

## Algunas particularidades de la pronunciación del judeoespañol vistas a través de las rimas: el caso de Isaac de Botton\*

Cristóbal José Álvarez López\*\*

Universidad Pablo de Olavide

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1824-2641>

Entre los «géneros adoptados» de la literatura sefardí, la poesía de autor no ha sido aún estudiada en profundidad –en comparación con el teatro o la novela, por citar algunos ejemplos–. Este artículo se centra en analizar las rimas de dos poemarios escritos por Isaac de Botton: *Recolio de poeštas diversas* (Tel Aviv, 1931) y *Cuadreno [sic] de poeštas* (Tel Aviv, 1935). El principal propósito de este trabajo es demostrar que la rima puede revelar la manera en que pronunciaba el poeta, aunque eso a veces implique divergencias con lo que está escrito en la aljamía e, incluso, permita la detección de ciertos errores.

PALABRAS CLAVE: Poesía de autor; fonética sefardí; literatura aljamiada; ladino; siglo xx.

SOME PECULIARITIES OF JUDEO-SPANISH PRONUNCIATION ACCORDING TO RHYME: THE CASE OF YITSHAK DE BOTTON.– Among “adopted genres” in Sephardic literature, secular poetry has not been yet studied in depth –in comparison with theatre or novel, for instance–. This paper focuses on analysing rhyme in two books of poems written by Yitshak de Botton: *Recolio de poeštas diversas* (Tel Aviv, 1931) and *Cuadreno [sic] de poeštas* (Tel Aviv, 1935). The main aim is to proof that rhyme may reveal the way that words were pronounced by the poet, although it implies sometimes divergences from the written texts and, indeed, some mistakes can be found through this analysis.

KEYWORDS: Secular poetry; Sephardic phonetics; Aljamiado literature; Ladino; 20th Century.

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Plan Nacional «Sefarad, siglo XXI (2017-2020): Edición y estudio filológico de textos sefardíes» (ref. núm. FFI2016-74864-P), financiado por el MINEICO. Una versión preliminar y resumida del presente artículo fue presentada como comunicación en el XX Congreso de Estudios Sefardíes, celebrado en la Universidad de Bar-Ilan (Ramat Gan [Israel]) los días 3-5 de septiembre de 2018.

\*\* [cjalvarez@upo.es](mailto:cjalvarez@upo.es)

## 1. INTRODUCCIÓN

La poesía de autor entre los sefardíes se engloba en el marco de los denominados «géneros adoptados»<sup>1</sup> –junto a la novela, el teatro, el periodismo, etc.–, en tanto que es un género que no se documenta en el período clásico del judeoespañol, sino que se comienza a cultivar desde la segunda mitad del siglo XIX. Con la fundación de la *Alliance Israélite Universelle* en 1860 y tras la apertura de numerosas escuelas por todo el Imperio otomano, la cultura sefardí inicia un proceso de occidentalización –donde todo lo francés juega un papel destacado– que, en el plano literario, se manifiesta en la incorporación de nuevos géneros ajenos a la tradición sefardí, al mismo tiempo que la lengua va incorporando paulatinamente nuevas estructuras y nuevos elementos léxicos que marcan el paso del judeoespañol clásico al judeoespañol moderno o neojudeoespañol.

De entre los géneros adoptados, mientras que el teatro y la novela han sido objeto de numerosos estudios por parte de la crítica especializada, la poesía de autor ha pasado mucho más inadvertida para los investigadores, en parte debido al escaso valor literario que se le ha llegado a atribuir: «Ladino poetry published in the journals was generally mediocre and shallow»<sup>2</sup>. Este tipo de afirmaciones se debe, sobre todo, a que el gusto poético entre los sefardíes de la época no concuerda con los patrones actuales de la poesía en el mundo hispánico, si bien no por ello estos textos dejan de tener su valor, sino que, al contrario, son una manifestación más –tan digna como las demás– de este período literario de las letras sefardíes.

Sin embargo, más allá de entrar en consideraciones acerca de la calidad de estos textos –labor que dejo a los especialistas–, en este artículo me voy a centrar en el valor lingüístico que también presenta la poesía de autor para quienes queremos adentrarnos en la descripción, lo más detallada posible, de la lengua sefardí.

---

<sup>1</sup> Iacob HASSÁN, «Hacia una visión panorámica de la literatura sefardí», en *Actas de las jornadas de estudios sefardíes*, ed. Antonio VIUDAS CAMARASA (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1981) págs. 51-68: 59.

<sup>2</sup> Avner LEVY, «The Jewish Press in Turkey», en *Jewish Journalism and Printing Houses in the Ottoman Empire and Modern Turkey*, ed. Gad NASSI (Estambul: Isis, 2001) págs. 13-27: 23.

Quienes se han acercado al estudio de la poesía desde un punto de vista lingüístico han podido constatar que «el análisis de la métrica y la rima de los textos escritos en verso proporciona una ayuda inestimable a la hora de asegurar la forma en que se concretaba la articulación de los sonidos en el pasado»<sup>3</sup>. En este sentido, en lo que respecta a la recreación de la pronunciación medieval castellana a través de los textos poéticos –tarea compleja que nunca está exenta de diversas interpretaciones–, ya Malkiel afirmaba: «A hard core of forms presumably reflects the unadulterated personal usage of the poet»<sup>4</sup>.

Siguiendo esta hipótesis de trabajo, creo que también la poesía de autor sefardí puede constituir un filón para tratar de acercarnos, lo máximo posible, a la pronunciación del judeoespañol propia del autor de los poemas, especialmente si se tiene en cuenta el alto grado de sonoridad que caracteriza a este género literario. En tanto que, hasta la fecha, este tipo de análisis lingüístico no ha sido aplicado al judeoespañol, me propongo en este artículo dar un botón de muestra de lo rentable y productiva que puede ser esta metodología para la descripción lingüística del judeoespañol.

Así pues, para poder acotar el estudio contenido en estas páginas, voy a analizar las rimas de dos poemarios de Isaac de Botton (Salónica, 1897-Tel Aviv, ¿?)<sup>5</sup>. La elección de este autor se debe a que, si bien la mayor parte de la poesía de autor aparece dispersa en las páginas de los periódicos sefardíes, la publicación exenta como libro de un poemario era mucho menos habitual. Por tanto, el hecho de que I. de Botton llegara a publicar dos libros de poesía da cumplida cuenta de su propia concepción como poeta –entre otras muchas facetas de su vida cultural y profesional<sup>6</sup>– y es por ello por lo que resulta interesante esta elección.

---

<sup>3</sup> FRANCISCO P. PLA COLOMER, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2014) págs. 26-27.

<sup>4</sup> YAKOB MALKIEL, «Paradigmatic resistance to sound change», *Language* 36 (1960) págs. 281-346: 317.

<sup>5</sup> Una breve semblanza de este periodista y poeta salonicense puede consultarse en la página *Sefardiweb* del CSIC (<http://www.proyectos.cchs.csic.es/sefardiweb/node/75>), dirigida por Paloma DÍAZ-MAS [consultado el 25/09/2018].

<sup>6</sup> Como indica Elena ROMERO (*La creación literaria en lengua sefardí* [Madrid: Mapfre, 1992] págs. 188, 192 y 205), I. de Botton fue editor de varias publicaciones periódicas, tales como *El Sinistrado de Salonico* (Salónica, 1917) –en colaboración con Alberto Barzilay, con quien, además, escribió *El incendio del 18-19 agosto 1917* (Salónica, 3.<sup>a</sup>

## 2. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

Para la realización de este estudio, me he servido de los dos poemarios publicados por I. de Botton. El primero de ellos, titulado *Recolio de poesías diversas* (Tel Aviv, 1931), fue editado por la Estamparía M. Shoham y, pocos años después, la misma imprenta se encarga de la publicación del segundo poemario, que lleva por título *Cuadreno* [sic] *de poesías* (Tel Aviv, 1935). En concreto, he consultado las versiones digitalizadas del ejemplar del *Recolio* que se conserva en la Biblioteca del Museo Sefardí de Toledo<sup>7</sup> y de la copia del *Cuadreno* que alberga la Harvard University Library<sup>8</sup>. En lo que respecta a las grafías, cabe señalar que todos los poemas están escritos en letra cuadrada o *merubá*<sup>9</sup>.

Así pues, a simple vista se trata de dos poemarios, «el primero con 8 poemas y el segundo con 25, repitiendo algunos de los aparecidos en el *Recolio*»<sup>9</sup>. Sin embargo, una mirada más exhaustiva a los poemas contenidos en las dos recopilaciones permite constatar que, aunque de manera desordenada, todos los poemas del *Recolio* aparecen recogidos en el *Cuadreno*. La equivalencia entre ambas obras es la que se recoge en la siguiente tabla<sup>10</sup>:

<b>R1 → C6</b>
<b>R2 → C2</b>
<b>R3 → C4</b>
<b>R4 → C10</b>
<b>R5 → C11</b>
<b>R6 → C12</b>
<b>R7 → C9</b>
<b>R8 → C8</b>

ed. 1919), una descripción de este trágico suceso y sus consecuencias en la comunidad salonicense– o *El Progreso* (Xanti, 1924-ca. 1926).

<sup>7</sup> Disponible en línea: <http://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.cmd?id=442035> [consultado el 25/09/2018].

<sup>8</sup> Disponible en línea: <http://id.lib.harvard.edu/alma/990000798440203941/catalog> [consultado el 25/09/2018].

<sup>9</sup> ROMERO, *Creación*, pág. 214.

<sup>10</sup> De manera abreviada, para la numeración de los diversos poemas utilizo «R» para el *Recolio* y «C» para el *Cuadreno*, seguidas del número correspondiente.

Por tanto, el cómputo global es de 25 poemas, ya que los 8 del *Recolio* aparecen recogidos –sin modificación alguna– en el *Cuadreno*, si bien a lo largo de este artículo para los poemas recogidos en ambos poemarios ofreceré la referencia de ambos, puesto que tiene cierta importancia a la hora de analizar los usos gráficos de cada texto.

Respecto a la estructura de los diversos poemas, I. de Botton sigue el estilo prototípico de la poesía de autor sefardí, esto es, «la forma estrófica preferida por la mayoría de estos poetas es la de tiradas de pareados o de estrofas más o menos artificiales»<sup>11</sup>. Por tanto, la mayor parte de los versos forman pareados –con cierta frecuencia también se encuentran grupos de cuatro versos encadenados con rima ABAB, es decir, serventesios, aunque es mucho más común que la rima de los versos sea contigua<sup>12</sup>– y se agrupan gráficamente en estrofas compuestas por números dispares de versos<sup>13</sup>. De manera sintética, en la siguiente tabla se muestran los versos que contienen las diversas estrofas de cada poema:

Poema	Estrofas	Versos por estrofa	Versos del poema
C1	10	4	40
C2/R2	5	4	20
C3	11	4	44
C4/R3	3	4 + 16 + 33	53
C5	19	4	76
C6/R1	7	6 + 8 + 6 + 6 + 6 + 6 + 8	46

<sup>11</sup> ROMERO, *Creación*, pág. 216.

<sup>12</sup> En lo que respecta al estudio de las rimas del presente artículo, no tiene ninguna relevancia que los versos que riman sean contiguos o no, de ahí que no me detenga en una descripción más detallada de las estrofas.

<sup>13</sup> Ignacio CEBALLOS VIRO, «Poesía aljamiada en la prensa sefardí: los poemas de Joséf Romano en *La Voz del Pueblo*», en *Aljamías. In memoriam Álvaro Galmés de Fuentes y Iacob M. Hassán*, eds. Raquel SUÁREZ GARCÍA e Ignacio CEBALLOS VIRO (Gijón: Trea, 2012) págs. 377-397: 387, también constata este tipo de agrupaciones para la poesía de Yosef Romano: «La mayor parte de los poemas de Romano están dispuestos en *tiradas de pareados formando falsas estrofas*, ya sean éstas de 4 versos, de 6, de 8, de 10 o más. En estos casos, la separación entre estrofas se marca con tres asteriscos en disposición triangular».

Poema	Estrofas	Versos por estrofa	Versos del poema
C7	8	4	32
C8/R8	3	9 + 10 + 11	30
C9/R7	15	4	60
C10/R4	10	4	40
C11/R5	1	14	14
C12/R6	5	4	20
C13	11	4	44
C14	1	16	16
C15	7	4	28
C16	11	4	44
C17	10	4	40
C18	9	4	36
C19	9	4	36
C20	5	4	20
C21	13	4	52
C22	1	26	26
C23	8	6	48
C24	4	4	16
C25	10	4	40
Total de versos			921

En resumen, para la elaboración de mi estudio en el presente artículo me voy a basar en las rimas presentes en los 921 versos de los 25 poemas que contiene el *Cuadreno de poesías*, teniendo en consideración también que, con anterioridad, 8 de los 25 poemas ya habían sido publicados en la misma imprenta.

### 3. TIPOLOGÍA DE LAS RIMAS DE LOS POEMAS DE ISAAC DE BOTTON

#### 3.1. *Rima consonante*

Como cabe esperar de la poesía sefardí de autor, en torno al 90 % de los versos de I. de Botton ofrece una rima consonántica. Esta predilección parece estar sustentada en la influencia lingüístico-ideológica que el hebreo ejerce entre los sefardíes:

No existe la rima asonante, sino que rimar supone hacerlo en consonante. Este hecho es consistente con el conocimiento de la lengua hebrea que todo judío posee en algún grado: las lenguas semíticas son básicamente consonánticas, así que un modelo de rima fundado en las vocales no encaja en la percepción fonética del sefardí<sup>14</sup>.

De hecho, la predilección por la rima consonante hace que, incluso, el poeta busque con cierta frecuencia rimar más allá de lo estrictamente necesario, es decir, no solo desde la última sílaba acentuada, sino segmentos completos, lo que ha venido a denominarse como «pluscuanonsonancia»<sup>15</sup>. Esta tendencia rimática, si bien se ajusta al gusto de la época, hace que para el lector hispanohablante actual los versos sefardíes suenen, con frecuencia, rípidos –hecho que ha podido contribuir en la baja estima de la crítica literaria hacia esta poesía–, como se puede apreciar en la siguiente selección de ejemplos:

Ŝion – nación (C1, vv. 1-2 y 37-38)  
 jūdía – día (C1, vv. 5-6)  
 padres – madres (C3, vv. 29-30; C5, vv. 11-12)  
 bendicha – maldicha (C5, vv. 47-48)  
 con ella – sin ella (C5, vv. 73-74)  
 bendíce – diće (C6/R1, vv. 19-20)  
 oscura – cura (C6/R1, vv. 37-38)  
 madre – adre (C10/R4, vv. 1-2)

<sup>14</sup> Ignacio CEBALLOS VIRO, «La poesía sefardí en Esmirna entre 1909 y 1914», en *Lengua y cultura sefardí: estudios en memoria de Samuel G. Armistead*, eds. Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ y Sara SÁNCHEZ BELLIDOS (Madrid: Fundación Ramón Areces–Fundación Menéndez Pidal, 2015) págs. 49-99: 58.

<sup>15</sup> CEBALLOS VIRO, «Poesía aljamiada», pág. 387.

adoro – oro (C10/R4, vv. 3-4)  
 madre – tadre (C10/R4, vv. 29-30)  
 mío – mío (C8/R8, vv. 29-30)  
 padre – madre (C15, vv. 25-26)

Por otra parte, se da en el corpus un par de casos en los que la rima consonántica no es del todo perfecta:

hermanos – mano (C7, vv. 21-22)  
 aparece – escurece – esclarece – empretecen (C16, vv. 1-4)

En estos ejemplos es necesario hablar de una rima aproximada –cercana ya a la asonancia– en tanto que presentan un elemento fónico añadido que rompe con la total similitud desde la vocal tónica hasta el final.

De estos dos casos, es más llamativo el del poema C16, ya que el verso discordante forma parte de una estrofa de cuatro versos monorrimos<sup>16</sup> donde los tres primeros riman en consonante. Este hecho da pie a pensar que para el poeta se trata de una estrofa completa con rima total, por lo que parece tomarse la licencia poética de no contar con la nasal final. A este respecto, conviene recordar la debilidad articulatoria que tienen las consonantes en posición implosiva –especialmente las líquidas, y con mayor incidencia si se trata de final absoluto de palabra–, de manera que tal vez se podría llegar a pensar en algún tipo de relajamiento articulatorio, si bien serían necesarios más ejemplos para poder afirmar algo semejante.

### 3.2. *Rima silábica*

Otro esquema rimático que aparece con relativa frecuencia –heredero de la poesía religiosa sefardí anterior– en la poesía de autor es la denominada *rima silábica*: «la rima consonante convive con otro patrón que se ha dado en llamar “rima silábica”, consistente en la identidad de la última

<sup>16</sup> A pesar de que los pareados constituyen el esquema estrófico más recurrente en los poemarios analizados –y en la poesía de autor sefardí en general–, hay otras combinaciones que aparecen de manera reiterada. En palabras de ROMERO, *Creación*, pág. 216: «Son también frecuentes las estrofas de cuatro versos cortos con rima monorrima o aleluyas emparejadas».

sílaba de los versos, aunque no sea tónica»<sup>17</sup>. En los poemarios de I. de Botton hay solamente cuatro versos –lo que supone un escaso 0,4 % del total– que de manera inequívoca presentan una rima silábica:

llanura – manera (C4/R3, vv. 30-31)

sino – invierno (C10, vv. 19-20)

### 3.3. Casos dudosos de rima silábica

En el corpus analizado también hay una docena de pareados cuya rima, en principio, podría considerarse silábica, al igual que las recogidas en el apartado anterior:

áceite – contente (C1, vv. 19-20)

flamas – almas (C5, vv. 9-10)

capos – campos (C5, vv. 13-14)

armas – almas (C5, vv. 38 y 40)

pasa – avanza (C6/R1, vv. 7-8)

santa – falta (C7, vv. 7-8)

imenso – universo (C8/R8, vv. 3-4)

fuerte – potente (C13, vv. 21 y 23)

inocente – muerte (C16, vv. 25 y 27)

fuerte – potente (C19, vv. 1-2)

cabeza – imensa (C21, vv. 7-8)

muerte – potente (C21, vv. 21-22)

Estos versos constituyen un 2,6 % del total y encajan con el patrón de rima silábica<sup>18</sup>. Sin embargo, presentan una peculiaridad esencial respecto a los pocos ejemplos de la sección anterior, ya que no solamente se puede pensar en una rima silábica –si bien es obvio que cumple con el requisito de que la última sílaba de cada verso es idéntica–, sino que, además, hay

<sup>17</sup> CEBALLOS VIRO, «La poesía sefardí», pág. 58.

<sup>18</sup> Nótese que algunas parejas de versos –*capos/campos*, *pasalavanza* y *cabezalimensa*– están próximas a tener una rima consonante que no termina de materializarse por la presencia de una nasal implosiva, si bien en esta ocasión no aparece en posición final absoluta de palabra, como sí sucedía en 3.1, hecho que impedía también pensar en una rima silábica.

que destacar que en cada pareja se repite también el timbre de la vocal tónica; de manera que, junto a la rima silábica, también se podría hablar, en estos casos, de una rima asonante, siguiendo los patrones presentes en la poesía hispánica y en otras poesías europeas. Ahora bien, habida cuenta de la importancia que tienen las consonantes en el ámbito judío, puede parecer extraño pensar que esos casos puedan adscribirse como ejemplos de rima asonante, sobre todo después de haber constatado la preminencia de la rima consonántica, pero el apartado siguiente servirá para ratificar que la duda planteada en este grupo es más que razonable.

### 3.4. *Rima asonante*

A pesar de ser extraña en la poesía de autor sefardí<sup>19</sup>, en los poemarios de I. de Botton hay un buen número de pareados –el 4,1 % del total de versos– que presenta una rima asonante. Son los siguientes casos:

limonares – ramales (C4, vv. 21-22)  
 polvo – lodo (C4/R3, vv. 26 y 28)  
 ellos – cielos (C4/R3, vv. 29 y 32)  
 santuario – daño (C5, vv. 13-14)  
 esparcidos – hijos (C5, vv. 58 y 60)  
 cielo – pueblo (C6/R1, vv. 7-8)  
 puerpo – expuesto (C4/R3, vv. 15-16)  
 sublime – olvido (C4/R3, vv. 44-45)  
 sangre – madre (C9/R7, vv. 47-48; C16, vv. 23-24)  
 pechos – consejos (C10/R4, vv. 21-22)  
 paraíso – quiè<sup>20</sup> (C10/R4, vv. 37-38)  
 eras – penas (C15, vv. 5 y 7)

<sup>19</sup> Recuérdese la cita de CEBALLOS VIRO, «La poesía sefardí», pág. 58, recogida en el apartado 3.1, donde se afirma que no existe la rima asonante en la poesía sefardí que él analiza.

<sup>20</sup> La rima es asonante porque <š> se corresponde con la <ı> de la aljamía –en tanto que se trata del fonema alveolar fricativo sonoro /z/, mientras que <š> se emplea para transcribir <ʔ> –es decir, la representación de la prepalatal fricativa sonora /ʒ/, ya que en judeoespañol son dos fonemas consonánticos diferentes.

genitores – corazones (C15, vv. 27-28)

adefla – tiniebla (C16, vv 5-6)

contino – acumplido (C17, 38 y 40)

caballos – soldados (C23, vv. 7-8)

contino – conocido (C24, vv. 11-12)

cincantenario – rebaño (C25, vv. 2 y 4)

En todos estos casos se aprecia que el único patrón de rima posible en estos versos es la asonancia, ya que en todos estos pareados coincide el timbre de las vocales desde la sílaba tónica hasta el final, mientras que las consonantes no siguen ningún esquema definido. Por tanto, es necesario admitir que en la poesía de autor sefardí –al menos en la de I. de Botton– la rima asonante es una posibilidad a disposición del poeta, de modo que hay que tenerlo en cuenta para el análisis de estos poemas y, además, justifica las dudas planteadas al final del apartado anterior, en los casos donde coexiste una rima asonante con una rima silábica.

### 3.5. *Versos sueltos*

Finalmente, en el corpus también se encuentran algunos versos que no riman con ningún otro. Este conjunto está compuesto por trece versos –distribuidos de forma exclusiva en tres poemas– y constituye el 1,4 % del total.

El primer par de versos sueltos se localiza en el poema C4/R3:

¡¿Trocaron estos vicios en virtudes preciadas?!

¡Oh!, el que castiga al rey el más sublimo

¿crees que por vós se echará al olvido?

Él ve, non tengas duvdo, Él siente todo.

(C4/R3, vv. 43-46)

En este caso se observa que los versos 44 y 45 riman en asonante, mientras que los versos 43 y 46 –que deberían rimar de alguna manera entre sí– quedan sueltos y no riman con ningún verso anterior ni posterior. Asimismo, cabe señalar que el verso 46 podría rimar silábicamente con el verso anterior –si bien, en este caso, habría que entender que es el verso

44 el que quedaría suelto, ya que resultaría muy extraño que un mismo verso, el 45, presentara de manera simultánea una rima asonante con el verso precedente y una rima silábica con el siguiente–, pero esto no aplica para el verso 43, que no tiene ninguna rima posible en el poema.

Otro par de versos sueltos se puede encontrar en el poema C8/R8. En este caso, la presencia de versos sin rima es, en cierta medida, esperable, ya que, como se apuntó arriba, este poema está compuesto por tres (pseud) estrofas compuestas por un número variable de versos: 9 + 10 + 11, respectivamente. Así pues, teniendo en cuenta que los poemas de I. de Botton están compuestos generalmente por pareados, es lógico pensar que la primera y la última estrofa van a contener versos que no rimen; en concreto, no riman los versos 7 y 26<sup>21</sup>.

El último grupo de versos sueltos se localiza en C13. Este poema está compuesto por once estrofas de cuatros versos y nueve de las once estrofas contienen un verso suelto. Lo más llamativo de la estructura de este poema es que todas las estrofas terminan por la palabra *Israel* y los segundos versos –pues la rima es cruzada– quedan sueltos como se puede observar, a modo de ejemplo, en la primera estrofa del poema:

¡Antisemitas! ¡Sucía êntes!  
 Formad nuevos planos de guera,  
 buscad meços más violentes  
 por combatir a Israel.

(C13, vv. 1-4)

Solamente las estrofas cuarta y quinta no contienen ningún verso suelto, puesto que el segundo verso de cada una de esas dos estrofas –*enternel* (v. 14) y *cruel* (v. 18), respectivamente– rima con el cuarto que, como es de esperar, termina en *Israel*. Por este motivo, a pesar de haber once estrofas, solo hay nueve versos sueltos. Tampoco he incluido en el cómputo de versos sueltos los últimos versos de cada estrofa, ya que, en cierta medida, el hecho que todos terminen por la misma palabra ya los dota de una suerte de rima que se va repitiendo de manera recurrente a lo largo del poema.

<sup>21</sup> El verso 7 termina con la palabra *amable* y el verso 26, con *interesa*, de modo que tampoco riman entre sí, además de que es necesario tener en consideración la distancia –una estrofa completa– que media entre ellos.

#### 4. LAS RIMAS COMO REFLEJO DE LA PRONUNCIACIÓN DEL POETA

Una vez descritos –acompañados de porcentajes que muestran, además, la frecuencia de uso– en el apartado anterior los patrones de rima empleados por I. de Botton en sus dos poemarios, en este epígrafe me voy a detener en el análisis de una selección de versos en los que, de una u otra forma, se pueden ver reflejados los usos lingüísticos del poeta.

##### 4.1. *Vocalismo tónico*

En el corpus analizado hay un único pareado que plantea problemas de lectura en relación a la vocal tónica<sup>22</sup>. Se trata de los versos 41 y 42 del poema C6/R1, que terminan, respectivamente, con las palabras –en su versión aljamiada– פִּירְמִי וְדוֹאִירְמִי. De forma general, estas dos palabras se transcribirían en cualquier otro contexto como *duerme* y *firme*. Sin embargo, esta vocalización<sup>23</sup> no parece ser muy adecuada en este caso:

¡Duerme! Duerme, y siempre duerme  
 en tu morada eterna y firme.  
 (C6/R1, vv. 41-42)

Esta lectura es, en principio, la única que está justificada según las fuentes, puesto que no se documenta ni la forma *duirme* ni *ferme*. Además, hay que tener en cuenta que es posible pensar en una rima silábica entre *duerme* y *firme*, si bien ya quedó demostrado en el apartado anterior

<sup>22</sup> En judeoespañol el timbre de la vocal tónica tiende a mantenerse, mientras que es en el vocalismo átono donde se da un mayor número de vacilaciones. A este respecto, véanse Ralph PENNY, *Variation and Change in Spanish* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) págs. 190-191; Aitor GARCÍA MORENO, «Los tiempos pretéritos con cierre vocálico en el judeoespañol de Salónica (1935)», en *Tiempo y espacio y relaciones espacio-temporales en judeoespañol*, eds. Yvette BÜRKI y Carsten SINNER (München: Peniopo, 2012) págs. 15-26: 15-20; y Cristóbal José ÁLVAREZ LÓPEZ, *Estudio lingüístico del judeoespañol en la revista “Aki Yerushalayim”* (Universidad de Sevilla, 2017. Tesis doctoral accesible en línea en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68487>) págs. 107-110.

<sup>23</sup> Recordemos que el problema de lectura y edición en este caso viene dado porque en la aljamía la letra *yod* (י) representa los dos fonemas vocálicos palatales del judeoespañol, es decir, tanto /e/ como /i/.

que este tipo de rima es mucho menos frecuente en estos dos poemarios que la rima consonántica. Así pues, a pesar de que *duerme* y *firme* es una lectura posible, el hecho de que el 90 % de los versos de I. de Botton rimen en consonante, unido a que en la escritura aljamiada ambas palabras son idénticas desde la vocal tónica hasta el final, da pie a pensar que estos dos vocablos, en la voz del poeta, debían sonar idénticos. Como *duirme* es una variante muy poco probable –de hecho, lo frecuente en judeoespañol es la forma sin diptongar, *durme*–, lo más coherente sería pensar que, para mantener la rima consonántica, la pronunciación del poeta debía ser *ferme*. Asimismo, hay que destacar que, aunque esta voz no está documentada, sí se recoge en la lexicografía sefardí la forma *fermeza*<sup>24</sup>. Así pues, a la hora de editar en letras latinas este pareado, el mantenimiento de la rima sugiere que sea de la siguiente manera:

¡Duerme! Duerme, y siempre duerme  
 en tu morada eterna y ferme.  
 (C6/R1, vv. 41-42)

#### 4.2. *Vocalismo átono*

En lo que respecta al vocalismo átono<sup>25</sup>, si bien es cierto que plantea un mayor grado de vacilación en judeoespañol que el tónico, la posición rimática no suele arrojar mucha luz sobre el timbre preciso de su pronunciación. En el corpus solamente he podido localizar un ejemplo donde la posición final de verso condiciona, en cierta medida, la lectura que se debe hacer de la aljamía. En concreto, en esta ocasión no se trata de un pareado, sino de un grupo de cuatro versos (17-22) del poema C15 que terminan como sigue en su forma aljamiada: קאַנטידאַד, אומאַנידאַד, אַידאַד ו קאַרידאַד. La lectura y transcripción de estas cuatro palabras sería, respectivamente, *cantidad*, *humanidad*, *caridad* y *edad*.

<sup>24</sup> En Joseph NEHAMA, *Dictionnaire du judéo-espagnol* (Madrid: CSIC, 1977), s. v. *ferméza* aparece recogida esta forma, si bien remite a la variante *firmeza*, que debía ser la más generalizada: «(Voir *firméza*)».

<sup>25</sup> Sobre la vacilación de timbre en sílaba átona, véase Aldina QUINTANA RODRÍGUEZ, *Geografía lingüística del judeoespañol. Estudio sincrónico y diacrónico* (Bern: Peter Lang, 2006) págs. 40-57.

Estas cuatro palabras, al ser oxítonas, riman en consonante sin necesidad de tener en consideración el vocalismo átono. Sin embargo, como ya se apuntó anteriormente, la poesía sefardí tiende a la pluscuancanconancia y, por tanto, teniendo en cuenta la similitud gráfica que tiene el final de cada palabra en la aljamía, no es descabellado pensar que la lectura correcta –la que está más próxima a la pronunciación del poeta– sea *idad* en lugar de *edad*. De nuevo, si se acude al diccionario de Nehama se puede constatar que ambas voces están documentadas. Además, resulta curioso también comprobar que es la forma *idad* la que el autor considera que es la más usada, puesto que en la entrada correspondiente a *edad*<sup>26</sup> se puede leer la siguiente indicación de uso: «(On dit plutôt *idáá*)». Por tanto, la edición en caracteres latinos de esta estrofa debería ser:

Buena, tolerante seas en cantidad;  
amable, piadosa por toda la humanidad.  
Seas adepta de la caridad  
de principio hasta la fin de tu idad.

(C15, vv. 17-20)

Por último, cabe destacar que, nuevamente, la posición rimática hace que el editor de un texto aljamiado se plantee de forma más concienzuda la vocalización de las palabras. En el caso de la vacilación sefardí entre *edad* e *idad*, como ambas están documentadas en judeoespañol, un editor hispanohablante siempre se va a decantar por la primera, mientras que, según Nehama, la segunda era más frecuente –al menos entre los salonicenses<sup>27</sup>–. Así pues, la rima puede ayudar a replantear los criterios de edición de los textos aljamiados y a tener en consideración que no siempre lo más hispánico es la lectura más adecuada para los textos sefardíes.

#### 4.3. Acentuación

El estudio de las rimas también es útil a la hora establecer la acentuación apropiada para cognados de diversas lenguas romances, ya que la diferenciación en la sílaba tónica puede determinar si se trata de una

<sup>26</sup> NEHAMA, *Dictionnaire*, s. v. *eđáá*.

<sup>27</sup> Recuérdese que Joseph Nehama (1881-1971) también era oriundo de Salónica, al igual que I. de Botton.

palabra heredada del fondo hispánico o si, por el contrario, se trata de un préstamo tomado de otra lengua.

El ejemplo más representativo del uso que puede tener la rima para determinar la acentuación se encuentra en los dos primeros versos del poema C2/R2:

¡Oh, Dio! Guádrame del hipocrita  
 como aquel animal que non grita,  
 ma con calmo mostra su maldad  
 en modriendo, con rabia y crueldad.

(C2/R2, vv. 1-4)

Como se puede observar, la palabra *hipocrita* tiene acentuación paroxítona –frente a la proparoxítona característica del español– en tanto que rima con *grita*. En este caso, la acentuación refleja que es un préstamo tomado del francés *hypocrite* –o, al menos, se aprecia la influencia francesa en la pronunciación–, en tanto que al estar en posición rimática no cabe duda alguna de cuál es su sílaba tónica.

Por otra parte, también en el corpus se documentan otros tres casos de palabras en posición final de verso con acentuación diferente a la del español estándar:

La crueldad, la infamía  
 del más enemigo cruel,  
 desperta en muestra famía  
 el sentimiento de Israel.

(C13, vv. 17-20)

Sos tú, oh Herzl, pastor amado,  
 sos tú que con tu cencia y diplomacía  
 penates por tu rebaño acablado  
 y allegarlo en este grande día.

(C20, vv. 1-4)

Bialic, apuntado fue por su modestía,  
 grande obra hizo con su poeśía.  
 Vida sémpliche non orgoliośa hacía,  
 rico y medianero eran su compañía.

(C21, vv. 9-12)

En estos ejemplos, la rima no es determinante para fijar la acentuación, sino que simplemente viene a confirmar lo que ya se trasluce a través de la aljamía, puesto que en las formas *infamía* (אינפאמאיה), *diplomacia* (דיפלומאסאיה) y *modestia* (מודיסטיאה) se aprecia que hay un hiato. Así pues, tanto la grafía como la rima evidencian la influencia de las voces francesas *infamie*, *diplomatie* y *modestie*, respectivamente.

#### 4.4. Archifonema /Z/

En judeoespañol se conserva la oposición –perdida en español estándar– entre los fonemas sibilantes /s/ y /z/. Esta distinción se mantiene especialmente en posición intervocálica, mientras que el único rasgo distintivo entre ambos fonemas, la sonoridad, se tiende a neutralizar en posición implosiva, contexto en el que desde el punto de vista fonológico se podría hablar de un archifonema /Z/<sup>28</sup>.

En el corpus analizado, he podido localizar un ejemplo donde se puede apreciar esta neutralización:

En primo lugar, el hombre de estado inglés

Lord Balfur cuantunque su vejez. (ז'ל)<sup>29</sup>

(C18, vv. 9-10)

En este par de versos, a pesar de que el primero termina por <ʔ> y el segundo por <ס> –grafías que representan fonemas distintos, /z/ y /s/, respectivamente–, es posible pensar que, para el poeta, hay rima consonántica entre *inglés* y *vejez*. En concreto, no se puede establecer si la articulación de I. de Botton para estas voces era una sibilante sorda o sonora, puesto que se trata de un contexto de neutralización fonológica en que esa diferencia –aunque pueda existir– no se percibe como tal. Así pues, como consecuencia de la neutralización de ambos fonemas en el archifonema /Z/, cabe la posibilidad de postular una rima consonante para este pareado.

<sup>28</sup> En ÁLVAREZ LÓPEZ, *Estudio lingüístico*, págs. 117-118, se aportan ejemplos de alternancias gráficas en la revista *Aki Yerushalayim*, como pueden ser *mes* y *mez* o *pais* y *paiz*, que permiten constatar la neutralización de estos dos fonemas en posición implosiva y postular el archifonema /Z/.

<sup>29</sup> Esta abreviatura no cuenta para la rima y, de hecho, aparece después del signo de puntuación.

#### 4.5. *Palatales*

Un caso bastante particular es el que afecta al fonema palatal fricativo sonoro /j/. De sobra es conocido que en el judeoespañol está generalizado el yeísmo<sup>30</sup>, que con frecuencia presenta una realización extremadamente abierta –conocida como «hieísmo»– que puede derivar, incluso, en la pérdida del elemento consonántico<sup>31</sup>. Generalmente, la presencia o ausencia de esta consonante viene determinada en la escritura aljamiada por la aparición o no de la secuencia םי (ל). A pesar de esta fijación gráfica, las rimas de nuevo parecen ofrecer una lectura diferente de lo que está escrito, al menos en lo que respecta a cómo debía pronunciarlo el poeta.

El primer ejemplo de esta vacilación entre la grafía y la pronunciación se encuentra en los versos 15-16 del poema C9/R7, donde rima *familla* (פֿאַמיליאַ) con *compañía* (קֿומפּאַניאַה):

echas el luto en la familia  
y separas hermanos de la compañía.  
(C9/R7, vv. 15-16)

Resulta posible pensar que se trata de un caso de rima asonante, pero, como se comentó en su epígrafe correspondiente, la asonancia no es la rima más empleada por el poeta. Por otra parte, ya se ha hecho referencia también a la tendencia que tiene el judeoespañol a eliminar el fonema palatal fricativo sonoro /j/ en posición intervocálica, siempre que vaya en contacto con una vocal palatal. Además, si se observan otras rimas de los poemarios, es posible encontrar la palabra *famía* –escrita פֿאַמיליאַ en aljamía– en dos ocasiones: en el verso 19 del poema C13 –que rima con el verso 17, *infamía*<sup>32</sup>– y en el verso 33 del poema C25 –rimando con el verso 34, *alegría*–. Por tanto, no resulta descabellado pensar que la pronunciación del poeta debía ser *famía*, a pesar de la forma gráfica empleada en el texto. A este respecto, hay que tener presente que en la escritura aljamiada de esta palabra –que vacila entre

<sup>30</sup> Véanse, entre otros, PENNY, *Variation and change*, pág. 180; y Manuel ARIZA, «Algunas notas de fonética y de léxico del judeoespañol», en *El español en el mundo: Anuario del Instituto Cervantes* (Madrid: Instituto Cervantes–Plaza & Janés–Círculo de lectores, 2005) págs. 285-404: 397-398.

<sup>31</sup> Jacob M. HASSÁN, «El español sefardí (judeoespañol, ladino)», en *La lengua española, hoy*, coords. Manuel SECO y Gregorio SALVADOR (Madrid: Fundación Juan March, 1995) págs. 117-140: 127.

<sup>32</sup> En el epígrafe 4.3 se puede leer la transcripción de la estrofa completa.

la aparición de la palatal y la representación como hiato— no solo interviene el poeta, sino que también influye la tradición escrituraria de la imprenta, de ahí que se pueda postular una pronunciación discrepante de lo que aparece escrito, pero acorde con lo que cabe esperar por la rima.

Además de este ejemplo, hay un segundo caso donde se puede apreciar una discordancia entre lo que aparece escrito en la aljamía y lo que debía pronunciar el poeta:

En la primavera onde todo brilla  
 desea esta pura alma mía  
 (C11/R5, vv. 1-2)

De nuevo, se aprecia que *brilla* (ברילייה) y *mía* (מיאה) no presentan una rima total, sino que solo permiten pensar en la asonancia que, como ya se ha indicado, es menos frecuente. En esta ocasión, no hay en el corpus analizado ninguna rima que implique la otra variante gráfica posible, es decir, *bría*, pero sí que aparece en posición final la forma *briaba*—escrita בריאביא (C23, v. 30) en aljamía— que, si bien la presencia o ausencia de la palatal no afecta a la rima—puesto que se encuentra delante de la vocal tónica—, sirve para constatar la caída de la consonante en posición intervocálica en este verbo. Esto refuerza, por tanto, la idea de que *bría* debía de ser la pronunciación del poeta.

Por último, quiero hacer una observación más acerca de estos dos ejemplos. Al comienzo de este artículo ya comenté que todos los poemas incluidos en el *Recolio* aparecen exactamente igual, sin variación alguna, en el *Cuadreno*. Como se publicaron en la misma imprenta y con pocos años de diferencia, parece posible pensar que en 1935 aún conservaban las planchas de 1931 y las volvieron a emplear, simplemente cambiando la numeración de las páginas. Si se mira con atención, los ejemplos donde aparece la consonante palatal pertenecen a los poemas C9/R7 y C11/R5, es decir, ya habían sido publicados previamente en el *Recolio*; por su parte, los contraejemplos en que no aparece la palatal los he tomado de los poemas C13, C25 y C23, o sea, son textos que no habían sido incluidos en el *Recolio*. En resumen, me inclino a pensar que la secuencia gráfica ליי en estas voces se debe a un prurito ortográfico del componedor de 1931, que no se repite<sup>33</sup> en la publicación del *Cuadreno* en 1935, de manera que, desde un principio, la pronunciación del poeta parece ser *famía* y *bría*.

<sup>33</sup> Es posible que el componedor —o componedores, tal vez— cambiara de uso gráfico

#### 4.5. *Vibrantes*

La posición final del verso también permite discernir, gracias a la rima, cuál era la pronunciación del poeta en lo que concierne a las vibrantes. En judeoespañol, la distinción entre la vibrante simple /t/ y la vibrante múltiple /t/ establece una isoglosa<sup>34</sup> entre las áreas geográficas en las que los dos fonemas se habían desfonologizado –Bosnia, Serbia, Croacia, Bulgaria y Rumanía– y las zonas en las que, al menos hasta principios del siglo xx, se mantenía la oposición –Grecia, Macedonia, Turquía e Israel–. Además, hay que tener presente que, por restricciones del alfabeto hebreo, en la aljamía se utilizaba de forma general una sola <ר> en todos los contextos –independientemente de si se mantenía o no la oposición fonológica entre las vibrantes–, mientras que el empleo del dígrafo <רר> solo se documenta en textos de finales del siglo xix y principios del xx<sup>35</sup>.

En lo que respecta a los poemas de I. de Botton, más allá del valor que se le podría asignar a una sola <ר>, es la rima la que determina la pronunciación del poeta, como se ve en los dos fragmentos que siguen:

Ma en vano suspiro, en vano yo lloro;  
non puedo salvar, non puedo venir al socoro.

(C8/R8, vv. 14-15)

Tú haécs la guera  
agora en esta era.  
Tú haécs la guera  
por mar y por tiera.

(C9/R7, vv. 5-8)

El primer pareado presenta una rima consonántica entre *lloro* y *socoro*. Si el poeta pronunciara la segunda palabra como vibrante múltiple, es decir, *socorro*, cabría pensar en una rima asonante entre las dos voces, a pesar

---

o puede que el propio poeta supervisara la segunda publicación. En todo caso, es una cuestión que no se puede dilucidar a parir del análisis de los poemas.

<sup>34</sup> Sobre esta cuestión, a modo de resumen, véase el epígrafe dedicado a la «Desfonologización de /t/» de QUINTANA RODRÍGUEZ, *Geografía lingüística*, págs. 84-88.

<sup>35</sup> David M. BUNIS (*The Historical Development of Judezmo Orthography: A Brief Sketch* [New York: YIVO Institute for Jewish Reserch, 1974] pág. 48, n. 31) atribuye el uso del dígrafo <רר> a la influencia ejercida por las ortografías extranjeras modernas y, en especial, por la francesa y la italiana.

de que, como ya he reiterado varias veces, la rima consonante se emplea en el 90 % de los versos de estos dos poemarios. Sin embargo, el segundo ejemplo viene a confirmar que el poeta no distinguía entre vibrante simple y vibrante múltiple<sup>36</sup>, ya que se hace complicado pensar en una estrofa monorríma que se explique a partir de la asonancia, sobre todo cuando el sustantivo *era* coincide con la terminación de las palabras *guera* y *tiera*, con lo que se mantiene esa tendencia hacia la pluscuconsonancia que ya he mencionado en diversas ocasiones a lo largo de este artículo.

#### 4.6. Variación en antig(u)o

Una de las características del judeoespañol es la convivencia de diversas formas léxicas procedentes una misma etimología y empleadas con el mismo significado, sin variación aparente más allá de la forma. Esto es lo que sucede con el adjetivo *antig(u)o*<sup>37</sup>. En el corpus analizado esta palabra aparece una única vez en posición final de verso:

¿Por qué como el tiempo antiguo  
el castigar non es su oblijo?  
(C4/R3, vv. 23-24)

En el texto aljamiado –אנטִיגִוּוֹ– se lee *antiguo*, que es una forma documentada para este adjetivo en judeoespañol. Sin embargo, es nuevamente la rima la que alerta de la posibilidad de estar ante una lectura discrepante con la pronunciación del poeta, tal vez originada en la propia tradición gráfica –no tiene por qué corresponder con el uso– del impresor.

<sup>36</sup> A pesar de que cabría esperar la distinción entre ambos fonemas, ya que I. de Botton es de Salónica, QUINTANA RODRÍGUEZ (*Geografía lingüística*, págs. 87-88) ya señaló que, desde comienzos del siglo XX y debido a las diversas oleadas de emigraciones, en «las comunidades del sur se observa el mismo proceso innovador que se venía desarrollando desde un siglo antes en las comunidades del interior y que, sin duda, desembocará en la neutralización de la oposición /-r-/ : /-r-/».

<sup>37</sup> Compárese lo que se recoge en NEHAMA, *Dictionnaire*, s. v. *antígwo*, frente a la forma que recoge Salomón Israel CHEREZLI, *Nuevo chico diccionario judeo-español-francés / Nouveau Petit Dictionnaire Judéo-Espagnol-Français* (Jerusalén: A. M. Lunez / S. Haleví Zuckerman, 1898-1899) s. v. אנטִיגִוּוֹ. Y como muestra de la convivencia de formas, ambas vienen recogidas en AVNER PEREZ y Gladys PIMENTA, *Diksionario Amplio Djudeoespanyol-Ebreo. Lashon me-Aspamia* (Israel: La Autoridad Nacionala del Ladino i su Kultur–El Instituto Maale Adumim, 2007) s. v. *antiguo/antigo*.

Así pues, en este caso, si bien no se puede descartar una rima asonante entre las dos palabras –*antiguo* y *obligo*– que se leen en la aljamía, me inclino a pensar –hay que considerar que la asonancia es menos frecuente en estos dos poemarios– que el poeta debía pronunciar *antigo* –que es una forma válida y documentada en judeoespañol–, puesto que de esta manera se mantiene la rima consonante.

#### 4.7. Posibles erratas

Finalmente, también la rima sirve para detectar posibles erratas en el texto. Un primer caso en donde se puede apreciar una vacilación gráfica es el siguiente:

¡Ah! Amargas como la adefla,  
 oscuras como la tiniebla,  
 son las vidas del pueblo júdió  
 que a la flor de la idad pedrió.

(C16, vv. 5-8)

En esta estrofa, es la última palabra la que presenta una ligera anomalía respecto a lo esperable, puesto que en el texto aljamiado aparece como un hiato, escrito פידריאו, en lugar de la forma con diptongo, פידריי, que sería semejante al diptongo que sí aparece en el verso anterior del pareado, bajo la forma גיודיי. A pesar de la apariencia de hiato que tiene la forma aljamiada del texto, no es posible pensar en una lectura paroxítona, puesto que *pedrió* no se corresponde con ninguna palabra en judeoespañol y, además, es el indefinido *pedrió* el que encaja por sentido en esta estrofa, de modo que siempre se mantendría la acentuación aguda y, por tanto, la rima total con el verso anterior. Así pues, la aparición del hiato en la aljamía se puede deber a varias razones: por una parte, podría tratarse de una simple errata, sin mayor importancia; por otra, podría tratarse de un intento gráfico de marcar la tonicidad de la última sílaba –hecho poco frecuente, pero posible en aljamía– o, incluso, tal vez se trate de una manera de marcar que en la pronunciación del poeta esta palabra era trisílaba –como sucede de forma general en español con muchos diptongos ortográficos que se articulan como hiatos prosódicos–, de ahí la necesidad de marcar la frontera silábica. En cualquier caso, la rima de estos versos no se ve afectada.

Otro ejemplo de posible errata se encuentra en los siguientes versos:

Tú te despartes de muestra compañía  
por irte en Yeruśaláyim la júdía.

(C24, vv. 9-10)

La rima de este pareado es nula, ya que ni tan siquiera se puede hablar de asonancia, sino que habría que considerar que son dos versos sueltos, hecho bastante extraño en el conjunto de poemas analizados. La forma aljamiada קומפאנייה que aparece en el verso 9 se lee *compaña* y es una palabra bien documentada en judeoespañol<sup>38</sup>, si bien es cierto que esta voz convive con la variante *compañía*, que también está recogida en la lexicografía sefardí<sup>39</sup>. Esta doble posibilidad hace pensar que, en este caso concreto, se puede tratar de una errata. Si esta palabra apareciera en un texto en prosa o en otra posición del verso, no habría forma de discernir si es la variante correcta o si se trata de una equivocación; pero en este verso, la rima apunta claramente a que se trata de una errata, puesto que *compaña* y *júdía* no riman, pero sí *compañía* y *júdía*.

Además, existe un segundo argumento que apoya corregir la lectura que la aljamía ofrece de este verso, ya que en el corpus analizado hay otras dos ocasiones en las que se emplea la palabra *compañía* –en el verso 16 del poema C9/R7, que rima con el verso 15, *familla*<sup>40</sup>; y en el verso 12 del poema C21, donde rima con el verso 11, *haćía*– y en ambos casos aparece escrito como קומפאנייה in aljamía. Por tanto, todo apunta a considerar que en el verso 9 del poema C24 hay una errata que debe ser corregida –con su correspondiente nota al pie– de cara a la edición de estos poemarios.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

El objetivo fundamental de este artículo era dar una muestra de la utilidad que tiene el estudio de las rimas para recrear la pronunciación del judeoespañol y creo que, a pesar de que el corpus empleado solo contem-

<sup>38</sup> Así la recoge CHEREZLÍ, *Nuevo chico diccionario*, s. v. קומפאנייה.

<sup>39</sup> Es la única forma que aparece en NEHAMA, *Dictionnaire*, s. v. *kompañía*, mientras que PEREZ y PIMIENTA (*Diksionario*, s. vv. *kompantía/nya* y *kompányía*) recogen ambas formas posibles.

<sup>40</sup> Como ya expliqué en el apartado 4.5, podría ser *familla* o *famía*, que rima de manera total con *compañía*.

pla dos poemarios de un mismo autor, los ejemplos que he comentado en estas páginas dan cumplida cuenta del potencial investigador que tiene la aplicación de esta metodología de análisis.

De entrada, conviene recordar que la poesía de autor sefardí no ha sido aún estudiada con profundidad –especialmente porque tampoco hay muchos poemarios, sino que lo general era la aparición de poemas sueltos en las páginas de los periódicos, lo cual dificulta la tarea de recopilación– y se hace necesaria una descripción más detallada de las estructuras métricas y de las rimas, ya que, como se ha analizado al comienzo de este artículo, también es posible encontrar rimas asonantes en la poesía de autor sefardí y, desde el punto de vista literario, podría ser interesante analizar de dónde le llega esa influencia.

En lo que respecta a lo lingüístico, en este artículo se ha podido comprobar que la rima puede constituir un elemento de análisis bastante útil para acercarnos a la auténtica pronunciación del poeta, a pesar de que la aljamía o las grafías de los impresores –a veces erróneas o demasiado conservadoras– puedan ocultar los rasgos articulatorios del autor. Además, la rima también permite dudar de algunas grafías aljamiadas e, incluso, plantear la necesidad de corregir el texto.

A falta de textos orales, la poesía de autor es un gran recurso –con todas las salvedades que pueda tener su alto grado de elaboración y artificialidad– para acercarnos a la oralidad de la lengua. Por tanto, de cara a futuros trabajos de investigación, para poder llegar a conclusiones más generales y poder establecer una caracterización más aproximada de la pronunciación entre los sefardíes, se hace necesario aplicar el modelo de análisis propuesto en este artículo a un corpus más amplio de poetas. De esta manera, poco a poco, será posible afinar más la descripción lingüística del judeoespañol, profundizando en la oralidad que subyace en los textos escritos.

*Recibido:* 28/09/2018

*Aceptado:* 12/11/2018