

LA MÉTRICA DE LA COPLA SEFARDÍ

Por

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

DE las manifestaciones literarias de los sefardíes, sólo los romances encuentran alguna mención en los manuales de historia de la literatura española (Alborg, 1970: 434-436). Esto ocurre porque se ve como una variedad del importantísimo romancero hispánico. Sin embargo, los otros géneros de la literatura sefardí, historiados, por ejemplo, por Paloma Díaz-Mas (1986: 131-184) y por Elena Romero (1992), tienen un grandísimo valor cultural y lingüístico, pero no alcanzan la consideración estética que pueda hacer que estas formas de literatura entren en el canon, en la institución de las historias de la literatura española. El caso de las coplas es particular, además, porque hasta muy recientemente no han sido objeto de la investigación sistemática encaminada a construir su historia y su corpus. Un grupo de investigadores del CSIC emprendió en los años 70 tal estudio y hoy ya contamos con trabajos, precisos y documentados, que nos dan una idea de la vida de esta peculiar manifestación literaria. A partir de las publicaciones de Elena Romero (1980; 1988; 1992: 141-176; 1995), Paloma Díaz-Mas (1986: 137-144) y Jacob M. Hassán (1987; e introducción a Elena Romero, 1988: 9-25) podemos hacer una lista de las características principales de las coplas sefardíes.

La copla es el género más característico, la más genuina y castiza producción poética sefardí. Tiene la forma de un poema de entre 10 y 30 estrofas generalmente, aunque puede tener

menos de ese número y más de cien. Su carácter estrófico la diferencia del romance (no estrófico), y la ilación de su contenido la distingue de la canción lírica, que sí es estrófica. Emplea distintas formas de acróstico, y su carácter es principalmente narrativo, aunque también puede ser descriptivo o expositivo. La copla en sus temas reproduce el sustrato cultural religioso judío, y las vivencias históricas y cotidianas del pueblo. Están destinadas al canto en grupo con motivo de distintas clases de celebraciones religiosas, de ritos del ciclo vital (nacimiento, mayoría de edad...) o de noticias importantes. No es un género popular, sino culto –sus autores están impregnados de sabiduría rabínica–; pero, sin ser un género popular, ha gozado de gran popularidad entre los sefardíes.¹

Con antecedentes y rasgos que la enlazan con las coplas hispánicas medievales, hasta el siglo XVIII no hay ningún documento con textos de coplas; los últimos ejemplos llegan a la segunda mitad del siglo XX.² Las fuentes son escritas en su inmensa mayoría (impresos y manuscritos) en textos aljamiados en grafía hebrea, aunque también en grafía cirílica, helénica o latina. Algunos textos pasan a la tradición oral, que se convierte también en fuente de las coplas. Cada copla ha tenido un autor individual, aunque el proceso de colectivización ha hecho olvidar el nombre, y las de autor conocido son proporcionalmente las menos actualmente.

El corpus textual lo constituyen algo menos de 500 coplas distintas, conservadas en casi 2.000 versiones diferentes. Por libresco, es un género producido por hombres; y se manifiesta en

¹ Como propuesta de definición que recoge los rasgos comunes de las composiciones incluidas en la bibliografía de E. Romero (1992a), Iacob M. Hassán, en la introducción de dicha obra, propone la siguiente: «son composiciones poéticas formadas cada una por una sucesión de estrofas (frecuentemente acrósticas), todas las cuales responden a un mismo esquema métrico y presentan una cierta ilación de contenido (argumental o descriptivo). Este es mayoritariamente “judío”, bien perteneciente al fondo de creencias y tradiciones que han conformado el horizonte mental y afectivo de toda la judeidad, o bien relacionado con las vivencias de las comunidades sefardíes que las crearon y transmitieron» (en Romero, 1992a: 13-14).

² Alrededor de 1700 está fechada la primera edición de una copla en la bibliografía de Elena Romero (1992a: 23), *La historia de Amán y Mardoqueo*. La última creación original, que lleva el número 267, se publica en 1959 y trata de los bombardeos de Londres en la segunda guerra mundial.

las zonas geográficas de las comunidades sefardíes del Mediterráneo Oriental y de la zona del Estrecho de Gibraltar.³

La métrica de las coplas ha llamado la atención de los estudiosos, y, aunque faltan muchos detalles por describir y cuantificar de forma más precisa, se puede hacer una relación de sus notas características.⁴ No podemos ni siquiera resumir los detalles más importantes de dichas formas métricas. Para los objetivos de este trabajo es suficiente con destacar los rasgos más llamativos, que ayudan a comprender lo que me propongo: pensar la métrica de estas coplas como formas ausentes de la historia de la métrica española, pero cuya inclusión en dicha historia enriquece en muchos aspectos la fisonomía del verso español.

El hecho decisivo es que las coplas sefardíes son documentos importantísimos de una historia del verso español al margen de la gran revolución de las formas cultas llevada a cabo por Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536) con la perfecta aclimatación del endecasílabo italiano. Pues, cuando los judíos fueron expulsados de España en 1492 por los Reyes Católicos, faltaban más de 50 años para que se publicara la obra que difundiera la revolución llevada a cabo, en años anteriores, en la poesía y la métrica españolas: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros* (Barcelona, Carlos Amorós, 1543).

Rasgos llamativos de la métrica de las coplas sefardíes son: la importante presencia de la *heterometría*, la vitalidad del *dodecasílabo* (reinterpretación del verso acentual de Juan de Mena, verso que cumplía las funciones que luego tiene el endecasílabo) y la del *octosílabo*. Esto por lo que se refiere a la forma del *verso*, a lo que hay que añadir que el silabismo de los versos de estas coplas dista de reflejar la naturalidad a la que tiende el verso italiano con respecto a la pronunciación real; antes bien, parece que la artificiosidad del *hiato* en el recuento —artificiosidad muy medieval— es un factor presente.

³ Una buena introducción para conocer las características y los textos de las coplas sefardíes es la selección de Elena Romero (1988).

⁴ Las más completas descripciones de la métrica de las coplas sefardíes se encuentran en el trabajo de Elena Romero (1991) por lo que se refiere a las estrofas, y en los de Iacob M. Hassán (1987, 1988) para las formas originales de la rima.

Como ejemplo de la heterometría que puede encontrarse en algunas de estas coplas, léanse los dos primeros tercetos monorrimos de la que Elena Romero (1988: 75-80) edita con el título de *El ajuar de la novia* (texto de 1866, y copla atribuida a Yehudá Cal'í [s. XVIII]):⁵

*Enjemplaron hajamim el cuento de la ley con los jidiós a el casamiento
para que sienta el hombre y meta en la ley su entendimiento,
que la ame y la estime y con ella sea su apegamiento.*

*La novia trae a el novio joyas y ropas buenas
y yardán y orejales y manías y cadenas;
así trujo la Ley secentas y trege misvot, que de todo bien está llena.*

La notable presencia de versos que se ajustan al patrón del *verso de arte mayor* o de Juan de Mena —recordemos el esquema de este verso: *o) ó o o ó (o / o) ó o o ó o*— no deja dudas respecto a la necesidad de pensar en dicho verso como modelo de coplas como la editada por Elena Romero (1988: 99-102) con el título de *Alabanza de Jerusalén*, basada en un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794 y ss.), en la que se leen versos como los siguientes, de la estrofa 9:⁶

*Y cuando pensaban por ella de lejos
no contan moneda cuantos sus provechos,
se olvidan sus bienes y todos sus hechos.*

El silabismo parece exigir un mayor recurso al *hiato*, según puede apreciarse en versos tan comunes como el octosílabo.

⁵ Otro ejemplo con una heterometría tan pronunciada que hoy sólo la pensaríamos como propia del moderno verso libre puede verse en la copla titulada *Alabanza del rabí 'Aqubá y de su mujer*, cuyo autor es el rabino sefardí Ya'acob Berab (s. XVIII), y de la que Elena Romero (1988: 103-107) publica el texto de la primera edición aljamiada (1744). Resultan muy interesantes las propuestas de explicación del verso medieval castellano que hace Martin J. Duffell, para quien las frecuentes irregularidades tienen que ver con un carácter más acentual que silábico de las distintas clases de versos. Véase, por ejemplo, su explicación de las irregularidades del *Libro de Buen Amor* (Duffell, 2004).

⁶ Hay que pensar en el verso de arte mayor también para entender el verso de la copla titulada *La vocación de Abraham* (E. Romero, 1988: 41-46: versión de un manuscrito inédito de Bosnia ca. 1790).

De la copla titulada *Noche de alhad*, copla tradicional de la que Elena Romero (1988: 31-35) edita el texto de una versión manuscrita de alrededor de 1900, tomamos como ejemplo la primera estrofa:

<i>El Dio alto con su gracia</i>	el/Dio/al/to/con/su/grá/cia:	8 síl.
<i>mos mande muncha ganancia,</i>	mos/man/de/mun/cha/ga/nán/cia:	8 síl.
<i>non veamos mal ni ansia,</i>	non/ve/a/mos/mal/ni/án/sia:	8 síl.
<i>a nos y a todo Yisrael.</i>	a/nos/ya/to/do/Yis/raél/[-]:	8 síl.

Para que los versos se ajusten exactamente a la medida de los octosílabos, hay que practicar los hiatos siguientes: *Dio / alto; ni / ansia*, y no hacer *sinéresis* en *ve/a/mos*. Ahora bien, esto no impide que en el último verso hagamos una escansión con *sina-lefa* (y a) y *sinéresis* (rael): *a/nos/ya/to/do/Yis/raél*. Por tratarse de composiciones cantables, el texto refleja un silabismo menos seguro que el de los textos poéticos destinados a la recitación. Casos como estos son generales en todos los textos de las coplas en cuanto se pretende ajustarlos al silabismo normal en la poesía española. Tenemos la impresión de que la cuestión del silabismo en las coplas es una de las más necesitadas de estudio preciso, con detalladas descripciones y consideraciones que tengan en cuenta tanto las condiciones del dialecto judeoespañol como las relaciones con el canto. Pues la impresión que recibe un lector de poesía española es la de encontrarse ante textos muy irregulares o muy artificiosos.⁷

No puede extrañar entonces que se planteen dudas respecto al patrón al que habría que referir el verso de algunos de los textos. Por ejemplo, en las dos primeras estrofas de la copla de Ya'acob A. Yoná (1847-1922), publicada en su libro aljamiado *Cantes nuevos por los teretemblos* (Sofía, 1903), y que Elena Romero (1988: 115-121) edita con el título de *Los terremotos de 1902*, encontramos un recuerdo evidente del *verso de arte mayor* en la primera, y un ejemplo de tetrástrofo monorrímo en versos

⁷En su estudio magistral sobre *La Marsellesa*, Benoît de Cornulier ilustra las variantes que puede presentar el texto de una canción oral si se le quita el soporte musical. Por otra parte, observa cómo en el canto, donde se da una métrica de isocronía entre ciertas sílabas destacadas, la métrica de equivalencia sistemática de número de sílabas desaparece (1989: 116).

alejandrinos (7+7), como podríamos encontrar en Berceo, en la segunda:

<i>Oíd mis hermanos este nuevo cánte</i>	6+6
<i>siendo a la verdad fue cósa de encánte.</i>	6+6
<i>Estos teretemblos mos trujo gran combate;</i>	6+7
<i>non se acodran viejos de tiémpo avánte.</i>	6+6
<i>Vino los teretemblos al mundo sacudir,</i>	7+7
<i>presto con selihot mos fuimos acudir;</i>	7+7
<i>en vece de suká mos trujo el Dio en chadir,</i>	7+7
<i>salvar las almas sólo fuimos a badir.</i>	7+7

El verso largo del romance (8+8) constituye el esquema de coplas como *Las hazañas de Moisés* (E. Romero, 1988: 55-64; edita el texto de un manuscrito aljamiado de principios del siglo XVIII) o *Los guisados de las berenjenas* (E. Romero, 1988: 157-165; texto de un manuscrito aljamiado de Sarajevo de 1794). Las dos primeras estrofas del primero de los textos, prescindiendo del estribillo hebreo, dicen así:

<i>En primero enpezaré</i>	<i>a loar al verdadero,</i>
<i>que en ses días lo crió</i>	<i>todo el mundo por entero</i>
<i>y este día el seteno</i>	<i>Él folgó y almeó.</i>
<i>Bendicho sea tal Dio,</i>	<i>tal señor tan poderoso,</i>
<i>que crió cielos y tiera</i>	<i>y con todo su reposo</i>
<i>y cuanto en ellos se encera</i>	<i>en ses días lo crió.</i>

Resumiendo estas notas apresuradas sobre el verso de la copla sefardí, diríamos que es evidente la base medieval de la poesía española del siglo XV: octosílabo y verso de arte mayor así lo testimonian. Pero que la relación con el canto y la creatividad de este tipo de poesía se refleja en un silabismo problemático que llega hasta la heterometría clara de algunos textos.

En cuanto a las *formas estróficas*, llama la atención el vigor de los esquemas monorrimos, la pujanza de las formas zejelescas y la consagración de un esquema tan característico como el de la *estrofa de purim*. La monorrima se manifiesta en estrofas de tres y de cuatro versos en una variedad de medidas que en

algunos casos son desconocidas en la historia de la métrica española. Para percibir lo que de original tiene el amplio uso del terceto monorrimo en la copla sefardí, basta consultar la *Métrica Española* de T. Navarro Tomás y ver la casi nula presencia de esta estrofa. Añádase la variedad de formas que puede tener el verso: largo amétrico (curiosamente, la forma de mayor difusión y perdurabilidad), a veces con estribillo; verso de arte mayor, con estribillo alguna vez; octosílabo, más raramente (E. Romero, 1991: 259-260).

El cuarteto monorrimo⁸ de las coplas sefardíes mostraría una etapa posterior de la tendencia a la flexibilización de la *cuaderna vía* de los siglos XIII y XIV: empleo muy frecuente de versos de arte mayor, a veces con estribillo; versos hexadecasilabos bimembres; versos octosílabos en algún ejemplo.

La redondilla cruzada (*a b a b*) de versos octosílabos, forma medieval castellana (T. Navarro Tomás, 1972: 90), se encuentra más en las coplas sefardíes antiguas (s. XVIII y XIX) que en las modernas.

La llamativa presencia de las distintas formas de esquemas de tercetos y cuartetos monorrimos debe de tener alguna relación —y así lo demuestra la aparición de estribillos a veces— con la abundancia de las formas zejelescas, señalada por los estudiosos. La forma común del zéjel (*a a: b b b a*), «una de las estrofas más antiguas y famosas de la métrica española», según T. Navarro Tomás, presentaba ya desde antiguo variantes y está bien representada en la poesía medieval peninsular del siglo XIII (la de los cancioneros gallegoportugueses y las *Cantigas* de Alfonso X). Tampoco son desconocidas las variantes del esquema básico en la poesía del s. XV: versos de arte mayor, hexasílabos, heptasílabos, enneasílabos, modificaciones del estribillo y la vuelta (T. Navarro Tomás, 1972: 50-53, 168-171).

En la lógica de la admisión de variaciones del esquema clásico entran las que presentan los zéjeles sefardíes, y que han sido descritas minuciosamente por E. Romero (1991: 264-273): versos

⁸ El cuarteto monorrimo tiene su origen en la *cuaderna vía*, que en el siglo XIII se ajusta al verso alejandrino (7+7), en Berceo y en el *Libro de Alexandre*, pero que en el s. XIV muestra unas irregularidades que desdibujan el modelo silábico del verso del siglo anterior (T. Navarro Tomás, 1972: 84-85).

de arte mayor, hexadecasílabos o incluso versos amétricos; estrofas de tres o de cinco versos; distintas formas del verso de la vuelta y de los estribillos.

Una forma característica de la métrica sefardí es la de la *estrofa de purim*, que supone la institucionalización de una de las muchas posibilidades que ofrece la *copla mixta* castellana: entre siete y doce versos octosílabos, divididos en dos semiestrofas, y entre dos y cuatro rimas (T. Navarro Tomás, 1972: 132-133). El resultado es totalmente original: nueve versos, de los que tres son de ocho sílabas (1.º, 3.º y 7.º) y los restantes de seis sílabas, con el siguiente esquema de rima: *a b a b b c c d d*, que en sus formas modernas puede dejar sueltos los versos 1.º y 3.º. Como ejemplo se reproduce la primera estrofa de la copla de Alexandro Pérez, aparecida en su libro aljamiado *Buqueto de cantes* (Salónica, ca. 1920), tomada de Elena Romero (1988: 137), quien la edita con el título de *Los nuevos ricos*:

<i>Hoy no quedó más Purim</i>	8 a
<i>ni abrir las manos.</i>	6 b
<i>No ayudan guebirim</i>	8 a
<i>sus propios hermanos.</i>	6 b
<i>Para vicios vanos</i>	6 b
<i>sus hijos gastan</i>	5 c
<i>a puñados y non dan</i>	8 c
<i>de vente hacino</i>	6 d
<i>ni a su sobrino.</i>	6 d

Lo que de original tiene esta forma puede verse si buscamos un esquema parecido en el *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, elaborado por Ana Gómez-Bravo (1998). Allí no encontramos entre las estrofas octosilábicas de nueve versos ninguna con el mismo esquema. No se suele mezclar el hexasílabo con el octosílabo, y el esquema de rima de la *estrofa de purim* aparece en la número 1.408, pero con diferencias estructurales notables, como son: la estrofa es octosilábica y las rimas *c* y *d* se repiten en las tres estrofas de nueve versos, que además repiten el último verso.⁹ No hay duda de que la

⁹ Son estrofas de nueve versos las comprendidas entre los números 1335 y 1619, inclusive. En dos esquemas solamente (n.º 1444 y 1515) aparece un hexasílabo (con

institucionalización de esta estrofa en la copla sefardí es uno de los rasgos más originales de su creatividad, pero dentro de las posibilidades de la *copla mixta* castellana del siglo xv.

No podemos detenernos en el comentario de más detalles de la forma de las estrofas descritas por E. Romero (1991), pero sí queremos ilustrar con un último ejemplo la mezcla de tradición y originalidad que encontramos en la métrica de las coplas sefardíes. Se trata de la estrofa de las *coplas de las flores*. La originalidad de esta estrofa de ocho versos octosílabos reside en que el esquema de rima zejelesco (*a a a b*) se concreta en los versos pares, y los impares quedan libres, salvo el séptimo, que en ocasiones lleva la rima *a*. Sigue un estribillo de dos versos, de los que el segundo rima en *b*. El esquema es el siguiente: $8 - a - a - a - (a) b + (\text{estribillo}) - b$. Copiamos como ejemplo la estrofa 16 de la versión de *El debate de las flores* que edita Elena Romero (1988: 149-155), atribuida a Yehudá Cal'í (s. xviii), tomada de un manuscrito aljamiado de Sarajevo (1794):

	<i>Ahí habló el alorbán:</i>	8 -
	<i>-Verdad es que so barato;</i>	a
	<i>mi flor es muy menuda</i>	-
	<i>y mi árbol es muy alto;</i>	a
	<i>mi vista es muy donosa</i>	-
	<i>y en golor otro tanto;</i>	a
	<i>aunque yo no me abato,</i>	a
	<i>los jaros hinchen con mí-</i>	b
[Estribillo:	<i>Sobre todo es de alabar</i>	-
	<i>a el Hay sur 'olamim]</i>	b

Elena Romero incluye esta estrofa entre las emparentadas con el villancico, y plantea la posibilidad de explicarla como forma zejelesca de versos hexadecasílabos, con rima interna en el cuarto verso –verso de vuelta–, al incluir el séptimo verso corto, que puede rimar con el sexto corto. Aunque la rareza de la rima interna en la métrica sefardí sería una razón para considerarla como estrofa de verso corto (1991: 276-277).

repetición de rima o de verso). Se aproxima a la estrofa de purim, pero con una rima menos, la forma $8 a b a b b c c b b$ de Alfonso Álvarez de Villasandino (n.º 1403, 1404).

Pues bien, todavía se puede introducir otro elemento en la discusión de este tipo de estrofa. Si nos fijamos en la rima del texto de las *Conplas de las flores* (Salónica, ca. 1800) reproducido por Elena Romero (1976: 299-306), en 15 de las 22 estrofas del poema encontramos irregularidades respecto de lo que sería la rima consonante, pero lo más significativo es que estas irregularidades no se explican completamente por el peculiar sistema de rima sefardí —al que nos vamos a referir enseguida—, sino que encajan todas en el sistema de la rima asonante.¹⁰ Esta presencia de la rima asonante en los versos pares hace pensar en una relación con el romance; lo que sería otro ejemplo de la creatividad de la métrica sefardí sobre base tradicional de la métrica medieval castellana.¹¹

Dejando aparte la cuestión del *acróstico*, artificio retórico más que rítmico —aunque parece oportuno recordar los famosos versos acrósticos del converso Fernando de Rojas al principio de *La Celestina*—, una última cuestión digna de comentario es la de la *rima*. Llama la atención el número de rimas que no se ajustan a las normas de la rima consonante ni de la asonante, pero que se entienden por otras reglas. Iacob M. Hassán (1988: 11-13) ha intentado una explicación a partir de las siguientes normas, que serían peculiares de la métrica sefardí:

1) sólo se exige la igualdad fónica de la *última sílaba*, sea tónica (palabras oxítonas) o átona (palabras paroxítonas): *visiTAR, saltAR, atenTAR; caSA, coSA*;

2) la igualdad fónica puede extenderse a los sonidos anteriores a la última sílaba: *alcaNZÓ, comeNZÓ; sAKÁ, mA KÁ*,

¹⁰ Hacemos la lista de rimas que, en el texto de E. Romero (1976: 299-306), se apartan del sistema de rima consonante y se explican como rima asonante. Entre paréntesis se indica el número de la estrofa: *menudico, bizcochicos, camino* (3); *famas, palmas, almas, almas* (5); *tal, fealdad, metal, sal* (7); *famas, camas, flamas, alma* (8); *desechado, alabado, sacando, honorado* (9); *punchunoso, temerooso, segulooso* (10); *lado, ensazado, verano, alabado* (13); *tolana, ventana, mangrana, alabada* (14); *alta, falta, plata* (15); *golores, razones, alabaciones* (16); *berzá, rizá, azahr* (17); *alabada, tapadas, amurchada, topada* (18); *turable, arefrescarse, arefregare* (19); *palico, ricos, amarillo, sangrino* (21); *fuerza, fuerza, éstas* (22). En 15 de las 22 estrofas del poema encontramos irregularidades del sistema de rima consonante, pero todas se entienden como rima asonante.

¹¹ En la comparación de las estrofas sefardíes con las castellanas medievales apuntada por E. Romero (1992: 149-150), la estudiosa de la copla sefardí tiende a destacar las diferencias.

falAKÁ, tarAKÁ; muchihuaNDO, muNDO; contIENES, vIENES; malDADES, ciuDADES; moNTONES, caNTONES; aquí entran también todos los casos de rima consonante normal;

3) se permite, o exige, separar en sílabas diferentes dos consonantes iniciales de sílaba si la segunda es *r*, *l* o semiconsonante *i*; *obRA, soltaRA; fLOR, goLOR; pedrIÓ, parIÓ, ardIÓ, naciÓ*;

4) pueden rimar las últimas sílabas tónicas con las átonas, lo que indica la independencia relativa de rima y acento: *enco-menDÓ, enprestaDO*.¹²

No ha pasado desapercibido el parentesco de este modo peculiar de rimar con el *homoioteleuton* que Emilio Alarcos Llorach estudia en Sem Tob (Hassán, 1987: 111; Elena Romero, 1992: 155).¹³ Los editores de los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión (s. XIV), Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (1998: 48-50), aplican las mismas normas a la explicación de las irregularidades de la rima consonante de esta obra. Pero además señalan este modo de rimar como el *rasgo formal definitivo* común a un grupo de poemas medievales del siglo XIV que constituyen la que llaman *clerecía rabínica*. Este conjunto, que incluye cuatro obras (*Coplas de Yoçef, El pecado original, Lamentaciones del alma ante la muerte*, y los *Proverbios morales*), comparte además las características de la *rima zejelesca* y el *verso alejandrino*. Todo ello, unido a otras características de contenido, les lleva a establecer una continuidad indiscutible entre la literatura medieval judeoespañola y la copla sefardí en términos tan claros como los siguientes:

¹² El mismo Jacob M. Hassán (1987: 112) intentaba explicar la escasa relevancia de lo acentual por el carácter cantado de las coplas y la forma tradicional de cantarlas en oriente, donde «las melodías según el modo makam turco-persa [...] propician el alargamiento de las sílabas finales del verso, recaiga o no en ellas el acento».

¹³ Esta investigadora señala además que «asimismo aparecen en algunos otros textos poéticos medievales de clara filiación judía. Nada de extraño hay en ello, sino todo lo contrario, pues hemos de aceptar la evidencia de que tales rasgos fueron propios de la manera judía de coplear, esto es, de rimar en coplas. Y que como en tantos otros aspectos de la lengua y literatura sefardíes, en el sistema de rima de las coplas vemos durante cuatro siglos y medio de vitalidad, no ya perpetuado como reliquia sino desarrollado de modo autónomo, lo que estaba en embrión en la España medieval».

[...] prácticamente todos los rasgos formales, de contenido y de uso de fuentes que hemos señalado en esa clerecía rabínica medieval tuvieron su continuidad en un género poético que los sefardíes expulsos cultivaron al menos entre el siglo XVIII y el XX, y que ellos mismos llaman *coplas* (Díaz-Mas, Mota, 1998: 89).

Entremos, después de este intento de descripción somera de las coplas, en unas consideraciones finales. Parece indudable la base medieval de todos los rasgos métricos de la copla sefardí, pero, al mismo tiempo, es evidente la vitalidad del género, manifestada en detalles que reflejan las variaciones de su creatividad. Por ejemplo, la *heterometría*, que en la poesía medieval se manifestaba principalmente en los versos largos de las series épicas, aquí aparece en formas estróficas concretas como el terceto. El *verso de arte mayor* o de *Juan de Mena* no aparece en la estrofa que más frecuentemente sirvió de marco para este verso, la *octava* (Navarro Tomás, 1972: 122-124). La *monorrima* se extiende más allá del tetrástrofo medieval; el *zéjel*, estrofa propia de las canciones, goza de una vitalidad sorprendente; y la *estrofa de purim* o la de la *copla de las flores* demuestran la capacidad de canonización de formas que no cuentan con un modelo medieval exacto. Añádase la peculiaridad de la rima *homoioteleuton*.

Estas notas de creatividad dotan a la copla sefardí de un carácter peculiar. Las condiciones de aislamiento en que vivió así lo hacían esperar, pero estas mismas condiciones invitan a pensar sobre su significado en la historia de la métrica española. Por una parte, la copla sefardí es una joya que enriquece la métrica española con la aportación de lo que es un desarrollo de lo autóctono medieval al margen del triunfo del endecasílabo como símbolo de la irrupción de las formas métricas italianas. Por otra parte —y me gustaría insistir en ello—, las manifestaciones heterométricas de la copla sefardí vienen a cubrir el hueco mayor de la versificación irregular española, cuya historia fue escrita por Pedro Henríquez Ureña. Pues es en el siglo XVIII cuando empiezan a difundirse por escrito las coplas, y como obra de autores individuales, justo en el momento en que según P. Henríquez Ureña (1961: 209) desaparece cualquier huella de irregularidad en la poesía culta:

[...] entre 1725 y 1750, con la aparición del clasicismo moderno, toda irregularidad de la versificación queda desterrada de la poesía culta.

Habrà que esperar al verso libre moderno para que el anisosilabismo vuelva a la poesía culta de autor.¹⁴

Pero este hecho nos lleva a otra consideración referida a la forma de escribir las historias de la métrica. Estas historias siguen el modelo de las de la literatura, es decir, se interesan sobre todo por las obras que constituyen el canon, las obras que por estar dotadas de una calidad estética son “literarias”. El gran historiador de la métrica española, Tomás Navarro Tomás (1884-1979), era bien consciente de este problema, y en su monumental *Métrica Española*, al tratar de la *métrica popular*, menciona la publicación de colecciones de cantos populares y dice:

No corresponde al objeto del presente libro el estudio de la versificación de estos materiales, aparte de aquellas formas cuyas manifestaciones han alcanzado de algún modo al campo de la métrica literaria (1972: 545).

Subráyese la expresión *métrica literaria*, que define muy bien el límite *canónico* de su historia. Con todo, da interesantes indicaciones, que, por lo que importa a algunas de las cuestiones que hemos tratado en relación con la copla sefardí, no dejan de tener interés. Por ejemplo, la muestra de *zéjel* en canciones asturianas, o el ejemplo de *zéjeles* octosílabos, satíricos de tipo político, de 1933.

Hay una vida no canónica de las formas métricas. En momentos de renovación métrica estas manifestaciones del verso pueden servir de ejemplo para los cambios deseados. Algo de esto proclamaba el gran renovador del verso moderno, Rubén Darío, en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905), cuando, defendiendo la liberación de la técnica del verso por él encabezada contra la momificación del ritmo, se refiere a sus ensayos de hexámetro y al *verso libre* moderno:

¹⁴ Léase el esquema de la historia del anisosilabismo en la poesía española que traza el mismo P. Henríquez Ureña en las cinco páginas magistrales de la introducción, fechada en 1918, a su *Antología de la versificación rítmica*.

En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico? (1977: 243).

En la historia no canónica de la métrica española, la copla sefardí enriquece y completa el repertorio de las manifestaciones del verso español. Pero hay todavía un último aspecto que me gustaría comentar y que tiene que ver con una teoría métrica general, con cuestiones sistemáticas independientes de la historia concreta. Se trata de la desvinculación de acento y rima que tan frecuentemente se da en la copla sefardí.

La característica desvinculación de rima y acento en algunos casos de la rima de la copla sefardí se da no sólo en las poesías hebrea y árabe, como señalan los estudiosos de la métrica sefardí, sino también en la poesía latina medieval. Entre las formas – algunas muy artificiosas– de la poesía latina medieval, no faltan los ejemplos en que sólo riman los sonidos finales (*aevUM*, *verbUM*, *mundUM*, *agentUM*), aunque cada vez, según se enriquece la rima, va aumentando el número de letras semejantes (*idOLUM*, *frivOLUM*, *pOLUM*, *sOLUM*, *dOLUM*, *cOLUM*, donde riman palabras proparoxítonas y paroxítonas; *puDORIS*, *oDORIS*, *canDORIS*, *arDORIS*, rimas silábicas que van más allá de la vocal tónica, como no es raro encontrar en la copla sefardí) (Oroz, Marcos, 1995: 20). Un poema como el de San Aldhelmo (c. 650 – 710) titulado *Quando profectus fueram*, del que Oroz y Marcos (1995: 97-98) dicen que «hace gran empleo de la aliteración y de la rima», consta de 19 versos octosílabos proparoxítonos que riman de dos en dos, después de los tres primeros, que riman entre sí. Pues bien, allí se encuentra ilustrada la desvinculación de rima y acento, resultando una variada gama de posibilidades. Copiamos las palabras de la rima de estos versos y entre paréntesis anotamos la calificación de cada una:

fúerAM, *DomnóniAM*, *CornúbiAM* (homoioteleuton)
cesplítIBUS, *gramínIBUS* (asonancia)
inORMIA, *infORMIA* (consonancia)
aethérEA, *cámErA* (asonancia en caída en *ea*)
mÁchInA, *monArchIA* (asonancia)
témporE, *túrbinE* (homoioteleuton)

témpesTAS, vástiTAS (homoioteleuton. La palabra *tempestas* aquí es proparoxítona)
fÉdERE, aÉthERE (asonancia, o consonancia en caída en *-ere*)
retináCULO, saéCULO (consonancia en caída en *-culo*)¹⁵.

Roman Jakobson, en su trabajo de teoría métrica general titulado *Metrics* (1936), observa que en lenguas eslavas con acento libre (eslavo oriental, búlgaro) la rima exige que la coincidencia de sonidos empiece en la sílaba acentuada. Sin embargo, en otras lenguas eslavas el acento tiene una menor importancia en la rima, y en muchos casos (por ejemplo, folklore checo y literatura antigua, y normalmente en la poesía serbocroata, etc.) la rima está desligada del acento completamente (1936: 155).

En la poesía española, finalmente, hay casos muy curiosos de rimas que, voluntariamente o no, se apartan de las reglas. Se trata de casos que, en otra ocasión, hemos agrupado bajo el nombre de *rimas extrasistemáticas*. Puede tratarse de la propuesta de una nueva técnica en que la rima cuenta toda la sílaba fónica, considera como equivalencia también la de las consonantes solas, las vocales solas o la última sílaba nada más, como quiere Daniel Castañeda. Puede ser la llamada por Luis Ángel Casas *rima en potencia* o *potencial*, una especie de *rima de aliteración* en que cabe toda suerte de parecidos fónicos y es independiente del acento. O puede ser la *rima en caída* (Antonio Carvajal), en que la rima se desvincula del acento (Domínguez Caparrós, 1999: 160-163, 173-179). En las listas de estas clases de rima entrarían las rimas sefardíes sin problemas. Veamos algunos ejemplos: *piaDoSA, meDuSA; rosaLES, suñiLES; hoJAS, migaJAS* (Daniel Castañeda); *nOCHE, derrOCHE; espíriTU, TU; niÑO, soÑO; REVÓLVER, REVOLVER* (Luis Ángel Casas); *ópALOS, sánDALOS, hALOS; rIMA, óptIMA, últIMA* (Antonio Carvajal).

A la vista de los datos anteriores, y en el plano de la teoría métrica general, podríamos hablar de la posibilidad latente de

¹⁵ Otro ejemplo con abundantes casos de homoioteleuton es el n.º 37 de la antología de Oroz y Marcos (1995: 234-236). Baste recordar como ejemplo también algunas de las invocaciones de la letanía del rosario: *speculum justiTIAE, speculum sapiénTIAE; regina mártiRUM, regina conffessóRUM; regina virginUM, regina sanctóRUM omniUM; regina sine labe originali concepTA, regina in caelum assumpta*.

desvinculación de rima y acento –en contra de la norma–, que se da en algunos tipos de versificación y que también se manifiesta en la métrica española (por ejemplo, Federico García Lorca, en su romance *Arbolé, arbolé*, asuena *antigua* en *ua*, cuando lo normativo es que asuene en *ia*). Y esto lo hace en dos ocasiones más, como comenta Daniel Devoto en su trabajo sobre *viuda* asonante en *ia*. Se trata de casos de *rima equívoca* (*lluvia, música, furia* aparecen como asonantes en *ia* en distintos autores, por ejemplo) (Domínguez Caparrós, 1999: 160).

Referencias bibliográficas

- ALBORG, JUAN LUIS (1970): *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 2.ª edición ampliada.
- CORNULIER, BENOÎT DE (1989): “La Marseillaise et la Marseillaise. Le poème sous le chant”, *Poétique*, 77, 113-127.
- DARÍO, RUBÉN (1977): *Poesía*, edición de ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DÍAZ-MAS, PALOMA (1986): *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras.
- DÍAZ-MAS, PALOMA (dir.) (1987): *Los sefardíes: cultura y literatura*, San Sebastián, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1999): *Estudios de métrica*, Madrid, UNED.
- DUFFELL, MARTIN J. (2004): “Metre and Rhythm in the *Libro de Buen Amor*”, en HAYWOOD, LOUISE M., and LOUISE O. VASVÁRI (eds.): *A Companion to the “Libro de Buen Amor”*, Woodbrige, Tamesis, 71-82.
- GÓMEZ-BRAVO, ANA (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad.
- HASSÁN, IACOB M. (1987): “Un género castizo sefardí: Las coplas”, en PALOMA DÍAZ-MAS (dir.): 1987: 103-123.
–(1988): “Introducción” a ELENA ROMERO, 1988: 9-25.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
–(1919): *Antología de la versificación rítmica*, México, F.C.E., 1999, 2.ª edición.
- JAKOBSON, ROMAN (1936) *Metrics*, en *Selected Writings, V*, The Hague, Mouton, 1979, 147-159.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1972): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 3.ª edición.

- OROZ RETA, JOSÉ; MARCOS CASQUERO, MANUEL-A. (1995): *Lírica latina medieval. I. Poesía profana*, edición bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ROMERO, ELENA (1976): “Complas de Tu-bišbat”, en *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Diputación, 1976, 279-311.
- (1980): “Las coplas sefardíes: categorías y estado de la cuestión”, en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 69-98.
- (1988): *Coplas sefardíes. Primera selección*, introducción de Iacob M. Hassán, Córdoba, Ediciones El Almendro.
- (1991): “Formas estróficas de las coplas sefardíes”, en F. CORRIENTE y Á. SÁENZ-BADILLOS (eds.): *Poesía estrófica*, Madrid, Facultad de Filología, U. Complutense, Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 259-278.
- (1992): *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Editorial Mapfre.
- (1992 a): *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*, con la colaboración de Iacob M. Hassán y Leonor Carracedo, introducción de IACOB M. HASSÁN, Madrid, C.S.I.C.
- (1995): “Coplas”, introducción a ALBERTO HEMSI, *Cancionero sefardí*, versión española, Jerusalem, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, 17-22.
- SEM TOB DE CARRIÓN (1998): *Proverbios morales*, edición de PALOMA DÍAZ-MAS y CARLOS MOTA, Madrid, Cátedra.