

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales  
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos  
**Band:** - (2011)  
**Heft:** 17-18

**Artikel:** Cantar en tierra ajena : los cantos tradicionales sefardíes en la poesía judeoespañola sobre el Holocausto  
**Autor:** Martín Ortega, Elisa  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047321>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## *Cantar en tierra ajena:*

### **los cantes tradicionales sefardíes en la poesía judeoespañola sobre el Holocausto<sup>1</sup>.**

Elisa Martín Ortega

*CSIC, Madrid*

En el momento en que gran parte de los sefardíes de Europa fueron conducidos a los campos de exterminio –aquellos que formaban las comunidades de Grecia, Bulgaria, la antigua Yugoslavia, Rodas, y otros pequeños núcleos en ciudades como Ámsterdam, Budapest, Hamburgo, París o Viena–, la transmisión oral de la poesía popular sefardí, cuyo origen se remonta a la Edad Media en la Península Ibérica, estaba todavía viva, a pesar de que el proceso de modernización, iniciado en el siglo XIX, había cambiado notablemente la vida tradicional de los sefardíes. Los cantares judeoespañoles, que sufrieron importantes evoluciones a lo largo de sus cinco siglos de historia tras la expulsión, se habían ido adaptando a las circunstancias y costumbres de las comunidades que los transmitían.

El Holocausto, que supuso, en gran medida, el ocaso del judeoespañol como lengua vehicular (por la desaparición de la mayor parte de sus hablantes europeos, el fin de la vida tradicional, y la disolución de las comunidades tras la emigración a países como Israel o Estados Unidos), ha dejado algunos interesantes casos de reactualización de la poesía sefardí tradicional. Para estudiarlos es importante, en primer lugar, com-

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-07026/FILO: «Los sefardíes ante sí mismos y sus relaciones con España II», del Ministerio de Ciencia e Innovación.

prender el lugar que la lengua y la literatura judeoespañolas ocuparon en los campos de exterminio nazis.

El papel de los sefardíes en el Holocausto ha sido un objeto de estudio muy limitado, que sólo se ha desarrollado en épocas muy recientes. Aún hoy, en numerosas ocasiones no se asocia la tragedia, ni su posterior elaboración artística, con las juderías sefardíes. Ciertamente, la mayor parte de los judíos deportados eran *ashkenazíes*, hablaban *yiddish* o las lenguas de los países europeos donde residían. Los testimonios de algunos deportados sefardíes nos dan idea de su difícil integración y comunicación con los otros prisioneros, dado que no entendían ni las órdenes de los oficiales alemanes ni los idiomas que empleaban los judíos centroeuropeos. No obstante, sabemos por estos mismos testigos que la lengua y los cantares judeoespañoles estuvieron presentes en los campos. Valgan dos ejemplos, tomados de una compilación de Salvador Santa Puche, en el que los textos han sido recastellanizados. El primero es el testimonio de Henry Levy, un deportado originario de la comunidad de Salónica (Grecia):

Nuestra única ventaja sobre los *kapos* y los SS era la posibilidad de comunicarnos entre nosotros en un idioma extranjero. Podíamos planear la forma de robar comida y conversar durante momentos de distensión, tarde en la noche. Entre nosotros se encontraban dos cantores y un guitarrista de Salónica que nos dirigían para cantar canciones en italiano, griego, judeoespañol y hebreo. Una noche podíamos cantar canciones sentimentales y otra noche podíamos cantar las partes más lentas de *Selihot*, las oraciones penitentes, o *Abraham avinu*. Nosotros cantábamos las *Selihot*, no porque fuéramos pecadores, sino porque éramos las víctimas; manteníamos nuestra dignidad como judíos (S. Santa Puche, 2003: 127).

La misma evocación de la importancia de la lengua y la poesía en la vida de los deportados la encontramos en las palabras de Esther Rafael Vivante, nacida en la isla de Corfú y superviviente del campo de Birkenau:

Por las noches, después de un día entero de trabajo, volvíamos un grupo de griegas al bloque, muertas de cansancio; y entonces, para recordar la hermosa vida de casa cantábamos todo tipo de canciones. Cantábamos canciones napolitanas en italiano, canciones en griego y también canciones que habíamos inventado allí mismo basadas en melodías conocidas, sobre todo en la música de marcha (porque nos obligaban a salir a trabajar por las mañanas al son de una música de

marcha). Con el ritmo de esas marchas inventábamos palabras que los alemanes no podían comprender, por ejemplo en italiano, y había quienes les ponían palabras en judeoespañol, como la letra de una canción a la que le pusimos palabras en italiano burlándonos de una de las blocovas del campo de mujeres de Birkenau (S. Refael, 2008: 78-79).

## 1 «EN TIERRAS DE POLONIA»

Ya fuera como forma de expresión, de consuelo, o como única posibilidad de rebeldía, la creatividad literaria no estuvo ausente de los campos, sobre todo en sus manifestaciones populares y colectivas (cantos, oraciones, composiciones de grupo). Es interesante constatar la capacidad de adaptación de la poesía oral a las circunstancias del momento, en una situación límite. Para mostrarlo analizaremos un caso significativo: la recreación colectiva de la cantiga lírica «Arvoles lloran por lluvias»: el célebre «En tierras de Polonia», que llegó a convertirse en casi un himno para los deportados sefardíes.

«Arvoles lloran por lluvias» es una canción que forma parte del repertorio de la poesía popular sefardí (véase el catálogo índice de S. Armistead, 1978, número AA8). Su composición es probablemente tardía (siglo XIX), y algunos autores sostienen que su origen estaría en la canción tradicional griega. Fue muy popular entre los sefardíes de Oriente y los Balcanes durante los siglos XIX y XX. Al ser un poema de transmisión oral, se conocen múltiples versiones. La que se reproduce aquí representa el estadio más cercano a su reelaboración en los campos. El tema es la tantas veces evocada fusión de los sentimientos del enamorado con la naturaleza, que parece sentir su melancolía:

Arvoles lloran por lluvias  
y montañas por aires  
ansi lloran los mis ojos,  
por ti querida amante.

Torno y digo qué va a ser de mí  
en tierras ajenas yo me vo morir.

Blanca sos, blanca vistas,  
blanca la tu figura,  
blancas flores caen de ti,  
de la tu hermosura.

Ven y verás, ven y verás,  
ven y verás, veremos,

en l'amor que mos tenemos  
ven mos aunaremos.

Deshazer quero una condja  
y hazerme un vestido  
para irme a pasear  
juntos con ti querida.

Lluvia hizo y se mojó  
la calle y el cortijo.  
Andá dezilde al mi amor  
que es de los ojos míos (I. Lévy, 1959: 47).

El poeta necesita a su amada como los árboles a la lluvia o las montañas al aire. El desamor o la ausencia llevan al amante a expresar su desarraigo: «en tierras ajenas yo me vo morir». A pesar de las desdichas se celebra la belleza de la mujer, a la que se describe como «blanca»; se la evoca esparciendo flores, que caen de ella de forma natural e involuntaria, como las semillas de los árboles, en una imagen cargada de erotismo. Las tres estrofas siguientes son una celebración del amor y sus anhelos.

En el poema «En tierras de Polonia», que comparte la mayor parte del texto y la melodía con el anterior, encontramos algunos ligeros cambios, que sin embargo son suficientes para renovar por completo el sentido de la composición:

Árboles lloran por luvias  
y muntañas por aire,  
ansí lloran los mis ojos  
por ti, querida madre,  
ansí lloran los mis ojos  
por ti, querida madre.

Torno y digo qué va a ser de mí,  
en tierras de Polonia  
me tengo que murir.

Blanca sos, blanca vistes,  
blanca es la tu figura,  
blancas flores cayen de ti,  
de la tu hermosura,  
blancas flores cayen de ti,  
de la tu hermosura.

Torno y digo qué va a ser de mí,  
en tierras de Polonia  
me tengo que murir (I.J. Lévy, 1989: 212).

Hay sólo dos estrofas y un estribillo. Lo primero que llama la atención es que la figura de la amante ha sido sustituida por la de la madre. Dado el contexto, es necesario comprender la imagen de la madre en todo su sentido literal y metafórico. La separación de las familias a la llegada a los campos causó una honda desazón a los prisioneros y contribuyó a acrecentar su sentimiento de desarraigo. La madre simboliza también la vida y la patria perdidas, la tradición agonizante, el anhelo de vuelta al mundo que a cada uno pertenece, del que se ha sido arrancado. La canción se convierte, sólo con este cambio, en un poema del exilio, en el que esas «tierras ajenas» pueden identificarse con cualquier desarraigo. Sin embargo, en el estribillo, al añadir la mención específica «en tierras de Polonia», la tragedia se hace concreta y pasa a designar un lugar y un momento determinados: el campo de concentración de Auschwitz. Polonia es, ahora, el lugar del destierro, de la ausencia de lo amado, de la lejanía de la madre y de la tierra. La expresión «Qué va a ser de mí» alcanza entonces tintes dramáticos y expresa la mayor desazón de un pueblo.

En los años 80 el *Koro Saloniko*, conocido como «Coro de supervivientes de los campos», impulsado por el musicólogo Moshé Hoch, incluyó varias versiones de esta canción en su repertorio y la convirtió en uno de sus principales temas, haciendo de la memoria del Holocausto un nuevo motivo de la música sefardí<sup>2</sup>.

Este tipo de composiciones colectivas, creadas en una situación límite, quizá constituyan un nuevo camino para recobrar la voz de las víctimas, a la que por lo general se accede únicamente a través de los testimonios de los supervivientes del exterminio. Reyes Mate evoca la paradoja a la que ha de enfrentarse la memoria de los campos:

Lo normal era la muerte y el que apuró hasta el final el cáliz del proyecto de olvido, ése no volvió. Este hecho sobre el que tanto han reflexionado algunos testigos de los campos, obliga a establecer una relación dialéctica entre la palabra del testigo superviviente y el silencio del que ya no puede hablar. El silencio del desaparecido o asesinado relativiza la palabra del testigo superviviente ya que éste no apuró el cáliz del sufrimiento, mientras que, por otro lado, sin la palabra del

---

<sup>2</sup> Véase S. Refael, 2008, pp. 83-84.

testigo ese silencio sepulcral sería inexpresivo. Nos encontramos ante una palabra que, en su interior, guarda el silencio (Reyes Mate, 2009: 120).

La verdadera memoria del Holocausto es la de los que perecieron: y quizá la literatura popular, desde su dimensión colectiva, nos ayude a acercarnos a ella.

## 2 «LA ISLA DE LAS ROSAS», DE MIJAL HELD

La huella de la lírica popular en la literatura sefardí sobre el Holocausto no se agota en este tipo de composiciones colectivas. La evocación del genocidio fue también un tema preferente en la literatura sefardí posterior a la tragedia, y la encontramos en obras escritas tanto por supervivientes como por poetas que, aunque no vivieron el Holocausto, se sintieron de algún modo afectados por él. Pues, en palabras de Shmuel Refael, «aunque el Holocausto exterminó la cultura sefardí, no consiguió destruir la nostalgia que los que han sobrevivido y sus descendientes sienten por aquel ‘viejo mundo’ desaparecido» (S. Refael, 2008: 37).

En la voz de estos poetas, que sin haber sufrido la tragedia en carne propia se decidieron a escribir sobre ella, anida el deseo de dar voz a los que perecieron y, al mismo tiempo, salvar del olvido su cultura y su lengua. Llama la atención, en primer lugar, el que se trate de autores que por lo general ya no tienen el judeoespañol como primera lengua; en algunos casos fue su lengua materna, relegada después por los idiomas de sus países de residencia, y en otros ni siquiera eso. Su relación con el idioma es, por tanto, del orden de la nostalgia: el judeoespañol, y con él todo su repertorio de canciones y coplas, pasa a ser la lengua del secreto, del pasado, de un mundo perdido. Y el utilizarla en las composiciones poéticas se convierte en el principal modo de rescatar la voz de los muertos: de aquellos que, a los ojos del poeta, ya no tienen voz, pero pronunciaron aquellas palabras, hoy desaparecidas.

Un ejemplo significativo de este fenómeno es el poema «La isla de las rosas (o de las granadas)»<sup>3</sup> de Mijal Held. La autora, nacida en Tel-Aviv en el seno de una familia sefardí, investiga en la Universidad Hebrea de Jerusalén y escribe poesía princi-

---

<sup>3</sup> Según la tradición, el nombre de *Rodes* (Rodas) significa en griego rosa o granada, de modo que es nombrada como la isla de las rosas o la isla de las granadas.



palmente en hebreo<sup>4</sup>. Llama la atención el que no posea ningún tipo de antecedente familiar relacionado con el Holocausto, lo que da idea de la intensidad del sentimiento colectivo de la tragedia.

El poema fue escrito tras un viaje a la isla de Rodas, de donde provienen los antepasados de Held. Dicen sus primeras estrofas:

Son llenas de gentes las calles de Rodes  
que a mí me se ven todas abandonadas  
las olas que corren con alegría maví  
me parecen mar de  
lágrimas

La plaza Evreón Martirión  
'stá llena de colores  
ma yo no veo nada más que las solombras  
de viejos y criaturas mujeres y hombres  
que hablando spañol  
'stán deportadas

Después de media noche la civdá antigua  
'stá llena de sonos  
maraviosos de música grega  
yo no 'sto oyendo nada más que la cantiga  
que fue cantada aquí en los baños de novias (M. Held, 2007: 118-119)

Rodas, que era territorio italiano cuando estalló la segunda Guerra Mundial, poseía una antigua y floreciente comunidad judía que fue aniquilada en esta época. La autora hace una constante comparación entre el bullicio y la alegría de las calles, y el vacío que ella percibe en ellas: el vacío que han dejado sus antiguos habitantes sefardíes, a los que se describe como sombras que se cuelan entre los colores presentes. Se hace mención a la lengua que hablaban, el español, e inmediatamente después se alude a su deportación, evocando la huella de su sufrimiento y su memoria en un ambiente que parece haberles olvidado por completo. El hecho de que los judíos formaran comunidades minoritarias en el seno de otros países, pueblos y culturas, refuerza el sentimiento de la desaparición de su legado: tras la

---

<sup>4</sup> Shmuel Refael explica, sobre la poesía de Mijal Held: «La mayoría de sus poemas contienen líneas en hebreo junto a versos completos o parciales en judeoespañol, integrando expresiones sefardíes dentro del texto lírico escrito en hebreo, reforzando de esa forma la expresión hebrea y enriqueciéndolo con los símbolos de la cultura sefardí» (2008: 175).



extinción de las antiguas comunidades, no parece quedar nada ni nadie en esos lugares que haya acogido su herencia. Mijal Held los devuelve de nuevo a aquel paisaje, y en medio de «sones maraviosos de música grega», recuerda una antigua canción de bodas judeoespañola, que se cuela entonces en su poema. Se trata de «La galana y el mar», una composición que se supone de origen hispánico medieval y que ha sido ampliamente documentada entre los sefardíes de Oriente (véase S. Armistead, 1978, número AA68):

Ya salió de la mar la galana;  
con un vestido de sirma blanca,  
ya salió de la mar.

Entre la mar y el río  
crició un árbol de bimbrío;  
ya salió de la mar.

Entre la mar y l'arena  
crició'n árbol de canela;  
ya salió de la mar,  
ya salió de la mar (S. Weich-Shahak, 1993)

La canción era entonada tras el baño de la novia, que se realizaba la misma mañana del día de la boda, y constituía un importante ritual para los sefardíes orientales. Michael Molho, en su obra *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, explica en qué consistía:

La toilette de la novia duraba varias horas. Después de haber hecho abundante uso de todos los objetos y de todos los ingredientes que contenía el paquete enviado por el novio, la futura esposa tenía que llevar a cabo la triple inmersión (*tebilá*) ordenada por las prescripciones rabínicas, en una piscina, a la que descendía por unos cuantos peldaños. (...) En el agua se disolvían algunos trozos de azúcar, como señal de buen agüero, y se colocaban dos velas de cera a los lados de la piscina. Después de este bautismo, la novia era recibida por las mujeres presentes con canciones apropiadas (M. Molho, 1950: 21-22).

Una vez acabado el baño, el afeitado y el tocado de la novia, la muchacha y sus acompañantes se dirigían en procesión a la sinagoga, donde la estaba esperando el novio.

La estructura de la canción es muy sencilla: tres pareados, con un estribillo que se repite y que hace referencia a la celebración del final del baño y la acogida de la novia preparada para

el matrimonio. La construcción es paralelística, lo que constituye una característica recurrente en los cantos de boda judeo-españoles, sobre la que se ha sustentado la hipótesis de su origen medieval hispánico, por su parecido con las formas más antiguas de la poesía lírica peninsular. Resulta significativa la referencia al mar y los ríos (a pesar de que el baño se celebraba en el *miqvé*, el baño ritual judío que se situaba al lado de la Sinagoga). El agua, así como el crecimiento de los árboles de diferentes especies, son símbolos tradicionalmente asociados a la fertilidad.

En el poema de Held se mezcla la evocación del antiguo canto de bodas con la nostalgia de la autora, que recuerda, ya en pasado, el conjunto de la escena:

Échate a la mar cantaban  
a la novia las galanas rodeslías  
y en saliendo ella de la mar  
les creció allí un árbol de almendra  
el novio ya 'staba asperando entre la mar y el río  
cuando les creció  
un árbol de bimbrío (M. Held, 2007: 118-119)

Los distintos árboles que crecen, tomados directamente del canto de bodas tradicional, se intercalan con las sucesivas etapas de la ceremonia: la novia sale del baño, la esperan las muchachas, se encuentra con el novio. El fragmento alcanza una dimensión de ensueño, en el que las palabras del antiguo cantar parecen fundirse con los lugares y las cosas.

La evocación de Held se topa entonces con la realidad de un baño ritual cerrado y abandonado en las calles de Rodas. Es una vuelta al momento presente, un revulsivo con el que la autora se percata y advierte al lector de que nada de eso existe ya más que en la imaginación y la memoria:

En caminando por las calejas de la isla de Granadas  
abrigada en mis memorias  
se aparece enfrente de mí el baño  
entero cerrado  
sin tivilás  
ni novias  
  
Y sólo yo planto árboles  
de almendra y de bimbrío  
entre la mar y la arena  
de mi alma (M. Held, 2007: 118-119)

En numerosos poemas sefardíes sobre el Holocausto parecen desdibujarse las fronteras entre el mundo de los vivos y de los muertos. El propio eco de la lengua se convierte en un legado, en forma de testamento, que es necesario descifrar. Son muchos los poetas que escriben con motivo de viajes realizados, en forma de peregrinaje, a los lugares de la vida pasada, también de la destrucción. El judeoespañol se va perfilando entonces como la lengua de los muertos, la lengua del olvido. Anida, de nuevo, el sentimiento de que, sólo escribiendo en ella, basándose en lo que los muertos dijeron o cantaron, es posible recuperar su memoria. El estudioso Michael Studemund-Halévy escribe a propósito de Mijal Held:

La poeta se vuelve hacia las comarcas acunadas por los dulces acentos del judezmo. A menudo, al final de las peregrinaciones, su búsqueda la conduce irremisiblemente a una tierra inhabitada, lugar de origen, lugar de martirio, lugar de crímenes, lugar donde la humanidad conoció su muerte. Así la escritura sumerge a Mijal Held, historiadora israelí, en una época y unos lugares donde resonaban los cantos y las risas de esa lengua hoy desaparecida. Dolorosa nostalgia de un tiempo que no se ha vivido, extraña sensación de añoranza y la impresión también de haber estado ausente de un momento decisivo (M. Studemund-Halévy, 2005: 165)<sup>5</sup>.

### 3. POESÍA TRADICIONAL Y PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA

Los supervivientes son los encargados de mantener viva la lengua; pues sin ella el diálogo con los muertos se antoja imposible. Ya sea a través de composiciones de autor, como en el caso del poema de Held, o de creaciones colectivas en situaciones límite («En tierras de Polonia»), la poesía tradicional sefardí ocupa un lugar fundamental en la expresión de las inquietudes presentes y el rescate del legado de las generaciones pasadas.

---

<sup>5</sup> Traducción al castellano de Elisa Martín Ortega: «La poète s'en retourne vers des contrées bercées des 'doux accents' du judezmo. Souvent, au terme de ses pérégrinations, sa quête la ramène irrésistiblement sur une terre inhabitée, lieu d'origine, lieu de martyre, lieu de crimes, lieu où l'humanité connut sa mort. C'est ainsi que l'écriture replonge Mihal Held, historienne israélienne, dans une époque et des lieux où résonnaient les chants et les rires de cette langue aujourd'hui disparue. Douloureuse nostalgie d'un temps que l'on n'a pas vécu, étrange sensation de regret et l'impression aussi d'avoir été absent à un moment décisif».

Los romances y cantigas sefardíes estaban íntimamente ligados a la vida cotidiana de las comunidades: se cantaban con motivo de celebraciones religiosas, reuniones sociales, y acompañaban a los momentos más significativos del ciclo vital. Cuando esta antigua vida se siente amenazada o desaparecida, la poesía oral se convierte en un precioso recurso que tiene el poder de recordar y devolverla al presente. Las composiciones populares supusieron, además, uno de los mayores vehículos de transmisión de la lengua y la cultura judeoespañolas. En el momento de su aniquilación y su ocaso, renacen como muestra viva de una voz colectiva, capaz de conformar un testamento legado a sus descendientes.

En la canción «Arvoles lloran por lluvias» la soledad y la desazón del amante quedan encerradas en una expresión: «torno y digo qué va a ser de mí / en tierras ajenas yo me voy a morir». Una breve mirada al comienzo del Salmo 137, puesto en boca de los exiliados en Babilonia, puede arrojar cierta luz acerca del alcance de este lamento:

Junto a los canales de Babilonia  
nos sentamos y lloramos  
con nostalgia de Sión.  
En los sauces de su recinto  
colgábamos nuestras cítaras.  
Allí los que nos deportaron  
nos invitaban a cantar;  
nuestros opresores a divertirlos:  
«Cantadnos un cantar de Sión»  
¡Cómo cantar un canto del Señor  
en tierra extranjera! (L. Alonso Schökel, 1993: 1408-1409)

La «tierra ajena», o «tierra extranjera», hace referencia tanto al exilio físico como al de la cultura y la lengua. Es también la congoja del amante que ha perdido su hogar, que siente el peso de la lejanía. Por tanto, no debería extrañarnos la conversión de un poema de amor en un lamento del exilio y la deportación. ¿Cómo cantar en tierra extranjera: en el territorio del dolor y el desarraigo, de la pérdida, de la ausencia de lo amado? Los dos casos analizados no son más que intentos de dar respuesta a esta pregunta. Y su particular propuesta nace de la confianza en que esas «palabras antiguas» serán capaces de devolvernos, desde el silencio o el desarraigo del presente, a su lugar de origen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Schökel, Luis (coord.): *Biblia del Peregrino*. Bilbao: Mensajero, 1993.
- Armistead, Samuel G.: *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, III volúmenes.
- Held, Mijal: «La isla de las rosas (o de las granadas)», *El Presente* 1 (2007), pp. 118-119.
- Lévy, Isaac (ed.): *Chants judéo-espagnols* (vol. I). London: World Sephardi Federation, 1959.
- (ed.): *Sephardic poetry of the Holocaust*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- Mate, Reyes: *La herencia del olvido. Ensayos en torno a la razón compasiva*. Madrid: Errata Naturae, 2009.
- Molho, Michael, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*. Madrid: CSIC – Instituto Arias Montano, 1950.
- Refael, Shmuel: *Un grito en el silencio. La poesía sobre el Holocausto en lengua sefardí: Estudio y Antología*. Barcelona: Tirocinio, 2008.
- Santa Puche, Salvador: *Libro de los testimonios: los sefardíes y el Holocausto*. Barcelona: Sephardi Federation of Palm Beach County, 2003.
- Studemund-Halévy, Michael: «Les Sépharades en littérature», en: E. Benbassa (dir.): *Les Sépharades en littérature*. Paris: PUPS, 2005, pp. 159-181.
- Weich-Shahak, Susana (ed.): *Cantares y romances sefardíes de Oriente*. Madrid: Tecnosaga, 1993, vol. II [CD de audio].