

Por su parte, G. Ferroni («Monti dal ridere e carnevali letterari») ¹² reflexiona sobre motivos carnalescos en textos novelescos. A. Fiorato («Il Carnevale, occasione del novellare e argomento novellistico in alcuni novellieri del Cinquecento») ¹³ también explora ámbitos literarios no dramáticos, y R. Pacciani («L'ordinata trasgressione. Immagini del Carnevale fiorentino tra 400 e 500») ¹⁴ las artes plásticas. La música carnalesca es tema preferente de la comunicación de B. Brumana («Permanenze della tradizione orale e travestimenti spirituali nei canti carnaleschi») ¹⁵. Por fin, F. Taviani («Carnevale: tempo e dimensione») se refiere a las relaciones teatro-carnaval.

El espectáculo que el *Centro* ha escogido para ilustrar el tema de este congreso es un texto florentino contrarreformista, «La guerra di Carnevale e di Quaresima», puesto en escena por *Il Gruppo della Rocca* y dirigido por R. Guicciardini ¹⁷. Ya grabado en vídeo, pertenece al archivo visual del *Centro*. En cuanto a las Actas, hay que suponer que saldrán impresas con la misma puntualidad a la que el *Centro di Studi* nos tiene acostumbrados.—ANA VIAN HERRERO.

Cancionero Séphardi du Québec, recueilli et commenté par Oro ANAHORY-LIBROWICZ, vol. I (Montréal: Collège du Vieux Montréal, 1988) (= Rapport de Recherche [1986-87] Fonds FCAR), 172 pp. + 15 ilustraciones.

El libro es la memoria final de resultados de una beca de investigación del gobierno de Quebec, y eso explica determinados aspectos de su contenido, que luego comentaremos.

reúne bajo la etiqueta carnalesca géneros diversos entre sí en tema, metro y estilo. Distingue los componentes legados por una tradición del espectáculo, de otros más cercanos a la tradición poética burlesca, y otros por fin procedentes de la actividad teatral y novelística del autor.

¹² Analiza el motivo del personaje que muere de risa y la dimensión de «muerte» a la que se unen algunos textos novelescos que se refieren a situaciones carnalescas, y algunos cantos carnalescos. Maquiavelo, Aretino, Berni y otros autores son representativos del nexo Carnaval-Muerte en la tradición culta.

¹³ Con leve modificación respecto al título inicial, estudia el tema en la *novella* y en la tratadística de entre 1300 y 1500, concluyendo que el Carnaval deriva hacia una modalización aristocrático-burguesa pacata que el ponente ve antinómica del espíritu carnalesco de la plaza pública. El Carnaval se convierte en justificación de un contenido licencioso en dos modalidades, *cornice* y *novella*, y asume una teatralidad narrativa.

¹⁴ Acompaña su ponencia una selección de diapositivas para explicar las discutidas fuentes del *Combate de Carnaval y Cuaresma* de Brueghel (1559) o los dibujos de G. Vasari de la *Mascherata* florentina de 1556. Otras ilustraciones florentinas de los siglos XV y XVI permiten extraer información documental sobre las fiestas carnalescas y atestiguan la existencia de distinto tipo de parodias.

¹⁵ La ponencia va ilustrada con audiciones y explicaciones de cantos carnalescos (anónimos, de Poliziano, un «carro della morte», etc.). Se parte de la evolución de cantos y *trionfi* desde la reforma laurenciana, y se analizan los elementos de tradición oral que perviven en algunas músicas (esquemas musicales de base, economía del material sonoro, consideración de la *terza* como intervalo consonante, e incluso el *contrafactum* que, al adoptar disfraz sacro, esconde muchas veces elementos paródicos o carnalescos que pueden ser reconstruidos).

¹⁶ El teatro es la prisión del Carnaval tradicional, según Taviani, al reducirlo a un espacio, un tiempo y una dimensión. A la luz de algunos estudios recientes sobre actores del primer Seiscientos (sobre todo los de Cristina Valenti) se intenta reconstruir la historia desde los usos populares al teatro como «corpo separato».

¹⁷ No faltó algo habitual en estos encuentros: una mesa redonda de los participantes con el director y los actores del grupo teatral, para explicar el montaje, dialogar y contestar a las preguntas de los asistentes a la representación. En mi opinión la mesa redonda puso de relieve, al margen de otras consideraciones, que se trataba de director y actores con preparación y nivel intelectual, lo que no siempre ocurre cuando uno escucha cómo se explican excelentes —y menos excelentes— actores de montajes de teatro clásico.

Con la mencionada ayuda, la profesora Anahory-Librowicz ha continuado una labor de extraordinario interés, iniciada por ella ya hace algunos años: la rebusca de muestras del cancionero, el romancero y la coplística judeoespañoles entre los sefardíes de la diáspora secundaria, en este caso entre los emigrantes de Marruecos asentados en Quebec, que constituyen una comunidad exigua —a la que la propia autora pertenece— pero con una memoria bastante viva de sus tradiciones originarias, al menos por lo que respecta a la generación más antigua. Se trata de una pieza más del mosaico de investigadores que tratan de rescatar la poesía tradicional sefardí donde todavía puede encontrarse: no en los tradicionales lugares de asentamiento, sino en los nuevos países de emigración.

Si en trabajos anteriores la autora se centró en los materiales recogidos en encuesta de campo oral en las comunidades sefarditas del sur de España, Estados Unidos y el propio Canadá, en este libro ha prestado atención a otro aspecto igualmente productivo y por lo general más desatendido por los encuestadores: el de los manuscritos familiares que muchas familias sefarditas de Marruecos compilaban para uso propio, cumpliendo la triple función de servir de recordatorio de los *cantares* sabidos —no todos tradicionales, como bien señala la autora—, enseñarlos a los más jóvenes y ser utilizados como guión para veladas informales en que cantaban familiares y amigos. A este respecto son especialmente interesantes las noticias recogidas por la autora en pp. 42-44 y 108-109, referidas a cada uno de los dos manuscritos cuyo contenido tradicional edita: el compilado por la tetuaní Luna Bennaïm y su hijos en torno a 1926 y el formado por la maestra Esther Benchimol y sus alumnos de la escuela de la Alliance Israélite Universelle de Tetuán hacia 1940.

El primero contiene 86 textos, de los cuales O. Anahory-Librowicz edita sólo los 46 tradicionales, ya que el resto corresponde bien a canciones modernas (muchas sin duda aprendidas por la radio), bien a textos copiados del libro de José Ortega, *Los hebreos en Marruecos* (primera ed. Madrid 1919), que tanta difusión y predicamento tuvo entre los sefardíes marroquíes. Señala la autora que el manuscrito es versión abreviada de otro, aún inédito, propiedad del Dr. Iacob M. Hassán (del CSIC) y del cual yo misma he preparado una descripción.

Los *cantares* tradicionales del ms. Bennaïm «canadiense» son 41 romances (entre los que se encuentran varios de notable rareza, como *La calumnia de la reina*, *La condesa traidora* o *El juicio de París*, junto a otros frecuentes en Marruecos o importados de la tradición peninsular), 4 bellos y breves cantos de boda y una copla paralitúrgica de la festividad de Simhat Torá.

El material aprovechable del segundo manuscrito es menor, sobre todo porque —significativamente— de sus 29 textos, 6 son canciones modernas y 18 romances copiados de Ortega. Pero de los 5 textos tradicionales, 3 son romances rarísimos: el exclusivamente marroquí *Disfrazado de mujer*, y los carolingios, *La prisión del conde Vélez* y *El conde preso*.

Éstos son los materiales de mayor interés que —debidamente identificados y documentados bibliográficamente— se ofrecen al hispanista o al estudioso del romancero. Se completa el libro, aparte de con los tradicionales y útiles complementos (lista de abreviaturas bibliográficas, índices, ilustraciones) con unos preliminares y postliminares que, si bien se justifican perfectamente en la memoria de una beca y serán de utilidad para ese público profano hacia el cual la autora quiere divulgar su labor (cfr. p. 6), resultan de menor aprovechamiento para el especialista: así, la «Introducción» (pp. 9-25) en que se definen los términos *sefardí* y *cancionero*, se justifica la necesidad de la encuesta, se presenta un somero estado de la cuestión del romancero sefardí y sus corrientes críticas y se explica el método utilizado. O la «Diffusion des résultats» del trabajo a nivel

académico y artístico (pp. 121-149), que viene a ser un *curriculum* desarrollado de la autora y del grupo musical «Gerineldo», que dirige. La misma intención de acercar el trabajo a los profanos en hispanismo y sefardismo justifica que de cada texto que se edita se dé un breve resumen en francés.

Ojalá que un esfuerzo como éste cumpla su intención de interesar por la cultura sefardí a gentes que están muy lejos de ella. Para los estudiosos de lo sefardí y de la poesía tradicional tiene el libro un gran valor en múltiples sentidos: desde luego, porque da a conocer un buen puñado de textos inéditos; pero también —y quizás sobre todo— porque nos obliga a reflexionar sobre las condiciones de transmisión de una tradición en la que la vía oral convive con la manuscrita, en unos años en los que el acervo de *cantares* de Marruecos sufrió una transformación *popular* (que no *tradicional*) difundida por la radio y por el propio contacto directo con los cantos de moda en la cercana península ibérica; por no hablar del interés socio-literario de esa especie de fascinación por la letra impresa que hizo a las compiladoras de manuscritos preferir las versiones libreas de Ortega a las que sin duda ellas conocían por tradición propia.—PALOMA DÍAZ-MAS.

MANZANO, Miguel: *Cancionero leonés* (León: Diputación Provincial, 1988), volumen I, tomos I, 605 pp. y II, 576 pp.

Es sabido que en Castilla y en León existe una importante tradición de *Cancioneros* recogidos de un saber considerado como «popular». En ellos, ya se digan *populares* o *tradicionales*, encontramos, por lo común, documentos literarios y musicales recopilados en el medio rural, oralmente, de boca de personas de bastante edad —casi siempre mujeres—. El porqué lo popular y tradicional ha de ser eso (o es exclusivamente eso), lo que de forma oral transmiten las gentes «no jóvenes» de los pueblos y no lo que recrean y comunican los niños y adolescentes de las ciudades —por ejemplo—, implica la aceptación de unos planteamientos que nos llegan del romanticismo y que, hoy, debieran ser, por lo menos, revisados. De acuerdo con ellos se identificó al pueblo con los campesinos y a la literatura y música populares con los saberes de una cierta antigüedad —nunca bien definida— que tales campesinos seguían cantando «por tradición oral» en pueblos más o menos recónditos.

Resulta curioso y hasta paradójico que haya sido esa literatura considerada «de tradición oral» el plato favorito de quienes —individual o institucionalmente— pretendían (con otra identificación algo simplista muy del siglo XIX, la de los campesinos = esencias de una nación) recuperar señas de identidad local, regional o nacional. Y es paradójico, porque los materiales de tradición oral se difunden e intercambian en vastas y complejas redes que superan en mucho los ámbitos provinciales y regionales, que, por otra parte, han sido dictados y alterados según la arbitrariedad político-administrativa de cada momento.

Lo que esa «tradición oral» tiene de local y particular no reside, por lo común, en los temas, sino en la manera en que se adaptan y reinterpretan de acuerdo con la realidad de cada comunidad. Por eso, la práctica —pretendidamente etnográfica— según lo cual al intentar la caracterización de una comunidad determinada se incluyen unos pocos cantos o relatos, generalmente muy extendidos, como si sólo fueran propios de aquel