el martes me kalzo, el miércoles me visto", y el otro: "El lunes me levanto i el martes me arremango".²²

Todavía Correas nos proporciona (en la misma página) otro texto que refiere los castigos sufridos por la mujer holgazana y parlanchina; en él la formulación juega con citas de topónimos conocidos en España: así menciona Parla, en la Provincia de Madrid, Greña en Cáceres, Zierne en Zamora, Masa en Burgos, Deskansa en Huesca, etc. Y sobre este juego de palabras, comenta Correas: "Dize lo ke suzede a algunas muxeres por hablar i holgar, ke sus maridos les kastigan a puñete, palo y koz; alude a hazer los nombres de lugares." Y cita: "El lunes a la Parla, el martes a Paliza, el miércoles a Puño en Rrosto, el xueves a Kozea, el viernes a la Greña, el sábado Zierne i Masa, el domingo Deskansa".

Otra modalidad de nuestro tema semanal podría denominarse *Los días del amor*, ya que relaciona cada día con los sentimientos amorosos o las expresiones afectivas hacia la amada. Versiones de este subtema se han publicado en el *Romanceiro Português do Canadá*, editado por Manuel da Costa Fontes.²³ En dos de estas versiones se suceden los días y sus sentimientos, sin repartirlos en estrofas sino formando una serie ininterrumpida.²⁴

Portugal 1 (No. 668)

À segunda é que te amo, à terça te quero bem;
à quarta por tí padeço, à quinta direi por quem.

Calle Ontoso; cantó María Concepción Benito Benito, de 77 años de edad: "Domingo contemplaréis/a Cristo entrar con los ramos,/lunes, cargado de espinas/ martes, en el huerto orando,/ miércoles, en la columna./ jueves, los pies lavando./ viernes, con la cruz a cuestras,/ sábado en el calvario/..." Su versión discográfica es el tema No. 8 en el CD grabado y editado por José Manuel Fraile Gil, *Madrid Tradicional, Antología*, Vol. 9, SAGA, KPD 10,922, Madrid, 1994.

²² Interesante es notar este comienzo "El lunes me levanto" como uno de los incipits más comunes en la poesía tradicional hispánica (romancístico y lírico), como "Yo me levantara un lunes, un lunes de mañana", "Yo me alevantara un lunes".

²³ Véase: Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português do Canadá*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1979, Nos. 667, 668 y 669.

²⁴ La versión No. 668 fue recitada por Beatriz Grillo, de 41 años de edad, natural de Rabo de Peixe, S. Miguel, Azores, anotada el 21 de Junio de 1978. La No. 669, fue recitada por Elvira Pinheiro, de 77 años, natural de Vila da Ribeira Grande, S. Miguel, Azores, el 19 de Mayo de 1978.

E.L.O., 2 (1996)

À sexta juro e morro, ao sábado por mais ninguém;
ao domingo vou à missa p'ra te ver, meu lindo bem.

Portugal 2 (No. 669):

À segunda eu te amo, à terça te quero bem;
à quarta por ti suspiro, à quinta por mais ninguém.
À sexta, Jesus, eu morro, ao sábado direi por quem;
ao domingo vou à missa para te ver, meu lindo bem.
Chega-se à segunda-feira, padeço na mesma dor,
em cuidar que te não logro, meu delicado amor.

De la misma colección procede la tercera versión (que anotamos parcialmente) en la que el subtema del amor se ilustra con una serie de flores que adornan cada día y cada expresión de sentimiento.²⁵

Portugal 3 (No. 667):

A primeira é pela rosa que nasce pela primavera;
desejava de saber o teu sentido qual era.
A terça é pelo trevo que nasce rente ao chão;
o meu amor também nasce à par do meu coração.
À quarta é pela i-água que rega toda a verdura;
também rego esses teus olhos que têm toda a fermosura.
À quinta é pelo alecrim, por ser ua flor miúda [...]
À quarta [*sic*, en lugar de "sexta"] é pela perpétua [...]
Ao sábado é pelo cravo [...]
Ao domingo eu vou à missa [...]
Chega-se à segunda-feira, padeço na mesma dor,
tudo para ver se te vejo, meu delicado amor.

El tema de la flor asociado a los cantos seriados aparece ya en los denominados *Mandamientos de las flores* que, popularizados seguramente a través de un pliego de impresión tardía, se han utilizado en el centro y Norte de España como canto de Cuaresma, villancico navideño, ronda de mayo...²⁶

La vertiente lúdica de estas composiciones la conforman aquellos textos marcados por su función de pasatiempo y por el estrato de edad de sus interpretes: son canciones de campamento, de excursión o de marcha, interpretadas siempre por jóvenes

²⁵ *Ibid.*, No. 667, recitada por Gilda Arruda, de 50 años, natural de Remédios da Bretanha, S. Miguel, Azores, el 21 de Junio de 1978. Véase también Eduardo M. Torner, *Lírica Hispánica - Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Ed. Castalia, 1966, p. 345. Entre los temas seleccionados presenta el tema de los días de la semana relacionados con el contenido amoroso, citando, entre otros, unas coplas de la tradición argentina, coleccionados por Juan Draghi Lucero, en su *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, 1938, p. 98: "El lunes, amargo día / principio de mis trabajos, / fue cuando yo me dispuse / a encadenarme a tus brazos. // El martes por la mañana / en mi cama me senté / considerando tan lejos / lo que tan cerca soñé...". Menciona, además, las coplas de Gómez Manrique "Para los días de la semana, de amores" que anotara Foulché-Delbosc en su *Cancionero castellano del siglo XV*, II, Madrid, 1912-1915, p. 702.

²⁶ Sobre la polivalencia ocasional de los textos tradicionales puede verse José Manuel Fraile Gil, "Apuntes sobre la ocasionalidad en el Romancero Tradicional moderno", *Actas del I Encuentro sobre el Romancero y la Copla, Formas de Oralidad entre dos mundos. España-Argentina*, Cádiz, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de La Rábida, 1995, en prensa.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

o niños. Ofrecemos dos ejemplos: uno latinoamericano y otro español. El primero proviene de Argentina.²⁷

El lunedì comienza la semana
sería una macana
si fuera a laburar,
no voy a laburar, no voy a laburar.

El martedì, es el día siguiente,
y por consiguiente,
no voy a laburar
no voy a laburar, no voy a laburar.

Miercoledì comemos estofado
y por nuestro estado
no vamo a laburar,
no voy a laburar, no voy a laburar...

El argumento de la canción se enuncia en un peculiar lenguaje mezcla de castellano, italiano y lunfardo²⁸ y se centra en los dos temas-eje de nuestro estudio, concretamente, en el de los días de la semana y, con un énfasis especial, en el de la pereza.

La canción española proviene de la Provincia de Madrid y es, como canción infantil urbana, el último eslabón de una cadena que, como vamos viendo, arranca de muy atrás.²⁹

El lunes, día de mercado,
sería un gran pecado
ponernos a estudiar.

Martes, día siguiente,
según dice la gente,
no debemos estudiar.

Miércoles, día de victoria,
según dice la historia
no debemos estudiar.

[...]

Domingo, día festivo,
sería indigestivo
ponernos a estudiar.

²⁷ Susana Weich Shahak transcribe esta canción tal como recuerda haberla cantado en Buenos Aires al finalizar la década de los cincuenta. También la ha encontrado mecanografiada, en un Cancionero que circulaba entonces por los campamentos juveniles.

²⁸ El *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española (Madrid, 1970) define lunfardo como "lenguaje de la gente de mal vivir, propio de Buenos Aires y sus alrededores y que posteriormente se ha extendido entre algunas gentes del pueblo".

²⁹ José Manuel Fraile Gil aprendió esta canción al terminar la década de los sesenta, en el madrileño barrio de Embajadores; sobre todo se cantaba durante las excursiones escolares en autocar.

E.L.O., 2 (1996)

Y aquí se acaba la semana
de las niñas holgazanas
que no quieren estudiar.

A pesar de encontrarnos frente a dos textos empobrecidos, no deja de sorprender la estabilidad de la rima en “-á “ que ha pervivido, desde “hilar” hasta “laburar” y “estudiar”, para expresar siempre la negativa a ejercer estas actividades. Como ya apuntó Menéndez Pidal, es en la poesía tradicional infantil donde podemos rastrear, aunque fuera de contexto, los restos y supervivencias de los antiguos poemas y canciones que han esquivado, de este modo, la amenaza mortal del olvido.

ESTUDIO COMPARATIVO

Consideremos ahora las seis versiones con música y texto: tres sefardíes y tres españolas.³⁰ Centrándonos en nuestras seis versiones y considerando el contenido de sus textos podríamos agruparlas en dos apartados coincidentes, a su vez, con las grandes áreas de procedencia: hispánicas-peninsulares y sefardíes-balcánicas.³¹

Estamos ante dos vertientes de un mismo tema, según el acento esté en las labores de cada día o en que las mismas ocupaciones sirvan de excusa para no hilar. Esta segunda vertiente es la que florece en el tema de *La hilandera perezosa*, propia de las variantes españolas, mientras que la primera, centrada en *Los trabajos de la semana*, es propia del ámbito sefardí. A estos dos subgrupos les define una sutil diferencia a la hora de enfocar la *pereza* de nuestra protagonista: mientras que en las versiones españolas la mujer va relegando el hilado escudándose en los quehaceres cotidianos, que no sabemos si en realidad cumple, los textos judeo-españoles presentan la tarea de bordar como un eslabón más de la cadena que liga al ama de casa con las labores domésticas.

Otra diferencia sutil entre los textos de estos dos grupos de variantes está en el uso más frecuente de la distancia irónica en las variantes hispánicas, frente a la inocente y directa exposición de la sefardí que parece cobrar forma a través de la manera de verbalizar. Observando la formulación del tema, notaremos que el modo verbal en que se expresa la fábula de estas versiones refuerza lo antes planteado: la mujer judía adopta el presente del indicativo para frontar sus afanes, lo cual da una impresión de clara seguridad de que efectivamente realiza las labores que enuncia,

³⁰ No analizaremos la versión monjil presentada como origen probable del texto marroquí ni las versiones carentes de música de las que conocemos otros textos de la provincia de Zaragoza, de León, etc.

³¹ Sobre la problemática precisión en la designación versión o variante, recordemos las consideraciones al respecto ofrecidas por Alan Dundes, *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1980 (Note 6, “Texture, Text and Context”): “Versions which depart to a lesser or greater degree from the more typical form and are labelled ‘variants’. Thus all variants must by definition be versions, but not all versions are necessarily variants. The obvious difficulties are: first the determination of ‘typical forms’, and second the question of how different does a version have to be before it can be termed a variant?”

mientras que la asturiana, la salmantina y la zamorana utilizan el condicional para decirle al marido cuál es la brega que a cada día le corresponde.

Agreguemos ahora una observación de índole etnográfica respecto a la actividad de la mujer sefardí en la economía familiar.³² De los datos recogidos en las encuestas con mujeres sefardíes, resulta que, ciertamente, las mujeres solían participar en la economía del hogar cosiendo para fuera, como *sastra* o bordando por encargo. Pero, por más que en la bendición sabática al ama de casa ("Eset hail mi imzá") se señala tal ocupación como parte de lo admirable en la mujer judía, no era el hilado la labor que caracterizaba a las mujeres hacendosas.

Por ello no nos debe extrañar el comentario de Attias sobre la mujer que querría pero no alcanza a bordar su lindo bastidor, labor que no parece ser un imperativo de la pobreza o el apuro económico sino más una tarea de pasatiempo (traduzco del hebreo el comentario que a su versión de esta canción hace Mose Attias):

Es esta una canción muy antigua que cantaban las amas de casa con una alegre melodía, mientras hacían las labores caseras, sin ninguna ayuda exterior. Se habla, claro está, de las clases populares y medianas. Eran seis días de duros trabajos, a los que se agregaba la crianza de los hijos, lo cual no le permitía acercarse a la mesa del bordado que tanto amaba. La canción era difundida a todo lo ancho de las comunidades sefardíes, y [el texto] iba dirigido al marido. Con una sonrisa en los labios canta la mujer la quinta estrofa, y a pesar de que nos informa que no dirá qué hace en ese día, entiende el oyente que es en jueves cuando va al baño ritual.³³

A esta alusión velada ya nos hemos referido al hablar precisamente de las versiones sefardíes de Hemi y de Attias.

Para ahondar en estas diferenciaciones reseñaremos también como, merced a un mecanismo muy hábil de adaptación, propio de la literatura oral, las versiones judeo-españolas reemplazando la rueca por el bastidor, han sustituido la tarea del hilado por la del bordado, más propia ésta última de las sociedades urbanas donde los sefardíes vivían con preferencia. Pero ambas son reflejo y exponente claro de las cualidades domésticas que la mujer, casi la niña, debía dominar si quería, con el tiempo, ser esposa y madre ahorradora y hacendosa.

Ciertamente, en la vida de la mujer sefardí, el bordado es parte importante de la preparación del ajuar, antes de la boda, y pasa a ser, para la mujer casada, una labor manual delicada que conlleva la admiración de su grupo social. Aún en nuestros tiempos, en las encuestas de campo tanto en Israel como en Bulgaria, en Grecia y en

³² Nuestras observaciones nos remiten a la visión del repertorio poético-musical como parte de la manera de pensar, sentir, creer y actuar del individuo en su grupo, donde la expresión musical se articula en el total de su cultura. Véase Dan Ben Amos, "Toward a Definition of Foklore in Context", *Journal of American Folklore*, 84 (1971), p. 9: "To define folklore, it is necessary to examine the phenomena as they exist, in its cultural context, folklore is not an aggregate of things, but a process, a communicative process, to be exact". Véase también: John Blacking, "Deep and Surface Structures in Venda Music", *1971 Yearbook of the International Folk Music Council* 3 (1972), 91-108, en p. 108: "More important to me than the possibility of comparing different styles of music is the prospect of knowing what music really is as an expression of human behaviour...we shall not be able to investigate these problems until analyses of music include the deep, as well as the surface structures, and we pay as much attention to man the music-maker as we do to the music man makes". Véase además Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, USA, Basic Books, Inc, 1973, p. 5, donde dice que la cultura es la red de significados que el hombre mismo ha urdido, y que su análisis no debe ser una ciencia experimental que busca sus leyes, sino una ciencia interpretativa que quiere entenderlas.

³³ Véase M. Attias, *Cancionero judeo-español* cit., p. 222.

E.L.O., 2 (1996)

Macedonia (ex-Yugoslavia) las mujeres sefardíes entrevistadas mostraban con orgullo sus exquisitas labores de bordado.³⁴

Respecto a la ocasionalidad, excepto la mención de Attias sobre la interpretación de la canción durante las labores caseras, no se han encontrado referencias documentales entre los judíos sefardíes, acaso por lo raro del tema en el repertorio actual de la tradición oral. En cambio, en la tradición hispánica, su funcionalidad como texto de danza está aún vivo en Castilla-León.³⁵

CUADRO COMPARATIVO DE MOTIVOS TEMATICOS

| <i>Procedencia de las versiones estudiadas</i> | <i>Motivos de las Modalidades temáticas</i> | | | | | | |
|--|---|-----------------|--------------|-----------------|---|---------------|----------------------|
| | <i>días de la semana</i> | <i>trabajos</i> | <i>hilar</i> | <i>bastidor</i> | <i>imposibilidad de hilar o de labrar</i> | <i>vestir</i> | <i>amor y flores</i> |
| Sarajevo | * | * | | * | * | | |
| Rodas | * | * | | * | * | | |
| Hemsi | * | * | | * | * | | |
| Attias | * | * | | * | * | | |
| Correas 1 | * | * | | | * | | |
| Aliste | * | * | * | | * | | |
| Salamanca | * | * | * | | * | | |
| Asturias | * | * | * | | * | | |
| Correas 2 | * | | | | * | * | |
| Correas 3 | * | | | | * | * | |
| Portugal 1 | * | | | | | | * |
| Portugal 2 | * | | | | | | * |
| Portugal 3 | * | | | | | | * |
| Campamento Arg. | * | | | | * | | |
| Campamento Esp. | * | | | | * | | |

Además de la relación entre similitudes y diferencias a nivel de textos, también la música nos ofrece ciertas correspondencias.

Al presentar cada una de las versiones se ha hablado sobre la música, considerando dos parámetros: la melodía y la estructura formal. No se han señalado características musicales en lo referente al ritmo, para reservarlo hasta ahora y poder

³⁴ Las encuestas de Susana Weich-Shahak en Israel han tenido lugar desde 1973; las que ha efectuado en los Balcanes, entre 1991 y 1994.

³⁵ Durante una exhaustiva encuesta realizada en la comarca de Aliste (Zamora) por J. M. Fraile Gil, G. Cotería y J. M. González Matellán, en el año 1989, se recogieron y aún filmaron varios bailes con apoyatura textual de romances, canciones seriadas y coplas, entre ellos, este charro, recogido en Cerezal.

J. M. Fraile / S. W. Shahak, "Los Trabajos de la Semana"

señalar la absoluta semejanza de las músicas de las seis canciones en este parámetro, tanto en lo referente a pulso como a compás. Notemos pues, que todas estas versiones poseen un pulso claro, un tempo medido con tiempos acentuados que marcan un compás binario en todos los casos. En la versión zamorana el compás binario se acentúa con el acompañamiento de percusión.

Veamos ahora qué evidencia la comparación de las melodías, por medio de la presentación paradigmática de segmentos de textos correspondientes de las seis versiones. En la primera ordenación paradigmática (Figura 1) se comparan segmentos de las seis versiones en sus melodías, es decir, ordenándolos según las alturas de sus notas, sin detalle de sus duraciones. La segunda comparación paradigmática (Figura 2) demuestra la semejanza melódica de las tres versiones sefardíes precisamente en el segmento que no comparten con las españolas, concretamente, en la interpolación dirigida al conyuge: "Marido, así vivas vos".

Figura 1: Comparación paradigmática de las melodías sefardíes e hispánicas *Día de...*

Figura 2: Comparación paradigmática de las melodías sefardíes *Marido así...*

E.L.O., 2 (1996)

Nótense, en las comparaciones paradigmáticas, la semejanza que ofrecen las versiones, aunque estén separadas entre sí por distancias geográficas y lapsos de tiempo. Estas semejanzas se revelan en motivos melódicos (como, por ejemplo, la recurrencia del intervalo de cuarta justa como intervalo dominante, en especial al comienzo), en secuencias melódicas y en notas funcionalmente centrales en las seis canciones. Respecto a su transmisión, los materiales que presentamos en este estudio podrían ser encuadrados en el IIIer tipo de la clasificación de Bruno Nettl.³⁶

Al margen de las peculiaridades y diferencias ya señaladas, las semejanzas textuales y musicales entre las variantes sefardíes y las hispánicas — tanto las anotadas directamente de la tradición oral como las tomadas de fuentes publicadas — apuntan hacia un origen común, tal vez (si se nos permite parafrasear a Ciro Alegría), “all lejos y hace tiempo”, en la España medieval.

³⁶ Este IIIº. es un tipo de transmisión que produce numerosas variantes (derivadas específicamente y hasta exclusivamente de la creación original). Algunas de estas variantes son eventualmente abandonadas y olvidadas, otras se estabilizan una vez que ya se han diferenciado, y otras siguen cambiando constantemente (manteniendo algún rasgo familiar que recuerde el parentesco). Véase Bruno Nettl, “Types of Tradition and Transmission”, in Robert Falk and Timothy Rice (ed.), *Cross-Cultural Perspectives on Music*, Canada, University of Toronto Press 1982, pp.3-19. Sobre una aproximación semejante aplicado al estudio de variantes musicales en el repertorio romancístico sefardí, véase: Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, “‘Family Resemblances’ and Variability in the Sephardic Romancero: A Methodological Approach to Variantal Comparison”, *Journal of Music Theory*, Vol. 37.2 (1993), pp. 267-309.