

PUBLICACIÓN CONJUNTA DE LAS TRES PARTES DEL ENSAYO, PUBLICADAS EN LOS NÚMEROS 26-27-28 DEL ESPECIAL DE VERANO 2024 DE ÁGORA-PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO

RIMAS Y RITMOS EN EL CANTO JUDEOESPAÑOL TIENDEN UN PUENTE INTERCULTURAL

Musicología y Literatura – Ensayo

Por Margalit Sagray-Schallman



La publicación de este ensayo se realizará en tres entregas, correspondientes con el número triple 26-27-28 del Especial de Verano 2024:

Ágora Núm. 26 – Verano 2024 Primera Parte. Introducción

Ágora Núm. 27 – Verano 2024 Segunda Parte. Casos, ejemplos y análisis I

*Ágora Núm. 28 – Verano 2024 Tercera Parte. Casos, ejemplos y análisis II
y Apéndice: fuentes y bibliografía seleccionada.*

Introducción

En las relaciones entre pueblos y culturas, más frecuentemente de lo que desearíamos, predominan la hostilidad, la persecución y la intolerancia. Pero por otro lado, parece que las formas poéticas cruzan fronteras de tiempo y lugar, y tienden puentes. El investigador español **Prof. Ángel Sáenz-Badillos** advierte que si tienes por objetivo examinar los contactos entre las culturas que existieron simultáneamente en España en la Edad Media – el cristianismo, el judaísmo, y el islamismo - no debes olvidar que la poesía en

general y la métrica en particular fueron las semillas de esas culturas, coexistieron una al lado de la otra, se fertilizaron mutuamente; y es necesario revisar y reevaluar el lugar de la poesía hebrea y de sus poetas en la historia de la poesía española, y en sentido opuesto, el lugar de la poesía española en la historia de la poesía hebrea. (Sáenz-Badillos, A., "Métrica romance y métrica hebrea", Encuentro de Tres Culturas III, Toledo 1988, pp. 143-154).

Y tú, apreciado lector, ¿qué opinas?

Yo comparto esa opinión del afamado investigador español. Inspirada por sus palabras, y su cálido incentivo a mi trabajo de investigación, he acercado mi lente de enamorada de la métrica en general y de la española en particular, a las interrelaciones de forma, rima y ritmo existentes entre el canto y la poesía judeoespañoles, hebreos y castellanos tempranos. Ante la carencia de documentación histórica fehaciente, la cuestión de tal influencia mutua sigue siendo tema de apasionado y apasionante debate, y las interrelaciones métricas y lingüísticas podrían servir de testimonios. Para constatarlo, analizaremos ejemplos de los siglos XV y XVI, y la dinámica de esa influencia mutua.

Ocuparse de la métrica de la poesía y el canto judeoespañoles conduce a preguntas interesantes, tales como:

- * ¿Cuáles son los componentes del "paisaje" poético creado por la rima y el ritmo?
- * ¿Es la métrica judeoespañola monótona y moldeada en patrones fijos, que vienen repitiéndose constantemente a lo largo de generaciones?
- * ¿Qué puntos de contacto presentan entre lo religioso y lo secular?
- * En términos de puente intercultural: la relación entre la poesía hebrea sacra y laica ¿sirvió de modelo para la poesía española en sus primeras etapas?
- * ¿Cómo influyó la métrica judeoespañola en la poesía castellana en el momento que funcionaron como modelo la una para la otra? ¿Podemos encontrar ejemplos que perfilen estos modelos?

Iremos adelantándonos paso a paso hacia las posibles respuestas, agrupando aquí las que ya se encontraban dispersas en diversas investigaciones. Asimismo, como instrumento claro y preciso de investigación, consideraremos ejemplos judeoespañoles o sefaradíes las

letras de canciones que contienen menciones específicas de palabras y costumbres judías, aunque paralelamente veamos esa misma canción en su versión castellana. Encontraremos similitudes y/o paralelismo no solo en la forma sino también en temas, motivos y contenidos.

Llama la atención que en su mayoría, los poemas/canciones judeoespañoles no son constantes en rima y ritmo, fluctúan y crean variaciones, a veces de un verso a otro dentro de una misma estrofa. Tal vez la razón de estas fluctuaciones radica en el hecho de que una sola canción incluye pasajes con distintos ritmos bailables populares que dictaban la métrica de la canción al adaptarles el texto en ladino. Además, un mismo texto se canta con distintas melodías, según el lugar donde se encontrase la comunidad judía, en distintas localidades españolas o en la diáspora.

Algunos perfiles identificadores del canto judeoespañol (otros en *Ágora-Papeles de Arte Gramático* Núm. 24, "**Raíz, fuente y crisol: El canto femenino judío tradicional, de la cuna a la sepultura**"):¹

1) Es tradicional: En la tradición judeoespañola se han conservado poemas y cantos en ladino, dialecto castellano que se desarrolló desde fines del siglo XIV y principios del siglo XV, antes de la expulsión de los judíos de España, y que incorporó palabras de otros idiomas en la diáspora. Esta poesía es un tesoro para el estudio del folklore, musicológico y lingüístico, pues la capacidad creativa del pueblo judío se expresó con gran riqueza y amplitud en territorio español, y luego la conservó como tradición en todo el mundo. Señala el investigador **Moshé Attias** ("*Hed hamizraj*" 2do. año, cuadernillo 17, año 2002, vol. 1 pp.13-18 y vol. 2, pág. 9), traduzco del hebreo:

"La vida del pueblo judío y su alma, sus costumbres y su lengua, sus sueños y anhelos, se pliegan en la poesía judeoespañola en ladino, tanto en los romances líricos y épicos como en las canciones populares".

2) Tiene utilidad religiosa y secular: En el prólogo a la antología de Attias, especifica **Moshé Lazar** (Attias, M., *Cancionero Judeoespañol* de M. Attias, Jerusalén, 1972) traduzco del hebreo:

¹ Ver: <https://www.calameo.com/read/002827296fe85a7e0536a?trackersource=library>

"El corpus general de la poesía judeoespañola se desarrolló, antes y después de la expulsión de España, en dos ramas: la litúrgica y la secular. La orientación litúrgica dio su fruto en poemas litúrgicos "piutim" cantados en ladino, escritos originalmente en este idioma o traducidos del hebreo, para festividades y sobre la redención del pueblo judío. La orientación secular, más abundante, fructificó en el romance cantado o declamado (romanza) sobre dramas y lances amorosos, y la cantiga (canción popular) sobre embarazos y nacimientos, bodas y endechas fúnebres, y muchas canciones de amor, deseado, cumplido, frustado, etc."

3) Ocupa a distintas áreas de investigación: Los investigadores del folklore judío se ocuparon principalmente de cuestiones relacionadas con la preservación de la tradición judía. Examinaron derivados de motivos típicos de romances y cantigas, algunos de los cuales eran variaciones de canciones españolas, rastrearon fenómenos lingüísticos de la lengua ladina y otros temas consecuentes (ver Attias, Hemsí, Weich-Shahak, A. Péretz, Molcho, S. Rafael, entre otros). Poco abordaron el aspecto métrico y la comparación entre la poesía española y la judeoespañola. desde este aspecto. Por ejemplo, veamos la posición de **Shmuel Rafael** (El caballero y la dama prisionera *Ha'abir ve hara'aiá hashevuiá*, Ramat Gan, 1998, pp. 30-31), traduzco del hebreo y resumo:

"La nueva orientación es localizar y publicar romances judeoespañoles, el "estudios de campo" en diversos lugares de la diáspora hispano-judía (Marruecos, Salónica, Túnez, Turquía, Israel, etc.); la dirección de la investigación teórica – clasificación temática, análisis textual, exclusión, interpretación y procesamiento de datos, chequeo comparativo de las distintas versiones, edición de antologías, etc. Esta nueva orientación, en los últimos años, ha recibido mucha atención en Europa y América, y una nueva generación la continúa en Israel".

4) Variadas formas y estructuras: entre los ejemplos encontraremos formas simples y compuestas. Es forma simple la canción de una sola estrofa, sea dístico, terceto, cuarteta, quintilla, etc.; es forma compuesta la canción que combina estrofas de variadas estructuras, por ejemplo: zéjel, villancico, copla, seguidilla, romance, y otras. La investigadora **Elena Romero** analizó poesía litúrgica *piutim* en ladino a la luz de la métrica española (Actas del

Sexto Congreso de la European association for Jewish Studies Toledo, 19-23 julio 1998, *Sefarad*, Madrid, 1999, pp.339-348). Me he basado en su metodología para establecer dos grupos de ejemplos, formas simples y formas compuestas.

5) Estrofismo: El estrofismo es una característica resaltante de las romanzas y las cantigas. He encontrado que entre trece formas básicas (simples y complejas), sólo una, el romance cantado o declamado, no se da en estrofas sino como poema indiviso. Investigadores de la poesía sefardí afirman que el estrofismo de la expresión poética judeoespañola proviene de varias formas poéticas hebreas: la poesía litúrgica hebrea, las jarchyas en lengua romance, las traducciones de poemas hebreos al ladino, la obra en castellano y en hebreo del rabino **Sem-Tov Arduziel de Carrión** (siglo XIV), y las obras de teatro en ladino (a partir del siglo XV). De lo cual surge que la primera poesía lírica española y el desarrollo del género lírico español no derivan únicamente de la poesía greco-latina, sino también de la obra de los judíos españoles, y su poesía aportó la preferencia por el estrofismo, ya desde el siglo XI. En esta línea metodológica se ubican los investigadores Sáenz-Badillos, Armisted, Silverman, Castro, Navarro, Quilis y Avner Péretz.

6) La diversificación métrica: es constante a lo largo del tiempo. **Sáenz-Badillos** (op.cit.) afirma que en comparación con la poesía latina medieval, la métrica de la poesía hebrea es variada y también rica en ideas ornamentales, herencia de la poesía hebrea clásica, los poemas con "vuelta" *jagor* en los que se combinaban jarchyas en lengua romance, las romanzas y cantigas en ladino, y los poemas litúrgicos tardíos originales o traducidos al ladino, herencia que fue mantenida sin interrupción. Su opinión refuerza la teoría de que incluso antes de la integración de las jarchyas a los poemas con "vuelta" hebreos, existía una poesía española (en lengua romance o en ladino temprano) lírica, estrófica y rica en variaciones métricas y estructurales, de las cuales las jarchyas son un remanente. Sostienen esta teoría Menéndez-Pidal, Alonso, Quilis, Navarro, Romero.

7) Atesora antiguas formas poéticas españolas, conservando gran medida de autenticidad. A los ojos y a la sensibilidad estilística de los poetas españoles que fueron influenciados por la poesía italiana en los siglos XVI y XVII, las antiguas formas españolas fueron consideradas arcaicas y dejadas

de lado. Se conservaron en el bagaje cultural que los judíos llevaron consigo al abandonar España y dispersarse, y fueron terreno fértil donde, como dice E. Romero (*op.cit.*):

"Las formas españolas más antiguas se conservaron de manera vivaz y creativa, y en constantes variaciones"

y pueden considerarse como formas españolas puras libres de influencia extranjera.

Por ejemplo, las romanzas-copla de arte mayor, versos dodecasílabos en dos hemistiquios, atípicos en la poesía clásica española. Romero (*op.cit.*) expone la teoría de que los poetas judíos imitaron esta estructura del mester de clerecía ya en el siglo XIII, pero no hay evidencia de que tuvieran acceso a ella.

8) Demuestra flexibilidad musical: en la adaptación de un texto a varias melodías y de una melodía a distintos textos, y la interesante cuestión de la posible identidad de los autores anónimos., teniendo en cuenta que para cantar *piutim* en ladino se adoptaron melodías de canciones populares, con las técnicas denominadas incipit y contra-factura. La variedad métrica y esta flexibilidad musical agudizan el debate sobre la identidad de los autores "anónimos".

Cabe preguntar ¿es el canto judeoespañol un verdadero producto folklórico o es artesanía genial bien pensada y trabajada por artistas que imitaron el folklorismo pero, sean cuales sean sus motivos (políticos, persecuciones religiosas, etc.) no deseaban revelar su nombre?

La riqueza y el virtuosismo en manejar formas y ritmos indican un nivel artístico que a veces resulta un poco difícil encuadrarlos en la expresión popular masiva. Prueba de ello es la poesía castellana cortesana de los siglos XIV y XV, de la cual se pueden señalar dos condiciones básicas decisivas:

a) Fue escrita y recopilada por poetas-compositores de conocido origen judío ya en tiempos de la Inquisición, por ejemplo, **Juan del Encina** (siglo XV).

b) En el texto de los cantos castellanos se entrelazan palabras en hebreo y árabe. Los investigadores difieren en sus opiniones sobre este tema (Landau, Turner, Castro y Frey), pero a la luz del "paisaje" de rimas y ritmos que veremos, es posible sustentar la teoría que enfatiza el aspecto artístico de las

romanzas y las cantigas, siendo aporte folklórico su preservación y las abundantes variaciones.

9) Combina con originalidad contenido filosófico sapiencial con métrica y ritmos del acervo popular. Semejante combinación no era habitual en la poesía española y en su fuente grecoromana. El primer poeta español que publicó poesía filosófica con métrica propia de canciones populares, sirviendo así de modelo a los poetas españoles, fue el mencionado rabino **Sem Tov Arduziel** (*Proverbios Morales*, siglos XIII- XIV). De lo que resulta: la poesía sapiencial rica en musicalidad popular que luego fue modelo constante para el teatro clásico español del siglo XVII (Lope de Vega, Calderón de la Barca y sus sucesores e imitadores), tuvo su origen en la obra de poetas judíos anónimos que conocían las jarchyas, las romanzas y las cantigas en ladino, y supieron combinar las dos fuentes métricas con alto nivel artístico (Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid año 1945, pág. 235). Veamos como ejemplo, una variación de la cuarteta:

"Una muchacha en Selanica", cantiga judeoespañola con versos de nueve sílabas. Rima a b a b, que desde el poema sapiencial en castellano del mencionado Sem Tov Arduziel, es el molde convencional de la trova clásica española. El tema es burlesco y de protesta: pone en ridículo la costumbre de los judíos de Salónica de castigar a las jovencitas con severos castigos físicos por algo tan trivial como una comida que se ha quemado o no salió a gusto. Es posible que la elección de versos largos, más propios de la poesía filosófica, resalte la intención satírica. M. Attias No.134 pág. 232, I. Levy, pág. 15.

Una muchacha en Selanica,	(9)	a	Selanica = Salónica
que la quisieron castigar	(8+1)	b	
por unos negros <i>yapraqitos</i> ,	(9)	-	<i>yapraqitos</i> = (griego/turco) hojas de parra rellenas
que no los supo bien guizar.	(8+1)	b	

.....

En la retrospectiva histórica, los investigadores de la poesía europea tienen dificultades para determinar la antigüedad de las romanzas y cantigas que se compusieron antes de la expulsión de los judíos de España. Por lo tanto, no se puede decidir la "identidad" (judía o española-cristiana) de un

determinado rasgo métrico. En cualquier caso, hay que tener en cuenta las características ya mencionadas, principalmente la existencia de poesía en una lengua ya próxima al castellano reconocido como oficial en las etapas iniciales de consolidación de la poesía española, y la figura y obra del mencionado rabino Sem Tov Arduziel, el primer poeta judío español que inventó combinaciones "audaces", contenido filosófico en métrica popular, lo que sustenta la teoría de que la influencia judía en la poesía española-cristiana fue significativa (Navarro puntualiza el aporte métrico de Arduziel – la cuarteta heptasilábica, pp. 388, 459, 539). A su vez, la poesía castellana aportó a la poesía judeoespañola de los siglos XVII y XVIII formas consolidadas como la seguidilla y la copla (Romero, Formas estróficas, pág. 276). Es posible encontrar similitudes y paralelos que indican influencia mutua ya en las etapas iniciales de la poesía castellana, saldrán a la luz en los casos y ejemplos y su análisis, lo veremos en las próximas dos entregas de *Ágora*. Investigadores de la poesía española vieron en el canto judeoespañol "*la primera y más auténtica fuente de la lírica castellana, un manantial para la investigación lingüística sobre su consolidación y desarrollo*".

Así lo expresa **D. Alonso** (Prólogo al "Cancionero y romancero español") quien dedica atención a la jarchya hispano-hebrea como fuente primigenia de la expresión poético-musical castellana.

Tradicionalmente, la mayor parte de la poesía judeoespañola estaba destinada al canto. Este factor es importante tanto en términos de ritmo como de forma. Más de una vez, el registrador que anotó una canción de oído no indicó qué versos son estribillo y qué líneas o frases se repiten como motivo que sirve de eje a lo largo de la canción, probablemente asumiendo que los cantantes ya conocían de antemano la estructura tradicional de la canción.

Siguiendo a la investigadora **Shosana Weich-Shahak** (Romancero Sefardí de Marruecos, Madrid, 1969), veremos que resulta metodología adecuada comparar las diferentes melodías para un mismo texto, pues permite determinar si ciertos versos repetitivos, además de integrar al solista y sus oyentes, tienen una función formal determinada, y a veces figuran instrucciones al intérprete que, incidentalmente, constituyen una indicación de la estructura. Como tarea preliminar para este ensayo, examiné fuentes con notación musical y grabaciones, y comparé las melodías de una misma canción en la tradición de diferentes comunidades sefarditas, con distintas

versiones de un mismo texto y los cambios textuales y musicales que se observan en la versión española y en la judeoespañola.

Pero no hay que asustarse. No todo está centrado en tecnicismos. Te invito a dar rienda suelta a la imaginación, con un vuelo de fantasía: Imaginemos que judíos, árabes y cristianos, en la España medieval, celebran un mágico encuentro artístico, y para participar se adornan con un "collar de perlas" de diferente tamaño y color, combinando lo noble y lo popular, la jugosa secularidad y la seriedad religiosa, la pertenencia social y étnica, la variación en el pensamiento estructural y la diversidad en métrica, rima y ritmo. Espero que este esfuerzo imaginativo nos permita cruzar fronteras de tiempo y distancia, volando sobre las alas doradas del canto litúrgico, los romances, las romanzas y las cantigas.

En la próxima entrega

Revista Ágora Núm. 27 - Verano 2024, Segunda Parte - Casos, ejemplos y análisis I

Veremos en la expresión poética musical en ladino y en la castellana, analogías y diversidades en las formas básicas y sus ricas variaciones, cada una vestida con su "traje" tradicional:

Pareado, terceto, cuarteta, quinteto y quintilla, ... hasta estrofas de nueve versos.

Margalit Sagray-Schallman (Bahía Blanca, Argentina, 1949). Llega a Israel como voluntaria en 1967, desde entonces reside en Beer-Sheva, Israel, dos hijos, una nieta.

Poetisa, escritora y compositora, actualmente labora como directora de coro y traductora.

Títulos: B.A. y M.A en Literatura Hebrea (Univ. Ben Gurión del Néguev, Israel).

Licenciatura en Filosofía y Letras (Univ. del Sur, Bahía Blanca, Argentina).

Musicología, Educación musical y canto coral (Univ. de Tel Aviv, Israel).

Profesora de Piano (Argentina), Maestra Normal Nacional (Argentina).

Miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Israelí de Escritores en Lengua Castellana (AIELC). Miembro y ganadora de concursos internacionales de la Organización Mundial de Trovadores (OMT).

Publicaciones: Poemarios: *Fractales de Plenilunio*, *Turbantes de Sedaluna*, ciclo filosófico-poético "*Afreudita*"; novela: *Ofrenda a Afrodita - breve crónica de larga carencia*, trovas y poesías sueltas. En hebreo: trilogía de poemas "Doncella, mujer, ciudad", poesías conmemorativas, publicaciones académicas, manuales de

literatura y métrica española para hebreoparlantes. En varios idiomas: reseñas, ensayos y artículos interculturales, composiciones musicales de distintos estilos, música vocal e instrumental.



Margalit Sagray-Schallman, Beer-Sheva, Israel, año 1982, Primera Guerra del Líbano, Festival Israel-Hispano-América para recolectar fondos. Este evento marca el inicio de mi dedicación artística y académica a la expresión poética sefaradita. El abanico español fue regalo de una cantante de romanzas a quien acompañé con guitarra. Lo conservo todavía.

(Agradecemos a la autora del ensayo el texto, la fotografía y su nota, así como la información sobre su currículum de escritora e investigadora).

Rimas y ritmos en el canto judeoespañol tienden un puente intercultural. Segunda Parte. Casos, ejemplos y análisis I

Musicología y Literatura – Ensayo

Por Margalit Sagray-Schallman



Darío de Regoyos. Toledo

La publicación de este ensayo se realiza en tres entregas, correspondientes con el número triple 26-27-28 del Especial de Verano 2024:

Ágora Núm. 26 – Verano 2024 Primera Parte. Introducción

Ágora Núm. 27 – Verano 2024 Segunda Parte. Casos, ejemplos y análisis I

*Ágora Núm. 28 – Verano 2024 Tercera Parte. Casos, ejemplos y análisis II
y Apéndice: fuentes y bibliografía seleccionada.*

Casos, ejemplos y análisis I

Querido lector, como te venía diciendo (en la Introducción teórica, *Ágora* Núm. 26 – verano 2024, Primera Parte²), te invito a dar rienda suelta a la imaginación, con un vuelo de fantasía: Imaginemos que judíos, árabes y cristianos, en la España medieval, celebran un mágico encuentro artístico, y para participar se adornan con un "collar de perlas" poéticas combinadas: lo noble y lo popular, la jugosa secularidad y la seriedad espiritual religiosa y de pertenencia social y étnica, la variación en el pensamiento estructural y la diversidad en métrica, rima y ritmo. Que esta lectura y este esfuerzo imaginativo nos permita cruzar fronteras de tiempo y distancia, volando sobre las alas doradas del canto litúrgico, los romances, las romanzas y las cantigas.

Formas simples

Es forma simple toda canción de una sola estrofa, sea dístico, terceto, cuarteta, quintilla, etc.; es forma compuesta toda canción que combina estrofas de variadas estructuras, por ejemplo: zejel, villancico, copla, seguidilla, romance, y otras (que analizaremos en *Ágora* Núm. 28 – Verano 2024, Tercera Parte).

Aclaración: En su mayoría, los poemas / canciones judeoespañoles no son constantes en rima y ritmo, fluctúan y crean variaciones, a veces de un verso a otro dentro de una misma estrofa. Probablemente la razón de estas fluctuaciones radica en el hecho de que una sola canción incluye pasajes con distintos ritmos bailables, y dictaban la métrica de la canción al adaptarles el texto en ladino. Además, un mismo texto se canta con distintas melodías vernáculas, según el lugar donde se encontrase la comunidad judía, en localidades españolas o en la diáspora.

² Ver: *Ágora* n. 26. Nueva Col. pp. 155-165:

<https://www.calameo.com/read/0028272960024098e437b>

o también, en bitácora de *Ágora*:

<https://diariopoliticoyliterario.blogspot.com/2024/05/rimas-y-ritmos-en-el-canto-judeoespanol.html>

Los ejemplos presentan la primera estrofa del poema; el estribillo - si lo hay; la estrofa que incluye una palabra o frase en hebreo o que indica una costumbre típica judía. Agrego algún verso o estrofa con alguna caracterización métrica inusual o que reclama especial atención. El cómputo de sílabas de cada verso va entre paréntesis.

1) Pareados o dísticos, seis variaciones

1.1. **Cantiga judeoespañola**, rima encadenada en el último verso de cada estrofa. Ritmo combinado dactílico y trocaico. En las estrofas siguientes la doncella dice que de seguir enferma o al borde de la muerte, desea a su lado solo a su amado. I. Levy, *Cancionero*, pág. 70.

óoo|óo|óo|
 óoo|óoo|ó

Madre, si'sto hazina	(7)	a	Madre, si estoy enferma
médicos no kero yo.	(7)	b	
Madre, si yo me muero	(7)	c	
<i>Jazanim</i> no kero yo.	(7)	b	<i>Jazanim</i> , plural de <i>Jazán</i> = cantor litúrgico
.....			

1.2. **Canción cortesana de origen popular**. Rima aa bb cc, etc. Ritmo combinado, trocaico constante desde la segunda estrofa. D. Alonso, 1969, pág. 54.

No quiero más enojarte	(8)	a	
Mas dígotte que dest'arte	(8)	a	
Los que más leal servieron	(8)	b	
Más mal gualardón ovieron	(8)	b	
.....			

1.3. **Romanza judeoespañola**; la cantidad de sílabas y el ritmo combinado dactílico y trocaico se mantienen también en el estribillo en idioma turco. Basada en un hecho real, cuenta sobre una jovencita judía que fue capturada y llevada a la corte del sultán, y ella pide seguir observando allí los preceptos judíos. M. Attias, *Cancionero judeo-español*, No. 19, pág. 80.

óoo|óo|óoo|óo|

óo|óo|óo|ó|

En el cortijo de la Sultana,	(10)	a	
un poquito más allá	(7)	b	
<i>Yuzun ben delir, yuzun,</i>	(7)	-	Tu rostro me enloquece, tu rostro,
<i>Delmés yuzun ciksinler</i>	(7)	c	déjalo salir sin cubrirlo, que lo vea.

.....

Que le traigan <i>shohet</i> en casa	(9)	e	Shohet o shojet = carnicero según la ley judía
que coma carne <i>kasher</i>	(7)	c	carne kasher = permitida por la ley judía
<i>Yuzún ...</i>			

.....

1.4. Romanza judeoespañola, arte mayor. Se han registrado hasta ocho estrofas, puede que se detectan otras. Su unidad se basa más en la métrica que en el contenido, que narra las penas de amor del amante que se las revela a su amada durmiente, casi como canción de cuna. Une la rima encadenada que se repite cada dos estrofas. La métrica combina trocaico con antibráquico, creando interesante contraste con la melodía, que mantiene ritmo de vals [óoo] y así resalta la pena y el amor del relator. M. Attias, *Cancionero judeo-español*, No. 15, pág. 74.

óo| óo|oóo|oóo|

óo| óo[cesura] oóo|oó|

Durme, durme, mi hermosa doncella,	(10)	a	durme = duerme
durme, durme, sin ansia y dolor.	(9+1)	b	
.....			
Yo no durmo ni noche ni día,	(10)	h	
los que aman angustia los guía.	(10)	h	

.....

1.5. **Canción castellana cortesana de origen popular**, versos dactílicos de 9 sílabas intercalan con versos má cortos, de 5 o 7 sílabas. D. Alonso, 1969, No. 5, pág. 31.

o|óoo|óoo|óo
o|óoo|o.

Al alba venid, buen amigo,	(9)	a
Al alba venid.	(5)	b

Amigo el que yo más quería,	(9)	c
Ven a la luz del día.	(7)	c

.....

1.6. **Cantiga judeoespañola, arte mayor**, rima distinta independiente en cada estrofa. El amante se queja de que la doncella de tierna edad objeto de su amor, es difícil de contentar, a lo cual él se enfrenta con bríos de torero/matador. Ritmo fluctuante. I. Levy, *Cancionero*, pág. 69.

Havlo con coraje y sin espantar	(11)	a
que una hija me quije bien amar	(11)	a

.....

Se metió enfrente como l'matador.	(11)	c
[A]menazas de muerte a mancevos del <i>Dor</i> .	(11)	c mancevos del Dor = jóvenes de su generación.

.....

2) Terceto, seis variaciones

2.1. **Cantiga judeoespañola**, el último verso de cada estrofa corto de "pie quebrado" tiende a yámbico, los dos versos anteriores trocaicos. La niña le declara a su madre que desea irse por el mundo, pasear, relacionarse con la gente, y con todo quien pasa, insinúa relación sexual, por supuesto prohibida. I. Levy, *Cancionero*, pág. 13.

Ir me kero la mi madre.	(8)	a
Por estos mundos me iré,	(7+1)	b

<i>Amán</i> me iré	(4+1)	b	amán = amén = lo creo, lo juro.
Todo hombre pasajero,	(8)	c	
Aliento lo entraré,	(7+1)	b	
<i>Amán</i> lo entraré	(5)	b	
.....			

2.2. Canción castellana cortesana. Se encuentra también en otras canciones, como primera estrofa y/o como estribillo. El segundo verso acortado "pie quebrado", monorima, ritmo trocaico. Análoga a la judeoespañola del ejemplo 2.1 en la retórica de la niña enamorada y audaz, llama a su amado "carcelero" (la tiene presa de amores) y pide que no tarde en encerrarla en la "prisión" (en su amor). D. Alonso, 1969, *No. 80, pág. 75.*

No te tardes ¡que me muero!	(8)	a	
Carcelero,	(4)	a	
no te tardes ¡que me muero!	(8)	a	
.....			

2.3. Poema litúrgico cantado *piut* de alabanza a Dios, estilo romance épico-lírico, monorimo, estribillo con rima independiente, tiende a ritmo trocaico. Romero, *pág. 260.*

Bendito sea nuestro <i>Dio</i>	(8)	a	Dio = Dios
que a <i>Paró</i> en la mar hundió	(7+1)	a	Paró = (hebreo) Faraón
la <i>Ley Santa</i> El me la dió.	(7+1)	a	Ley Santa = (ladino) La Biblia
<i>Amalda, kerelda, meldalda y estimalda</i>			= (turco) amada, querida, adorada y estimada
.....			

2.4 Romanza, métrica y ritmo irregulares. Estrofa que aparece como estribillo en varias romanzas. E. Romero, 1991, *Ciclo Kedushat haTorá, pág. 260.*

oó|oó|oó|oó
ó|óoo|óo [cesura] o|óoo|ó
óo|óo|óo|óo|óo|ó

<i>Amán, Amán, halim amán</i>	(8+1)	a	= (turco) Amén, amén, lo creo
Tú tañe el pandero, y <i>juá el kemán;</i>	(9+1)	a	= (turco) y tú soplarás el cuerno <i>shofar</i>
El ke no me manke está en la <i>me'aná.</i>	(11+1)	b	= quien no esté de acuerdo será aislado me'aná = (árabe) estigmatizado
.....			

2.5. Poema litúrgico *piyut* con melodía popular, monorima. Ritmo fluctuante, tiende a antibráquico. E. Romero, 1991, *pág.* 260.

Mucho vos estimo, mi tierra querida. (12) a
 Yo, del *Dio*, demando demanda cumplida. (12) a Dio = Dios
 No mos kites d'ella ni'n muerte ni'n vida. (12) a

2.6 Romanza, métrica característica de la poesía hebrea con versos largos divididos en dos hemistiquios, el segundo completa la idea expresada en el primero, monorima, el ritmo tiende a trocaico. E. Romero, Ciclo "La salida de Egipto", el castigo de los egipcios, *pág.* 259.

Doce senderos partiéronse en la mar limpios como alcanfor (17) a
 Muros de aguas se pararon como *montes de Tabor*, (15) a
 Fríos aferóles a las *umot* y miedo y pavor. (15) a *umot* = (hebreo) pueblos

Observación: Como hemos señalado, las variaciones del terceto español que provienen de la simbiosis entre la influencia latina y la judeoespañola, otorgan al terceto flexibilidad funcional, puede ser estrofa de apertura y puede ser estribillo. En las canciones cortesanas, a partir del siglo XVI, el terceto monorrimo es parte estructural básica de toda forma que imita el *zejel*, *azejelada*. (Ver T. Navarro, *pág.* 209).

3) Cuarteta, quince variaciones ... y pueden detectarse otras

3.1. Cantiga judeoespañola, estrofas de rima a b c b y también a b a b, a partir de la segunda estrofa. EL ritmo tiende a antibráquico irregular. I. Levy, edición francesa 1979, *pág.* 64.

Quero y quero, (5)
 y nada me dan. (5)
Parás para'l baño, (6) *Parás* = (persa) perfume o hierba aromática para el baño
 no me queren dar. (5)
 tra la la la

A Popli no quero (6) a
 que's *Exkenazí*, (5+1) b *Exkenazí* o *ashkenazí* = (hebreo) judío europeo occidental
 a Mazaraki quero, (7) a
 qu'es *franco* coma mí (6) b *franco* = (ladino) judío oriental o turco
 Tra la la la la ...

3.2. Canción castellana cortesana, arte menor. Las estrofas son cuartetos con estribillo pareado, ritmo combinado, rima encadenada entre el tercer verso de la estrofa y los dos versos del estribillo. Francisco de la Torre, *Cancionero de Palacio*, ed. E. Grau, 1982, pág. 22.

óoo|óo / oóo|ó / óoo|óo / oóo|ó

Pámpano verde,	(5)	a	
racimo albar	(4+1)	b	
¿Quién vido dueñas	(5)	-	
a tal hora andar?	(4+1)	b	
<i>Encinueco</i> entre ellas,	(7)	c	encinueco = (turco?) me ubicaré, estaré,
entre las doncellas.	(6)	c	o perteneciente a Juan del Encina [?]

.....

3.3. Cantiga judeoespañola, la misma forma y ritmo combinado como en el ejemplo anterior, aquí el estribillo es pareado, en idioma turco, con rima independiente. I. Levy, *op. cit.*, pág. 46.

Por la tu puerta yo pasí,	(8)	a	pasí = pasé
te vide asentada,	(6)	-	vide = vi
la llavedura yo bezí,	(8)	a	llavedura = cerradura, bezí = besé
como bezar las tus caras.	(8)	-	bezar = besar
<i>Amán, amán, gul pembé</i>	(7+1)	b	= (turco) Oh, amén, oh, amén, rosa rosada
<i>ne bu yuzellík sendé.</i>	(7+1)	b	= (turco) cuánta es la belleza que hay en ti

.....

3.4. Romanza judeoespañola, el estribillo de "pié quebrado", el ritmo tiende a dactílico irregular, rima asonante, las frases musicales asimétricas "moldean" el texto. M. Attias, *op. cit.*, No. 115, pág. 201, I. Levy, pág. 47.

Arvoles lloran por lluvias	(8)	
y montañas por aires.	(7)	
Ansí lloran los mis ojos	(8)	
por tí kerida'mante.	(7)	
Torno y digo	(4)	
ke va ser de mí	(5+1)	
en tierras ajenas	(6)	tierras ajenas = países extranjeros
yo me vo morir.	(5+1)	vo morir = voy a morir

.....

3.5. **Romanza judeoespañola**, también el estribillo es una cuarteta, métrica irregular, el ritmo tiende a trocaico, rima asonante. I. Levy, *op. cit.*, pág. 62.

óo|óo|óoo|óo

óo|óo|óo|óo

óo|óo|óo|ó

óo|óo|óo

<i>Axerico</i> de quinze años,	(8)	<i>Axerico</i> = diminutivo del nombre Asher
su hermosura es una.	(6)	
Ya empesó hazer l'amor,	(6)	
com' una criatura.	(6)	
Ah! Morena de mi corazón,	(9+1)	
un bezo y un abraso	(7)	
dámelos tú por amor.	(7)	
Savrás mi kerida, por ti muero yo.	(6+6)	

.....

3.6. **Cantiga judeoespañola, rima a b c b**, en el marco de la estrofa los versos pares riman entre sí, la rima del tercer verso encadena con la estrofa siguiente. EL ritmo irregular tiende a dactílico. Existen dos versiones: en el *Cancionero Judeoespañol* de Attias, sin número, pág. 22, y entre las obras castellanas de Fernán Caballero (siglo XVI).

De tu ventana a la mi ventana	(10)	a	
me tirastes un limón.	(7+1)	b	
La <i>casca</i> era duelo,	(6)	c	<i>casca</i> = (ladino) cáscara
me quemó el corazón.	(6+1)	b	

.....

3.7 **Canción cortesana anónima, octosilábica**, riman solo los versos pares con la sílaba "ía" dictada por el último verso de la primera estrofa; en las estrofas siguientes el último verso repite como "vuelta"; ritmo trocaico. De contenido filosófico, la reflexión sobre lo efímero de la vida y la muerte inevitable que arrasa con todo lo anhelado y conseguido indica al bíblico *Eclesiastés* como una posible fuente. E. Grau, *Cancionero de Palacio*, pág. 12.

De la vida de este mundo	(8)	-
--------------------------	-----	---

non vos tome gran codicia; (8) -
 que quien piensa vivir un año (8) -
 no vive tan sólo un día. (8) a

.....

¡Ay de mí, triste cuitado! (8) -
 ¿Con quién me consolaría? (8) a
 Pues qu' estando más seguro, (8) -
 la muerte me robaría. (8) a

.....

3.8. Canción cortesana. Ritmo trocaico. Las estrofas son cuartetos, rima b b b a, el estribillo pareado, la rima del último verso del estribillo encadena con el cuarto verso de la estrofa. Tal como en las romanzas en ladino, el "yo parlante" es una jovencita enamorada que le cuenta a su madre lo que ha soñado, le llega el amor que consuela y brinda bienestar, aunque no lo merezca. Autor: Juan de Anquieta (siglos XV y XVI). E. Grau, *Cancionero de Palacio*, pág. 8.

Con amores, la mi madre (8) -
 con amores m'adormí. (7+1) a

Así dormida soñaba (8) b
 lo qu'el corazón velaba (8) b
 qu'el amor me consolaba (8) b
 con más bien que merecí. (7+1) a

.....

3.9. Romanza judeoespañola, las cuartetos riman a a b, el ritmo irregular tiende a trocaico. Del ciclo "El testamento de Amán". E. Romero, pág. 272.

Un día antes que muriera (8) a
 llamó a su parentera, (8) a parentera = sus parientes, su familia
 los tomó a su cabecera (8) a
 un día antes de *Purim*. (8) b Purim = fiesta judía, conmemora a la reina Esther
 y la salvación del exterminio dictado para todo el pueblo judío.

.....

3.10. Romanza judeoespañola endecasílabo, ritmo trocaico, rima a a a b, el estribillo consta de un sólo verso asonante. A. Hemsí, *Cancionero sefardí*, 1995, pág. 138.

Cuando el rey Nimrod al campo salía (11) a
 miraba en el cielo y en la estrellería (11) a
 vid' una luz santa en la judería (11) a
 ke avia de nacer *Abraham Avinu*. (11) b

Avinu = (hebreo) nuestro padre
 Abraham Avinu, padre querido, luz de Israel -

.....

3.11. Cantiga judeoespañola, ritmo irregular, rima a b a b, c d c d, etc., hay diferencias entre la versión anotada por I. Levy, pág. 75 (por ej. en el verso "tú no hablas del todo" figura "no hablo con *dinguno*, es decir, ninguno), pero no altera la métrica. M. Attias *No. 132 pp. 229-230*.

La vida do por el *rakí*, (8) a
 yo no puedo dexarlo. (7) b
 De beber nunca me hartí, (8) a
 de tanto amarlo. (5) b

Cuando estás en el barmil (8) c
 tú no hablas del todo (7) d
 cuando me hago *kior kandil*, (8) c *kior kandil* = (hebreo y ladino) como la llama de la vela
 caigo en el lodo. (5) d

.....

3.12. Canción cortesana anónima, rima "abrazada" con el tercer verso asonante que encadena con la estrofa siguiente, ritmo trocaico. T. Navarro, *pág. 240*.

La bella mal maridada (8) a
 de las más lindas que ví, (7+1) b
 si quieres tener amores, (8) -
 linda, acuérdate de mí. (7+1) b

.....

3.13. Romanza judeoespañola del ciclo "La destrucción del Templo" histórico-filosófica, rima a b b a (redondilla). E. Romero, *pág. 271*.

Esta romanza del siglo XVI conserva la métrica y el tono popular folklórico con un contenido serio de lamento histórico-religioso, combinación usada en castellano romance por Sem Tov Arduziel en su poema sapiencial Proverbios Morales (siglo XIV), creando así una tradición poética que dio sus mejores frutos en el Siglo de Oro español (siglos XVI y SVII), en poesía y en el drama teatralizado. T. Navarro, *pág. 526*.

<i>Bet hamikdas</i> honrado,	(7)	a	Bet hamikdas = (hebreo) Templo de Jerusalén
Guay, cómo'stás tan destruido!	(9)	b	Guay = interjección ante una sorpresa negativa
<i>Bet hamikdas</i> querido,	(7)	b	
Guay, cómo'stás tan derocado!	(9)	a	
.....			

3.14. Cantiga judeoespañola engarzada en la tradición del bíblico Cantar de los Cantares, cantada en las bodas, rima asonante, entre algunas estrofas encadenan versos que crean una sensación auditiva de rima, no ortográfica. Ritmo trocaico irregular.

M. Attias, No. 12 pág. 69, I. Levy, pág. 29.

"Morena" me llaman,	(6)	-	
yo blanca nací,	(5+1)	a	
de pasear, galana,	(6)	-	
mi color perdí.	(5+1)	a	
Escalerica le hizo,	(8)	-	
d'oro y de marfil.	(5+1)	-	
Para que suva el novio,	(8)	-	
a dar <i>quiduxin</i>	(5+1)	-	quiduxin = (hebreo) santificaciones en las bodas
.....			

3.15. Cantiga judeoespañola, arte mayor, rima a a b b, c c d d, etc. testimonia que el origen de la forma era una serie de dísticos o pareados, semejante al romance épico castellano. Irregularidad: en algunas estrofas hay un verso asonante, que difiere del verso anterior en una sola letra. El ritmo con cesura fluctúa entre trocaico y dactílico. I. Levy, *op.cit.* pág. 59.

Yo'n la prizión, tú en las flores,	(9)	a	
sufro de corazón, quero que llores.	(11)	a	
Las paredes altas, no te alcanso,	(10)	b	
demandando salvación del mi Dio Santo.	(11)	b	
.....			
Vestido preto te vo hazerte,	(9)	c	preto = negro, es decir, de luto
y a la <i>kehilá</i> qu'eches l'azeite.	(10)	c	kehilá = (hebreo) congregación
Quinze años en prizión, querida,	(10)	d	
yo'sto en cadenas, way de mi vida.	(11)	d	way – ¡pobre de mí!
.....			

4) Quinteto, quintilla

Estrofa componente de largos poemas o como forma independiente.

De arte mayor, fue adoptado en la versificación española por el neoclasicismo, desde principios del siglo XVIII hasta los años 30' del siglo XIX. (Ver Navarro, *pág.* 305, 349).

Es aceptable la suposición de que la romanza tradicional judeoespañola con estrofas de cinco versos, flexibilidad estructural y rima rica en variaciones, influyó en la adopción de esta forma estrófica en la poesía castellana. (Ver E. Romero, *Formas estróficas, pág.* 262).

4.1. **Romanza judeoespañola**, versos **de arte mayor**, rima a a a b b. En la última palabra del tercer verso *güesos* (huesos), la letra "s" suena como la "z" de los versos anteriores, la rima no se altera. Ritmo combinado dactílico y trocaico. Del ciclo filosófico-moral "Romanzas sobre tu último día de vida", expresión macabra de la muerte, inevitable, irreversible pues de ella no hay retorno, y no deja más que despojos. E. Romero, *pág.* 262.

Viene el <i>arón</i> y también los lienzos,	(10)	a	<i>arón</i> = (hebreo) ataúd
Todo el que lo oye se modre los bezos.	(11)	a	<i>modre</i> = muerde, traga; <i>bezos</i> = besos
Carne no queda sino más ke <i>güesos</i> ,	(11)	a	
su haber lo deja y sus bienes solta:	(10)	b	<i>solta</i> = suelta
Una vez se va, otra vez no volta.	(11)	b	<i>no volta</i> = no vuelve
.....			

4.2. **Cantiga judeoespañola**, variación del quinteto en versos cortos **de arte menor** denominada "**quintilla**". En este ejemplo sin rima, en otros la rima es irregular fluctuante, el ritmo tiende a trocaico. El texto es un diálogo coloquial: Alguien, probablemente un muchacho, le pide a la jovencita Sarita un vaso de agua, y ella se niega a alcanzárselo, aduciendo que está descalza y sobre el rocío se le congelan los pies, se insinúa que es una negativa al requerimiento erótico. M. Attias No. 42, *pág.* 113.

- Bre, *Sarica*, Bre (5) - Bre, *Sarica* = (turco) ¡Ay, Sarita!

Dame un copo de agua.	(6)	-	copo = copa o vaso
- Estó descalza,	(5)	-	estó = estoy
hay rocío en bajo	(6)	-	en bajo = abajo
me se llela el pie.	(5)	-	llela = (ladino) huela

.....

4.3. Canción cortesana. Quintilla de versos cortos (5-6 sílabas), el estribillo consta de dos versos asonantes. Los últimos versos del estribillo y de las estrofas en "pié quebrado". El ritmo del estribillo tiende a trocaico, en la estrofa presenta una variación del dactílico, con una sílaba no acentuada que antecede al primer pie rítmico. La música sigue este modelo rítmico, acentuando la segunda sílaba. Resalta la retórica doble, en el estribillo el protagonista que narra sus cuitas de amor se dirige a su madre, en las estrofas se dirige a su amada en tercera persona, como rindiéndole honor a "Vuesa Merced", con exageraciones apologéticas, elogiando su belleza. La mayoría de las interpretaciones son acortadas, se canta el estribillo y una sola estrofa. En Youtube "De sol el naranjale", escrito debajo del video "Las mis penas, madre". Pedro de Escobar (siglos XV y XVI, n. 1465- f. 1535); Grau, *Cancionero de Palacio*, pág. 42.

Las mis penas, madre,	(6)	-	
de amores son.	(4+1)	-	
Salid, mi señora;	(6)	-	
de sol naranjale,	(6)	-	
que sois tan hermosa,	(6)	-	
qu' amarvos ha el aire	(6)	-	amarvos = amar a vos
de amores, sí	(4)		

Las mis penas, madre ...

.....

5) Sexteto, sextilla

Estrofa de seis versos largos (sexteto) o cortos (sextilla), componente de poemas o como forma independiente.

La romanza judeoespañola en sextillas se diferencia de la canción castellana en la rima: Las variaciones más encontradas de la sextilla castellana son a a b a a b; a b b a b b; a b c a b c. La variación más encontrada en la sextilla judeoespañola, siendo la básica a b a b c c, es sólo una: a a a b b a. (Ver E. Romero, pág. 268).

5.1 Canción de cuna judeoespañola, octosilábica, rima a b a b c c. Como en el ejemplo número 4, hay irregularidad en el último verso, provocada por la letra "z" en lugar de "s", no altera la rima. I. Levy, *pág.* 84.

Durme, durme, hermoso hijico	(8)	a	hijico = hijo pequeñito
durme durme con sabor	(7+1)	b	sabor = dulce sueño
cerra tus luzios ojicos	(8)	a	luzios ojicos = brillantes ojitos
durme durme con sabor.	(7+1)	b	
A la scola tu te irás	(7+1)	c	scola = escuela
y la Ley embezaras.	(7+1)	c	Ley, Torá = (hebreo) Biblia, el Pentateuco embezaras = (ladino turco) besarás, amarás
.....			

5.2. Poema litúrgico *piyut* de estilo cantiga judeoespañola hexasilábica fluctuante. Métrica propia de canciones profanas con texto de contenido religioso, alabanza a Dios por la salvación del pueblo judío. Los versos 4º y 5º en "pie quebrado", difieren los versos más largos similares en métrica y rima a los últimos versos del resto de las estrofas, son una "cola" como en la forma Copla Caudata. Rima a a b b a, ritmo combinado tiende a trocaico, la palabra Dio (Dios) se pronuncia acentuándola Dío". E. Romero, *pág.* 262.

óo|óo|óo|ó

Suba al <i>Dio</i> mi oración,	(5+1)	a	suba = se eleve
hablas de alabación,	(5+1)	a	hablas = decires, alabación = alabanza
con muestra buena entición	(7+1)	a	entición = intención
de estimar	(3)	b	
y de amar	(3)	b	
al <i>Dío</i> de nuestra salvación.	(8+1)	a	Dío = (ladino) Dios
.....			

5.3. Cantiga registrada entre las judeoespañolas, pentasilábica asonante, el último verso en "pié quebrado", rima encadenada. Dice en el encabezamiento que pertenece al ciclo de endechas fúnebres en honor de una persona influyente de alta alcurnia, no se menciona su nombre que aparece luego en el tercer verso de la primera estrofa. Ritmo combinado dactílico y trocaico. Combina métrica de canciones profanas cortesanas con contenido moral religioso, se cree que data del siglo XV. D. Alonso, *No.* 3, **pág.** 25.

Registrada en las antologías castellanas bajo el título "Endechas a la muerte de Guillén Peraza" (anónimo). Recogidas por Juan de Abréu Galindo en su obra *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*, publicada en 1632 pero compuesta a finales del siglo anterior

Ver: Musicalizadas por el grupo folclórico Los Sabanderos en 1970 en su álbum Antología del Folklore Canario Volumen 1.

óoo|óo

Llorad las damas (5)
 si Dios os vala (5)
 Guillén Peraza (5)
 quedó en la Palma. (5)
 La flor marchita (5)
 de su cara (4)

6. Séptima

No he podido encontrar, hasta ahora, romanzas y/o cantigas con estrofas de siete versos, y no se mencionan en los trabajos de investigación. En M. Attias se encuentra en dos versiones: una cortesana del Siglo XV de M.G. Matos, y una romanza anónima cantada por judíos españoles bajo el título "La mora", se cree que data de la misma época, un largo poema según el modelo de la canción tradicional judía en arameo "Mi padre compró un cabrito" *Jad gadiá* (Ver <https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=691> en fonética y traducción acanto), y comienza con una séptima no encadenada con el resto de las estrofas, asonante, versos cortos.

Versión M.G. Matos

Estando la mora (6)
 solita en su lugar, (6)
 viene la mosca (5)
 que la quiere hacer mal. (6)
 La mosca a la mora (6)
 estando en su moralita (8)
 solita y sola. (5)

Versión judeoespañola "La mora"

Estábase la mora (7)
 en su bel estar (5)
 venía la mosca (6)
 por hacérle mal. (5)
 La mosca a la mora (6)
miskenika la mora (7) *miskenika* = pobrecita*
 ke en los campos mora (6)

* Miskenika: diminutivo del adjetivo hebreo *misken* (masc) / *miskená* (fem.) = pobre cosa, expresión de quien se compadece de una persona mal avenida.

Esta estrofa resulta particularmente interesante por la integración de varios fundamentos: el nivel expresivo, el contenido filosófico y la métrica popular. M. Attias, Cancionero, *pág.* 19.

Hace gala de un humor ciertamente picaresco (la mosca/la mora), pero invita a la reflexión seria, aún en el marco de la métrica popular y los versos cortos. Esta combinación la hemos visto ya en ejemplos anteriores, y recordamos que fue pionero en utilizarla Sem Tov Arduziel en su poema sapiencial *Proverbios Morales*.

El múltiple significado de la palabra "mora" se utiliza para crear una alusión sexual, lo que da a la canción una intención picaresca. Significados: 1. Fruta del árbol de mora; 2. Una niña o jovencita árabe; 3. Verbo "vive", o "reside" (Comey-Yordan, Diccionario Sefardí-Hebreo, Tel Aviv, 1993). Posibles interpretaciones:

1) Una fruta ha quedado solitaria en el campo, una sola mosca es capaz de estropearla - esto se enfatiza dos veces en el poema. 2) La muchacha árabe está sola – invita a la tentación sexual - en el campo. 3) La muchacha árabe vive en el campo, no en la aldea y no en el serallo, situación de suyo interesante.

La versión cristiana plantea esto con una especie de "guiñada" en la última palabra del verso sexto - "moralita" en diminutivo, así la expresión "su linda casita" es irónica, pues la casa es el campo amplio y abierto, nota que sugiere un duro juicio moral.

La versión judeoespañola menciona que la muchacha es fea, la mosca la molesta mucho, y no hay nadie que la proteja, es "pobre" (específicamente dicho en la palabra hebrea *miskenika* en el verso sexto). Desde el punto de vista del enjuiciamiento moral la diferencia es grande, aunque las palabras sean casi las mismas, pues en esta versión se nota una cierta compasión que perdona.

La estrofa castellana de siete versos fue más usada a partir del romanticismo del siglo XIX. (Ver A. Quilis, *Métrica Española*, 1999, *pág.* 112), y, por lo tanto, no integraba el acervo poético que los judíos españoles llevaron consigo a la diáspora, a fines del siglo XV.

7. Octava, octavilla

Componente de poemas o como forma independiente, la estrofa judeoespañola de ocho versos data del siglo XIV, y fue la base de la octava española que más tarde, en el Siglo de Oro (XVI-XVII), adoptó la forma italiana "ottava rima" y desarrolló las variantes españolas. (Ver T. Navarro: octava real, octava heroica, octavilla).

En este ejemplo litúrgico, el ritmo tiende a dactílico. La tierra prometida Sión, es tratada retóricamente como un personaje femenino. I. Levy, *pág.* 20.

En otras antologías, el mismo texto con pequeñas variaciones se presenta como una secuencia de coplas, en estrofas de cuatro versos, arte menor. El ritmo y la rima no se alteran. La música es repetitiva, con ritmo de marcha, y el género clasificado como "himno". Bajo el título "La bandera de Sión", fue conservada y transmitida en la tradición de los judíos de Turquía, grabada en vivo y registrada en el proyecto de preservación del museo Ma'alé Adumim, Israel, año 1978.

<i>Sión</i> , tu mi ojo preto,	(6)	a	ojo preto = niña de mis ojos
hazme saver tu secreto,	(7)	a	
kita el velo preto,	(6)	a	velo preto = velo negro, de duelo
¡kerida <i>Sión</i> !	(5+1)	b	
Yo por ti regreto,	(6)	a	regreto = siento tristeza, añoro
por tu grand' apreto,	(6)	a	apreto = sufrimiento
que en muy presto	(5)	a	muy presto = prontamente, rápidamente
salvará <i>Sión</i> .	(5+1)	b	
.....			

8. Novena, dos variaciones

Este tipo de estrofa es muy habitual entre las romanzas judeoespañolas, semejante a la variación de la copla castellana denominada "copla mixta", resultado de la combinación de una redondilla y una quintilla que riman entre ellas en dos o tres versos, y los últimos versos asonantes. Frecuentemente se denomina esta forma poética "copla de novena".

Hay romanzas judeoespañolas con estrofas de nueve versos con un verso de "puente" entre las dos partes estructurales de la estrofa – la quintilla y la cuarteta; en la quintilla todos los versos riman y no hay ninguno asonante.

Entre las variaciones de la novena castellana encontramos la denominada "novena de pié quebrado", donde versos octosilábicos alternan con versos

hexasilábicos, y se observan fluctuaciones en rima y ritmo. Puede inferirse que esta flexibilidad es herencia recibida de la novena judeoespañola, que es la más antigua. (T. Navarro, *pág.* 318).

8.1. Poema litúrgico *piyut* estilo romanza, los versos cortos fluctúan entre seis y siete sílabas. Este ejemplo pertenece al ciclo "La Reina Esther", cantada tradicionalmente en la festividad de *Purim*. La retórica está basada en lo que supuestamente le diría la madre a la Reina Esther, que no dude en cumplir su cometido para salvar al pueblo judío - llorar e implorar al rey Asuero, y luego ya vendrá la intervención divina (Esta circunstancia es producto de la imaginación popular, pues su crónica menciona que Esther era huérfana criada por su tío paterno Mordejai, y no se menciona a su madre). La investigadora E. Romero opina igual que T. Navarro, que la novena es la forma poética más común de la romanza judeoespañola.

E. Romero, *op. cit.* *pág.* 262.

Mira, mi hija <i>Ester</i> ,	(6)	a	Ester = la reina Ether
de pararte en esto	(6)	b	
y tus lágrimas verter	(7)	a	
delante el rey presto.	(6)	b	
Y todo el resto	(6)	b	
quede para el Dio:	(6)	c	
si de El sucedió	(6)	c	sucedió = aconteció como acto divino
lo soportaremos	(6)	d	
y lo llevaremos.	(6)	d	
.....			

8.2. Romance cortesano, lamento y reflexión filosófica sobre la muerte que trae desdichas, y desesperación. Rica en combinaciones: Octosilábica con alternados versos cortos de "pié quebrado", precede a la estrofa novena una cuarteta-estribillo con rima "redondilla". Los dos últimos versos del estribillo repiten como "vuelta" al final de cada estrofa.

El ritmo tamborilleado brinda estilo de sobria danza cortesana que insinúa a la "pavana". Compuesta por Juan Álvarez de Almorox a fines del siglo XV. *Cancionero de Palacio*, *pág.* 6.

Oh, dichoso y desdichado	(8)	a
que estoy tal	(4)	b

que el morir tengo por mal	(8)	b
y vivo desesperado.	(8)	a
Qué mayor mal puede ser	(7+1)	c
al triste que vuestro fuere	(8)	d
que la muerte, porque muere	(8)	d
la memoria de vos ver?	(7+1)	c
También vuestro merecer	(7+1)	c
me tiene desatinado,	(8)	a
qué, estoy tal,	(4)	b
que el morir tengo por mal	(8)	b
y vivo desesperado.	(8)	a
.....		

En la próxima revista *Ágora* Núm. 28 – Verano 2024 Tercera Parte veremos, en Casos, ejemplos y análisis II

Formas poéticas compuestas, melodías adaptadas y ritmos de baile:

Zejel y variaciones, Villancico y variaciones, Copla y variaciones con subdivisiones, Seguidilla y variaciones, Romance y romanzas en ladino, y un Apéndice con Fuentes y Bibliografía seleccionada.



Margalit Sagray-Schallman (Bahía Blanca, Argentina, 1949).



Seguidillas a orillas del Manzanares. Goya

Rimas y ritmos en el canto judeoespañol tienden un puente intercultural. Tercera Parte. Casos, ejemplos, análisis II y Apéndice

Musicología y Literatura – Ensayo

Por Margalit Sagray-Schallman

Casos, ejemplos y análisis II

Formas compuestas

En la Introducción a este ensayo (*Ágora* Núm. 26 – verano 2024, Primera Parte³), entre las preguntas básicas que fueron eje central de la investigación se enuncian las que conviene mencionar nuevamente, al comenzar el "recorrido" por estos casos y ejemplos:

** En términos de puente intercultural: la relación entre la poesía hebrea sacra y laica ¿sirvió de modelo para la poesía española en sus primeras etapas?*

** ¿Cómo influyó la métrica judeoespañola en ladino en la poesía castellana desde que comenzaron a funcionar como modelo la una para la otra? ¿Podemos encontrar ejemplos que perfilen estos modelos?*

Como instrumento claro y preciso de investigación, consideraremos ejemplos judeoespañoles o sefaradíes las letras de canciones que contienen menciones específicas de palabras y costumbres judías, y si la hay, veremos esa misma canción en su versión castellana. Encontraremos similitudes y/o paralelismo no solo en la forma sino también en temas, motivos y contenidos.

Aclaración: En su mayoría, los poemas/canciones judeoespañoles no son constantes en rima y ritmo, fluctúan y crean variaciones, a veces de un verso a otro dentro de una misma estrofa. Probablemente, la razón de estas fluctuaciones radica en el hecho de que una sola canción se da en distintos ritmos bailables que dictaron la métrica de la canción al adaptarles el texto en ladino. Es necesario tener en cuenta que un mismo texto se canta con distintas melodías, según el lugar donde se encontraba la comunidad judía, en distintas localidades españolas o en la diáspora.

Recordemos, es forma compuesta toda canción que combina estrofas de distintas estructuras.

³ Para leer las entregas anteriores: **Primera Parte**. Ver *Ágora* 26. Nueva Col. pp. 155-165.

<https://www.calameo.com/read/0028272960024098e437b>

o también, en bitácora de *Ágora*

<https://diariopoliticovyliterario.blogspot.com/2024/05/rimas-y-ritmos-en-el-canto-judeoespanol.html>

Segunda Parte. Ver *Ágora* N. 27- Nueva Col. pp. 107-128.

<https://www.calameo.com/read/0028272961e6fd2732de4?trackersource=library>

o en blog de la revista:

https://diariopoliticovyliterario.blogspot.com/2024/05/rimas-y-ritmos-en-el-canto-judeoespanol_30.html

(En las entregas anteriores de este ensayo se han tratado ya formas y ejemplos numerados del 1 al 8).

9. Zéjel

Estructura: El estribillo compuesto por 1, 2, o 3 versos; monorrímo; la canción consta de varias cuartetas como la "copla" (ver más adelante #11); el último verso de cada estrofa es "vuelta" pues repite uno de los versos del estribillo o rima con alguno de ellos, funcionando como un elemento unificador entre las estrofas y el estribillo; los tres versos anteriores de la cuarteta tienen otra rima, con las variaciones propias de los tercetos (ver #2.1 y #2.2).

La rima más usada es: a a b b b a (T. Navarro, pág.541; R. Menéndez Pidal, Poesía árabe y poesía europea, dedica 70 páginas al Zéjel y sus variaciones).

Originariamente el zéjel fue un género poético de la poesía mozárabe, que se desarrolló en forma de canción en Al-Ándalus (Andalucía), cultivado luego por poetas hebreos castellanos y europeos. Escritos no en árabe clásico sino en árabe dialectal andalusí, y a menudo con palabras y expresiones en romance, son muestra del bilingüismo de la sociedad andalusí. El más típico cancionero escrito en forma de zéjeles es el de Abû Bakr ibn Abdul-Malik ibn Quzmân, más conocido simplemente por Ben Quzman, poeta cordobés del siglo XII. (Wikipedia: Zéjel o Zajal).

9.1 Poema litúrgico estilo romanza judeoespañola, métrica popular, 8-9 sílabas. El estribillo consta de dos versos que riman entre sí, funcionando como "vuelta". El ritmo tiende a trocaico en las estrofas y dactílico combinado en el estribillo. Pertenece al ciclo "Historias de Purim" del cual hemos visto en otros ejemplos, relacionado con la reina Esther y la salvación de los judíos, y en alabanza a Dios. E. Romero, pág. 264.

Venid, oyid nueva patenta	(9)	a	patenta = (ladino) invención, cuento
que maravías del Dio enmenta.	(9)	a	Dio = Dios, enmenta= da cuenta, narra
Un rey grande y ensalzado	(8)	b	
Ahasveros era nombrado,	(9)	b	Ahashveros = (hebreo) el rey Asuero
a su mujer hubo matado	(9)	b	
porque le hizo poca cuenta.	(8)	a	poca cuenta = desobedeció, despreció

Venid, oyid nueva patenta
que maravías del Dio enmenta.

.....

9.2 Canción cortesana lírica filosófica, lamento de amor y muerte, acordes y arpeggios apoyan una melodía lenta y majestuosa, que impacta profundamente. De autor anónimo, arte menor, el estribillo es un terceto de rima a b b, el último verso en *negrita* funciona como "vuelta", dando unidad a todo el poema. En la estrofa, el anteúltimo verso da la sensación de rimar con la "vuelta" pero coincide sólo en la letra final "é" acentuada, creando un efecto auditivo más impactante. El ritmo combinado tiende a dactílico, comienza con una sílaba no acentuada y finaliza con un pie trocaico **o|óoo|óo**. Cancionero, pág. 14.

Que bien me lo veo	(6)	a
y bien me lo sé	(5+1)	b
que a tus manos moriré.	(7)	b
La vida consiento	(6)	c
que vos la matéis,	(5+1)	d
y sienta que sienta	(6)	c
que la merecéis.	(5+1)	d
Que en ella veréis	(5+1)	d
quien tiene mi fé;	(5+1)	b
que a tus manos moriré.	(7)	b

.....

10. Villancico

Se puede distinguir la influencia castellana en las romanzas judeoespañolas compuestas con forma de "villancico" por los judíos españoles en la diáspora, después de la salida al exilio. Desde otra perspectiva histórica, esta forma se consolidó en España gracias a la combinación de fuentes latinas y hebreo-árabes (principalmente la jarchya y el zéjel); por lo tanto, la romanza judeoespañola con forma de "villancico" de los siglos XVI y XVII cierra un círculo de mestizaje mutuo latino-árabe-judío, que comenzó unos cuatrocientos años antes (la jarchya y el zéjel árabes se conocen desde el siglo X). A. Sáenz Badillos, op. cit., p. 129.

A. Sánchez-Romeralo, *El villancico* (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI), 1969.

10.1 **Poema litúrgico** de estilo romanza judeoespañola, métrica popular, perteneciente al ciclo "Cántico de Miriam" que se entona en la Pascua Judía *Pesaj*. E. Romero, pág. 273.

El nombre de Abraham es usado como símbolo de todo el pueblo judío. El ritmo tiende a trocaico, irregular. La estrofa final en una variante del estribillo. Es probable que la forma de interpretar este poema sea antifonal, los tercetos recitados o cantados por un solista o por parte del público, las cuartetos por otro grupo que responde en antífona.

Estribillo:

Sácamos del cautiverio	(8)	a	
y oye nuestra oración	(7+1)	b	
y mandaimos rejmición.	(7+1)	b	rejmición = (ladino) redención

Una estrofa del poema:

De Egifto mos sacastes	(8)	c	
con Tu nombre el temido;	(8)	d	
de Abraham te anembrates,	(8)	c	te anembrates = (ladino) te apiadaste
tu amado, y tu kerido.	(8)	d	

.....

Estrofa final:

Y este es nuestro gemido	(8)	d
de alma y de corazón.	(8)	b
y mandaimos rejmición.	(7+1)	b

.....

10.2 **Canción navideña variante del villancico**, poema amoroso de ambiente pastoral, de posible interpretación alegórica religiosa, octosilábica, pertenece al ciclo "Farsas y églogas al modo pastoril", Diálogo para cantar, del autor dramático, compositor y profesor de música en Salamanca Lucas Fernández, siglo XVI. Combina un terceto inicial con rima a b b que funciona como estribillo con el cuerpo mismo del poema que está compuesto por redondillas o cuartetos de rima a b b a, el primer verso de rima

encadenada, ritmo dactílico. El verso destacado en *negrita* retorna como "vuelta" con ritmo dactílico y final en "pie quebrado". Dámaso Alonso, Nro. 86, pág. 84.

óo| óo| óo|óo || óo| óo| óo|óo || óoo|óoo|óo

- Pastorcico lastimado	(8)	a
descordaja tus dolores,	(8)	b
- Ay, Dios, que muero de amores!	(8)	b
- ¿Cómo pudo tu dolencia	(8)	c
lastimarte, dí, zagal?	(7+1)	d
¿Cómo enamorado mal	(8)	d
inficiona tu inocencia?	(8)	c
- De amor huye y su presencia:	(8)	c
No te engañen sus primores	(8)	b
- Ay, Dios, que muero de amores!	(8)	b

.....

11. Copla

Gran admiración se siente al constatar que es ésta una de las formas más ricas y desarrolladas del acervo poético musical popular y culto español, con cantidad de variaciones: castellana, caudata, de arte mayor, de arte menor, de "pié quebrado", mixta, real, etc. (Ver T. Navarro, pp. 531-532). Paralelamente, en los cancioneros de romanzas judeoespañola se encuentra gran número coplas, con su extenso repertorio de variaciones.

11.1 Poema litúrgico al estilo de romanza judeoespañola, de versos cortos, probablemente los dos últimos versos se coreaban como estribillo. Combinan una cuarteta de rima a b a b y una quintilla de rima b c c d d. Siendo que este poema fue compuesto por Jacob Birav para la festividad de Purim en el siglo XVIII, se lo considera romanza relativamente tardía.

Opina el investigador Avner Peretz que tiene características de copla, su autor J. Birav consignó debajo del título: "Este *piyut* fue compuesto con la métrica usada por R.A. Toledo en las "Coplas de Hamán", hace doscientos cincuenta años". Teniendo en cuenta que existían romanzas judeoespañolas ricas en matices métricos en épocas anteriores, es posible que sirvieran como modelo, y el poema aumenta el caudal de influencia de la copla. (A. Peretz, La obra del rabino R. A. Toledo, primera mitad del siglo XV, en: "El teatro en idioma ladino", manual de clase, 2001).

Impezar kero kontar	(7)	a
en esta cantiga.	(6)	b
El ke la oye cantar	(7)	a
k'el <i>Dayan</i> bendiga.	(6)	b
Como la espiga	(5)	b
uno sobre otro	(6)	c
<i>nisim</i> que nos amostro	(7)	c
el <i>Dayan</i> abastado,	(7)	d
alto y ensalzado.	(6)	d
.....		

Dayan = (hebreo) El Juez Supremo = Dios

nisim = (hebreo) milagros, amostro = mostró

11.2 Copla castellana, con dos variaciones:

11.2.1 **Quintilla**, estribillo pareado, lo resaltado en *negrita* retorna como "vuelta", versiones *a capella* acentúan el ritmo dactílico casi bailable. Juan del Encina (s. XV). Cancionero, pág. 28.

Vuestros amores he, señora,	(8)	a
vuestros amores he.	(6)	b
Desde el día que miraron	(8)	c
mis ojos vuestra presencia	(8)	d
de tal forma se mudaron,	(8)	c
que no consienten ausencia.	(8)	d
Vuestros amores he.	(6)	b
.....		

11.2.2 **Canción castellana cortesana**. Combina una cuarteta y un terceto, con otro terceto como estribillo. El primer verso "vuelta". Ritmo trocaico. Juan del Encina. Cancionero, pág. 32.

Hermitaño quiero ser	(7)	a
por ver,	(2)	a
hermitaño quiero ser.	(7)	a
Por probar nueva manera	(8)	b
mudar quiero mi vestir,	(7)	c
porque en el traje de fuera	(8)	b
desconozcan mi vevir;	(7)	c
no mudaré mi querer	(7)	a
por ver,	(2)	a
hermitaño quiero ser.	(7)	a
.....		

12. Seguidilla

Es una de las variaciones de la copla, cuartetos de arte menor, rica en variaciones: **simple** (todas las estrofas son cuartetos); **compuesta** (a la cuarteta le sigue un terceto con rima independiente asonante); **chamberga** (a la cuarteta le sigue un pareado con versos de 7 sílabas, rima independiente); **real** (entre los versos de seis sílabas se insertan versos de 10 sílabas, acento dactílico); **gitana** (el tercer verso de 10-11 sílabas, asonante), y otras.

(T. Navarro, pp. 177, 240, 292, 340, 388, 459, 495, 539)

12.1 Cantiga judeoespañola, "Morenica", una de las versiones interpretativas del Cantar de los Cantares 1:6, seguidilla simple. El ritmo fluctúa entre trocaico y dactílico, adaptado a la melodía a modo de arabescos. Attias, No. 12, pág. 69.

Morenica me llama	(7)	a	
el hijo del rey.	(5)	b	
Él otra vez me llama,	(7)	a	
yo me vo con él.	(5)	b	vo = voy
.....			

12.2 Estribillo dactílico en la copla secular de Juan Álvarez Gato (siglo XVI) quien la adaptó al estilo de la poesía sacra y la incluyó como parte de un villancico. Cancionero, no. 115.

Quita allá, que no quiero	(7)	a
falso enemigo.	(5)	b
Quita allá, que no quiero	(7)	a
qu' huelgues conmigo	(5)	b
.....		

13. Romance o romanza

Attias recopiló y editó 61 romances judeoespañoles, con paralelos en el Cancionero de Palacio. Poemas largos, algunos con un pareado o terceto como apertura, la métrica como la del romance épico castellano. Cuentan historias épicas sobre caballeros, damas secuestradas, viajes heroicos, escenas de caza, etc., con cierto lirismo abierto o insinuado. La estructura incluye tres secciones clásicas:

- Presentación del tema, conflicto o evento dramático.
- Desarrollo de la trama de la historia, los conflictos y la tensión dramática.
- Epílogo, conclusión y/o moraleja.

Suelen encontrarse versos de conexión entre dichas secciones, con rima independiente. La rima y el ritmo son fluctuantes, cambian según las melodías de distintos orígenes. Con sutiles diferencias, la forma conserva la tradicional castellana (T. Navarro pág. 541):

Estrofa introductora presenta el tema, dos, tres o cuatro versos, es estribillo que rima con el resto de las estrofas; cuerpo del poema de dos o más estrofas, redondillas o con rima encadenada; estrofa-broche final con un primer verso de rima concordante con alguna de las existentes en el cuerpo del poema, y los otros versos riman con el estribillo; ocasionalmente, un verso "vuelta" que repite uno de los versos del estribillo.

En el romance castellano se detectan vocablos o expresiones hebreas, como vemos en el siguiente ejemplo, en cuyo primer verso la palabra hebrea que significa caballo "*sus*", usada como interjección onomatopeya para espolear a la cabalgadura. La "caza" es metafórica, pues se refiere a la conquista del objeto amoroso. Hay testimonios de que Gabriel Mena, poeta y músico en la corte de Fernando el Católico, compuso esta versión en base a una composición anónima (¿judeoespañola?). Cancionero, pág. 46. La

versión judeoespañola se identifica por su primer verso: "A la caza va el caballero", métrica castellana. Attias, pág. 9, Grau, No. 31.

A la caza, <i>sus</i> , a caza	(8)	<i>sus</i> = (hebreo) caballo
Ea, nuevos amadores,	(8)	
todos a caza de amores	(8)	
.....		

En conclusión, la métrica, rima y ritmo de la romanza y la cantiga judeoespañola se caracterizan por sus ricos matices y variaciones. A la luz de los ejemplos aquí presentados, hemos visto que entre romanzas, romances y cantigas se pueden encontrar ejemplos de todas las formas métricas existentes en la poesía castellana, tanto las formas simples como las complejas. Comparando, no siempre son idénticas todas las características, pero es posible encontrar similitudes y cercanías.

Encontramos ejemplos coincidentes de 13 formas básicas. Entre ellas, a 8 formas simples encontramos 28 variaciones en la sefardí y 13 paralelas en la poesía castellana. En 5 formas complejas consideradas representativas de la poesía española, encontramos ejemplos idénticos en todos los parámetros métricos en la poesía sefaradita. Estos son sólo ejemplos tipo "pantallazos", en una investigación que está lejos todavía de ser exhaustiva. Aparentemente, parece factible encontrar más cantidad de variaciones de las formas básicas precisamente en la poesía sefaradita.

Las raíces de las variaciones métricas de la poesía en ladino, en particular la copla y la seguidilla, probablemente provienen de la poesía hebrea y sus dos fuentes: la primera, el poema litúrgico hebreo clásico *piyut*; la segunda, las jarchyas en castellano aljamiado insertas en la poesía hebrea y árabe medievales. Ver **Quilis**, Navarro y Dámaso Alonso.

Desde la perspectiva hebrea, el puente métrico de rimas y ritmos tendido entre la poesía litúrgica *piyut* y la poesía en ladino se creó cuando los cantos litúrgicos hebreos fueron traducidos al ladino desarrollando

- una métrica rica en variaciones;
- la división en estrofas, conservando el estrofismo;

- la abundancia de ornamentos poéticos, acrósticos, aliteraciones, anáforas, etc.;
- la adaptación de técnicas poéticas típicas de la poesía sacra a la poesía secular, y viceversa.

Desde la perspectiva castellana, el puente métrico se sostiene sobre varios "pilares":

- las jarchyas en lengua romance;
- el extenso poema sapiencial castellano de Sem Tov Arduziel (siglo XIV) en cuartetas heptasilábicas;
- las romanzas, romances y cantigas en ladino;
- la poesía musical culta y cortesana.

Que ese puente existe lo demuestran el desarrollo de la cuarteta, sus ricas variaciones (hemos visto aquí 18 de ellas, y hay más), y la influencia de la maravillosa poesía española en la literatura y el teatro, a nivel universal, desde el Siglo de Oro hasta el presente.

Este puente de rimas y ritmos que hemos contemplado conlleva la idea de que la influencia de la métrica española en los poetas europeos descendientes de conversos de España y Portugal en los siglos XVI y XVII, tales como Miguel de Barrios ("Flor de Apolo", "El coro de las Musas"), que en métrica es continuador de Arduziel por dar realce a la redondilla junto al soneto, la octava y la silva, y combina lírica popular entroncada con el romancero sefardí, no son un fenómeno aislado sino que constituyen otro arco de este puente intercultural, cruzando límites de tiempo y espacio.

Este es otro tema apasionante para un próximo encuentro en Revista *Ágora*.

SINOPSIS. FORMAS ESTUDIADAS Y EPÍGRAFES

Formas simples

1. Pareados o dísticos, 6 ejemplos
2. Terceto, 6 ejemplos
3. Cuarteta, 15 ejemplos
4. Quinteto, quintilla, 3 ejemplos
5. Sexteto, sextilla, 3 ejemplos
6. Séptima, 2 ejemplos (en columnas paralelas, para comparar)
7. Octava, octavilla, 1 ejemplo
8. Novena, 2 ejemplos

Formas compuestas

9. Zéjel, 2 ejemplos
10. Villancico, 2 ejemplos
11. Copla, 2 ejemplos, el segundo presentado en 2 variaciones
12. Seguidilla, 2 ejemplos
13. Romance o romanza, 1 ejemplo

Apéndice

Fuentes y bibliografía seleccionada

Fuentes

Attias, M., *Cancionero de los Judíos Españoles, romanzas y cantigas en judeoespañol (ladino)* con traducción al hebreo, incluye la notación musical de cuarenta melodías tradicionales, Jerusalén, 1972.

Alvar M., *Endechas Judeo-españolas*, Madrid 1969.

Hemsi A., *Cancionero Sefardí*, Jerusalem 1995.

Levy I., *Les Chantes Judeo-Sapgnoles*, Jerusalemme, 1979.

Cancionero de Palacio, ed. Eduardo Grau, Barcelona, 1982.

Alonso D., *Cancionero y Romancero Español*, ed. Salvat, Madrid, 1969.

Bibliografía seleccionada

Barugel A., “Attias M.,

- *La romanza judeoespañola*, en hebreo *Haromanza beyehudit-sefaradit*, *Hed hamizrach*, *Hed haMizrah* , Año II, vol. 17, 1943, pág. 13-18; publicación anterior: vol. 2, fascículo A, 1943, pág. 9.

- *Sobre los Romanceros Hispánicos de Ramón Menéndez Pidal*, Cuaderno 5 (junio 1956), pp. 154-156.

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, (orig. 1919) pdf Lectulandia, 2016.

Lazar, M., Prólogo al *Cancionero de los Judíos Españoles* (ver arriba en "Fuentes").

Landau, L., (en hebreo) *Cuestiones básicas en el folklore a la luz de la investigación del Romancero Judeoespañol*, Décimo Congreso Mundial de Ciencias Judaicas, Sección 4, Vol. II, 1990, pp. 44-50.

Molcho, Y. (en hebreo) *Fuentes e investigadores del Romancero Sefaradí*, Cuadernillo, Año 4, revista 36-38, 1955, pp. 108-112.

Péretz, Avner, (en hebreo)

- *La blanca flor – viajando por los senderos de la romanza, Péráj Zajor – Masá benetivéi haromanza*. Contrás I-VIII, Jerusalén, 1989.
- Material de lectura para la cátedra La Romanza Sefaradita, Jerusalén, 1992.
- Material de lectura para la cátedra El teatro en ladino, Jerusalén, 1993.

Rafael, Shmuel., "El caballero y la amada prisionera – investigación de la romanza conservada en idioma ladino" en hebreo *Ha abir ve ha ra'aiá hashevuiá – mehkar haromanza ledobrei ladino*, Universidad Bar-Ilán, Ramat-Gan, Israel, 1998.

Armistead S.G and Silverman, "La sanjuanada: Huellas de una hargá mozárabe en la tradición actual", NRFH 18 (1965-1966), 436-44.

Armistead and Silverman, "The Menéndez-Pidal Collection Romances", *Olifant* 4:3 (1977), 205-206.

Armistead S.G., "Bibliografía del romancero (1985-1987), Actas del Coloquio IV, 749-789A Jewish Romancero in Fifteenth Century Spain?", *Fifteenth Century Studies*, Columbia, SC (FCS), 1989, 15, 17-26.

Besso H., "Don Ramón Menéndez-Pidal and the Romancero Sefardí", *SEF* 31 (1961), pp. 343-374.

Cantera-Ortiz de Urbina, J., *Los sefardíes: Temas españoles*, Madrid, 1965.

Castro A., *The Spaniards*, California, 1971, 551-557.

Estrella-Gutiérrez F., *Historia de la Literatura Española*, Buenos Aires, 1965, pp. 12-22, 29-30, 80-8,92-98.

Frye N., *The Secular Scripture: A Study of the Structure of the Romance*, Cambridge. Harvard University Press, 1976.

Gil R., *Romancero Judeo-Español*, Madrid, 1911 (prólogo), pp. 12-22.

Katz I., "Toward a Musical Study of the Judeo-Spanish Romancero", *WF* 21 (1962).

- Menéndez-Pidal R., *El romancero y los sefardíes*, TI 5:51 (1949), XXI-XXII.
- Menéndez y Pelayo M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1945, pp. 123-141.
- Navarro-Tomás T., *Métrica Española*, Barcelona, 1995.
- Orduna, G., “Los romanceros del Cancionero Musical de Palacio: Testimonio y recepción cortesana del Romancero, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 21-55.
- Petersen S., “Cambios estructurales en el romancero tradicional”, *El Romancero en la tradición*, pp. 167-180.
- Quilis A., *Métrica Española*, Barcelona, 1999.
- Romero E., “¿Pertenece al género de las coplas las traducciones sefardíes de piyutim?”, *Actas del Sexto Congreso de la European Association for Jewish Studies (Toledo, 19-23 de jul. 1998)*, *Sefarad*, Madrid, 1999, pp. 339-348.
- Romero E., “Formas estróficas de las coplas sefardíes”, *Poesía estrófica – Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Árabe y Hebrea y sus Paralelos Romances*, Madrid, 1991, pp. 259-278
- Sáenz-Badillos A., “La poesía hebraicoespañola en la historia literaria de la España Medieval”, *Revista de Filología Románica* no. 14, vol. II, Madrid 1997, pp. 391-406.
- Sáenz-Badillos A., “Métrica romance y métrica hebrea” *Encuentro de Tres Culturas III*, Toledo 1988, pp. 143-154.
- Sagray-Schallman, M. (en hebreo) *La métrica de la romanza y la cantiga, en sus dos aspectos: hebreo y español Haprozodia shel haromanza vehacantiga, hahibet haivrí ve haheibet ha sefaradí*, Universidad Ben-Gurión del Néguev, 2001.
- Sánchez-Romeralo A., *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969.
- Torner E., *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966.
- Weich-Shahak S., *Romancero Sefardí de Marruecos, antología de tradición oral*, Madrid, 1997.



NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA SOBRE LA AUTORA DEL ENSAYO

Margalit Sagray-Schallman (Bahía Blanca, Argentina, 1949). Llega a Israel como voluntaria en 1967, desde entonces reside en Beer-Sheva, Israel, dos hijos, una nieta.

Poetisa, escritora y compositora, actualmente labora como directora de coro y traductora.

Títulos: B.A. y M.A en Literatura Hebrea (Univ. Ben Gurión del Néguev, Israel). Licenciatura en Filosofía y Letras (Univ. del Sur, Bahía Blanca, Argentina). Musicología, Educación musical y canto coral (Univ. de Tel Aviv, Israel). Profesora de Piano (Argentina), Maestra Normal Nacional (Argentina).

Miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Israelí de Escritores en Lengua Castellana (AIELC). Miembro y ganadora de concursos internacionales de la Organización Mundial de Trovadores (OMT).

Publicaciones: Poemarios: *Fractales de Plenilunio*, *Turbantes de Sedaluna*, ciclo filosófico-poético "*Afreudita*"; novela: *Ofrenda a Afrodita – breve crónica de larga carencia*, trovas y poesías sueltas. En hebreo: trilogía de poemas "Doncella, mujer, ciudad", poesías conmemorativas, publicaciones académicas, manuales de literatura y métrica española para hebreoparlantes. En varios idiomas: reseñas, ensayos y artículos interculturales, composiciones musicales de distintos estilos, música vocal e instrumental.

