

INTRODUCCIÓN

1. EL *INCIPITARIO* Y EL ESTUDIO DEL REPERTORIO POÉTICO-MUSICAL JUDEOESPAÑOL

La fascinación por el pasado es una de las características de la modernidad. Reconstruirlo es una empresa compleja en la cual se hacen sentir las tendencias ideológicas del presente y para la cual se recurre a la imaginación con el fin de llenar los vacíos que la falta de documentación genera.

El sefardismo moderno, concentrado en su interés —o mejor dicho, en su preocupación— por el legado judeoespañol, se ha caracterizado por su intensa sed de descifrar su propio pasado, acudiendo para ello a los más diversos medios. Siendo la lírica popular uno de los elementos culturales más característicos de la identidad sefardí moderna, no sorprende ver que gran parte del diálogo de los sefardíes de los siglos XX y XXI con su pasado —y muy especialmente con su pasado medieval peninsular— se realice por medio del repertorio músico-poético de índole tradicional que ha sobrevivido —así se cree— a los avatares de más de cinco siglos de exilio.

Pero en este punto, la reconstrucción del pasado peninsular y de su relación con el presente sefardí exílico se debe enfrentar con un predicamento metodológico inevitable: la transmisión puramente oral de los textos y de las melodías de las canciones tradicionales. Este tipo de transmisión no deja entrever con claridad las fases primordiales de su proceso de creación y de tradicionalización. Y cuanto más ahonda uno en el pasado, más se acrecienta la oscuridad.

La fascinación de los sefardíes por su pasado cultural ha tenido un impacto notable sobre la investigación de la literatura hispánica en general. Precisamente, la fe de los propios sefardíes en la antigüedad de su cultura y en la resistencia al paso del tiempo de su lírica tradicional ha

alentado en círculos hispanistas la concepción del repertorio sefardí como un posible repositorio de tradiciones hispánicas antiguas, perdidas hoy en las culturas peninsulares no judías.

Margit Frenk resume muy bien este punto cuando afirma que en el cancionero sefardí lírico de tipo popular recogido mayormente en el siglo xx

[...] hay también elementos extraños, que apuntan a una tradición exclusivamente judía, y otros que parecen apuntar a una tradición hispánica más arcaica que la recogida en fuentes renacentistas [...] Por su forma [la canción judeoespañola] está [...] muy cerca de la antigua cantiga d'amigo, y es posible que represente, junto con ella, una fase de la lírica hispánica que en los siglos xv y xvi estaba en vías de desaparición. [FRENK, *Lírica*, p. 29.]

Antes de entrar en materia parece imprescindible hacer dos aclaraciones terminológicas. La primera se refiere al uso del término *cancionero* (o *canciones*) en el título y a lo largo de esta obra. No se usan aquí tales palabras como es habitual en los estudios hispánicos para referirse a los textos líricos de transmisión oral; con los términos *cancionero* y *canciones* nos referimos aquí a la totalidad del repertorio poético sefardí que se canta y se ejecuta musicalmente. Tal repertorio incluye textos pertenecientes a diferentes géneros literarios sefardíes —romances, coplas, poemas litúrgicos, canciones líricas, etc.—, transmitidos de forma oral o escrita desde el medioevo hasta nuestros días.

La segunda aclaración es sobre el vago y problemático adjetivo *antiguo* usado a veces en esta introducción en relación con el cancionero sefardí. Lo usamos simplemente como un antónimo de *modernidad* y, así, con *antiguo* me refiero al estado de la cultura sefardí —incluida la lírica cantada— antes del encuentro de los sefardíes con el pensamiento y con modelos de conducta social e individual asociados con la Ilustración, los ideales de la Revolución francesa, las consecuencias de la revolución industrial —por ejemplo, los procesos de urbanización y los cambios en la estratificación social de los sefardíes—, el nacionalismo moderno —judío y no judío— y el declive de la autoridad religiosa tradicional. Esos procesos se producen a diferentes ritmos y con graduados matices en cada localidad geográfica sefardí desde mediados del siglo xix hasta el final de la Primera guerra mundial.

En ese sentido, la *antigüedad* del cancionero sefardí es, en el marco del presente estudio, bastante *moderna*. Nos ocupamos aquí del acervo poético-musical sefardí que en su vasta mayoría precede al repertorio divulgado por antologías popularizantes impresas y por la industria discográfica moderna en la segunda mitad del siglo xx.

Por todas las razones ideológicas y metodológicas mencionadas, cualquier dato que ilumina en algo el pasado de la canción sefardí ha sido acogido con ávido interés por investigadores de estudios sefardíes e hispánicos así como por el público en general.

La única fuente tangible, aunque magra y fragmentaria, sobre el pasado del repertorio lírico sefardí se encuentra en las claves que aparecen en los títulos de *piyutim* ('poemas litúrgicos', sing. *piyut*), que hacen referencia a una canción hispánica conocida –al menos, por el autor del *piyut*– con cuya melodía el ejecutante debía cantar el poema hebreo.

A estas claves se las suele llamar *incipits* porque por lo general –aunque no siempre– se refieren a un fragmento del inicio de la canción hispánica citada: el primer verso, un fragmento de éste, varios de los versos iniciales o referencias trucas de los primeros versos del poema modelo; por ejemplo, «Ah, Dio grande por tu gracia mucha ganancia» es un *incipit* que contrae los dos primeros versos de la conocida copla «Al Dio grande con su gracia / mos mande mucha ganancia»¹. Sin embargo, en otros casos los *incipits* son citas parciales o completas del estribillo, de versos internos o de palabras claves que a veces funcionan como si fueran títulos –por ejemplo, el romance «Delgadina»–. Pero en cualquier caso todas esas indicaciones sirven para identificar la canción española o sefardí en el contexto socio-cultural de la época de la cual procede la fuente manuscrita o impresa en la que aparece tal *incipit*.

Damos por supuesto que la canción judeoespañola es siempre el modelo del *piyut* y no la viceversa, si bien, a veces la relación generativa entre el *incipit* judeoespañol y el *piyut* hebreo –es decir, qué es primero: el huevo o la gallina– resulta dudosa.

Un ejemplo de tal incertidumbre lo encontramos en el antiguo *incipit* «Y decid, galana y bella» que aparece en la primera edición (1587) de la colección de Israel Najara *Žemirot Yisrael*² (véase apartado Fuentes: *Žemirot Yisrael*-1) adaptado a su *piyut* «Yimalé fi tehilateja». Una versión completa de esta canción modelo en español aparece hacia 1650 en el manuscrito del *ḥazán* ('cantor sinagoga', pl. *ḥazaním*) De Silva de Venecia, es decir, en una fuente muy cercana cronológicamente a Najara

¹ Los *incipits* mencionados en esta Introducción aparecen recogidos en el Índice de *incipits*, títulos y otros versos citados, al final del libro.

² Para la transcripción del hebreo en los títulos de obras y nombres propios seguimos el sistema descrito en la revista *Sefarad* del CSIC (Madrid); y para la transcripción de los textos judeoespañoles véase nuestro comentario en el apartado 9 y último de esta Introducción.

(véase apartado Fuentes: Montefiori, fol. 121b). El título de la canción española incluye como referencia melódica el primer verso del piyut de Najara. Ello parece indicar que a los cantores de la época no les quedaba claro a qué texto pertenecía esta melodía, si a la canción lírica española «Y decid, galana y bella» o al piyut «Yimalé fi tehilateja».

En resumen, los incipits son códigos musicales en forma de textos literarios cortos que aparecen en fuentes hebreas manuscritas e impresas desde el siglo xv hasta principios del siglo xx. Por ser la única fuente tangible sobre la canción judeoespañola –y agreguemos también judeoarabe, judeopersa, judeoalemana, judeofrancesa y más– hasta los comienzos de la investigación moderna a finales del siglo xix, los incipits han atraído, en consecuencia, la atención de muchos estudiosos de la música y de la literatura sefardíes en los últimos ciento cincuenta años.

Este libro es, por tanto, un eslabón más en una cadena de pesquisas en este campo de investigación que comienza en la segunda mitad de siglo xix en búsqueda de las huellas del cancionero judeoespañol en el pasado lejano, y obvio es que tal tarea no finaliza con esta publicación. Sin embargo, lo expuesto en este trabajo y los materiales ahora exhumados abren perspectivas para futuras investigaciones que seguramente enriquecerán aún más nuestros conocimientos sobre la historia del acervo lírico-musical sefardí. Beneficiándonos de la moderna tecnología y de las herramientas bibliográficas que nuestros predecesores no poseían, hemos diseñado este trabajo como una base de datos dinámica que estará también *on-line* y puesta al día a medida que se revelen nuevos documentos.

Los datos que publicamos aquí, sumados a los de nuestros predecesores, alteran en cierta medida la actitud un poco pesimista que expresó Margit Frenk en su reseña de una de las primeras listas exhaustivas de incipits sefardíes publicada en 1960 por Hanoach Avenary, listas que podemos considerar como nuestra fuente de inspiración:

Quien conoce la riqueza del folklore poético-musical de los judíos españoles no puede dejar de sorprenderse ante la parquedad de testimonios antiguos de ese folklore [...] El hallazgo [...] de un antiguo romancero o cancionero judeoespañol sería sensacional [...] Por ahora [...] hay que conformarse con menos, con lo que es, al parecer, el único testimonio sobre el repertorio poético-musical de los judíos a raíz de la diáspora: los comienzos de ciertos romances y cantares líricos anotados en algunas colecciones de himnos religiosos hebreos de los siglos xvi y xvii [...] Un pequeño grupo de comienzos de poesías es todo lo que la imprenta y los manuscritos antiguos de los sefardíes parecen haber salvado de aquel riquísimo tesoro, de cuya existencia dan fe las recopilaciones modernas. Mero campo de ruinas, que desafía a la arqueología literaria. [FRENK, «Antiguo», p. 312.]

Las pruebas que Avenary acumuló entre 1960 y 1971 y las novedades que aquí presentamos y que llevamos acopiando desde 1977, cambian sustancialmente este diagnóstico de Frenk si bien, cabe agregar, no alteran su verdad inherente. El número y la calidad de citas de canciones hispánicas en fuentes hebreas que presentamos en este libro han crecido enormemente en comparación con todos los trabajos previos en este campo. Tenemos la firme convicción de que el número de incipits seguirá creciendo a medida que se vayan leyendo las ricas fuentes manuscritas hebreas sefardíes de los fondos de bibliotecas israelíes, europeas y americanas que todavía no se han estudiado.

Además de un crecimiento cuantitativo, hemos logrado mejoras cualitativas. Hemos advertido en nuestro estudio que muchos incipits fueron copiados, bien por escribas sefardíes que ya no dominaban la lengua española —o que probablemente hablaban español, pero no sabían escribirlo—, bien por escribas que no eran sefardíes. A tal impericia puede deberse que muchos incipits presenten lecturas muy dudosas que no hemos podido resolver y que quedan por identificar en el futuro, en la medida en que aparezcan versiones más claras.

Pero en otros casos, la aparición de un mismo incipit en varias fuentes ha permitido corregir lecturas difíciles —o lecturas incorrectas de nuestros predecesores— y ampliar incipits con más palabras, a veces hasta con un hemistiquio entero adicional.

Veamos un claro ejemplo. El incipit núm. 538 de nuestro *Incipitario* se publicó incorrectamente leído «Si te suelto los corinos» (véase AV); lectura, que al revisar el aljamiado original se corrigió en «Si te suelto las cadenas». Más tarde otras fuentes proporcionaron textos más amplios del mismo incipit hasta que llegamos al siguiente resultado: «Si te suelto de las cadenas, moro, a las tus tierras te irás, morico, qué me darás». Esta versión ha permitido, a su vez, localizar las fuentes hispánicas del siglo xvi de las cuales procede el incipit sefardí.

Aunque la identificación de las fuentes hispánicas de nuestros incipits es una de las metas de este estudio, estamos convencidos de que, en este punto, otros investigadores podrán aportar en el futuro muchas novedades. Encontramos incipits que son perfectamente identificables, por ser inequívocos y por pertenecer a poemas hispánicos bien documentados. Sin embargo, las fuentes de otros incipits son de difícil identificación, porque, aunque sean formulaciones únicas e inequívocas, pertenecen a poemas no documentados o que aún no hemos logrado localizar. En otros casos encontramos en los incipits formulaciones poéticas comunes que pueden pertenecer a varios poemas conocidos y, por tanto, no se

puede apuntar a una fuente específica. Y finalmente, existen, como ya lo hemos recalcado, muchos incipits de difícil identificación, por ser muy cortos (a veces una sola palabra) o por ser su lectura muy dudosa.

Señalemos también que el espectacular crecimiento del actual corpus de incipits nos ha permitido identificar ciertas correspondencias entre ellos al poder comparar diversos incipits relacionados con un mismo piyut. Por ejemplo, en un primer momento era imposible decidir a qué poema pertenecía el incipit núm. 452 «Por el amor» (manuscrito Guenzburg-1). Sin embargo, después de haber comparado fuentes diversas, podemos afirmar con bastante seguridad que se trata del estribillo de una canción española cuyo comienzo es «A quién iré a contar» (núm. 15), incipit que a su vez aparece en otra fuente manuscrita acompañando al mismo piyut al que precede el mencionado «Por el amor». Además parece confirmar esa identificación el estribillo del poema en hebreo al que acompañan los dos incipits: *har hamor*, de sonido muy próximo a «por (el) amor».

Otro tema en el estudio de los incipits judeoespañoles es el de las supervivencias orales que tienen relación con el texto del piyut al que acompaña el incipit. Un ejemplo de este tipo de identificaciones gracias a la supervivencia de una canción sefardí antigua en la tradición oral moderna lo encontramos en el incipit «Con licencia» (núm. 150). Este vago texto parece referirse a una versión de la canción de boda sefardí conocida hoy bajo el título de *La despedida de la novia* o *Licencia para la novia* y para su identificación nos hemos basado en una versión grabada de la canción (NSA Y 5737A[25]), cuyo estribillo reza «Metelde la mesa, ‘scacialde el vaso / hija vaigas en hora buena». He aquí los datos del piyut de Yehudá (manuscrito Guenzburg-5, f. 41a) que nos han llevado a tal identificación: el estribillo del piyut rima significativamente en –so (como *vaso* en la canción española); y contiene palabras hebreas que recuerdan la canción judeoespañola moderna, como *carebí* ‘servir’ y *bat* ‘hija’. Por supuesto que se trata sólo de una hipótesis; pero veamos en la tabla que sigue la posible relación entre el piyut y la supervivencia oral de su modelo español.

–Con su licencia, señora madre mía querida,	יפהפיה פצחי שירי גרונג
que me quero ir con me marido	בחר לו יה בכל זרע המונך
	מהר יתן את חינוך בין כל שרפי מעלה
–Hija, vaigas en hora buena,	אהללה אגדלה לאל נורא עלילה אהללה
a servirlo y a honrarlo.	קרבי לו זמרה כי רב מעוזו
Mitelde la mesa, ‘scacialde el vaso.	כי את כל ברא זו לעומת זו
¡Hija, vaigas en hora buena!	כי את בת נפארה מכל עמים סגולה אהללה

La búsqueda de incipits judeoespañoles en manuscritos hebreos ha tenido otra consecuencia inesperada y valiosa para el estudio de la lírica sefardí antigua. Los copistas sefardíes de manuscritos hebreos o los cantores de los siglos XVI a XVIII daban, de vez en cuando, rienda suelta a sus plumas, y en los espacios libres que quedaban entre las poesías hebreas transcribían en aljamiado el texto entero de alguna canción popular española que circulaba entre los sefardíes de su época. A pesar de que no ha llegado a nuestras manos un cancionero judeoespañol antiguo *per se*, tal como Frenk aspiraba a encontrarlo, hemos descubierto canciones líricas enteras de los siglos XVII al XIX que publicaremos en su conjunto en una futura ocasión. La localización de esas canciones nos da cierta esperanza de que, a pesar de la preponderante transmisión oral del cancionero sefardí, se puedan encontrar más evidencias de este tipo.

Los incipits sefardíes ponen en entredicho varias hipótesis fuertemente arraigadas en varios estudios sobre la cultura musical y poética sefardí. En primer lugar, el de la estricta línea divisoria que separa lo profano de lo sacro, la esfera litúrgica de la no litúrgica, idea dominante en el estudio de la cultura sefardí que, desde luego, no puede explicar el masivo fenómeno de cantar textos sacros en hebreo con melodías de canciones hispánicas profanas.

Evidentemente, este fenómeno refleja más una integración o domesticación del espacio profano que ayuda a mantener la cohesión de una sociedad tradicional basada en la observancia de preceptos religiosos. Así vemos que rabinos y poetas hebreos conscientemente aprobaban esta práctica –por convencimiento o por necesidad–, a pesar de sus grandes reservas hacia la adaptación de melodías de canciones demasiado lascivas (véase YAHALOM, «Controversy» y «Najara»). Cabe agregar que este fenómeno revela también el fuerte trasfondo cultural hispánico de los sefardíes, ya que la práctica de tornar canciones profanas a lo divino –más raramente, a la viceversa– estaba fuertemente arraigada en la tradición española cristiana, tanto en ámbitos eclesiásticos como en cortesanos (FRENK, «Lírica»; ROS-FÁBREGAS, «Canciones sin música»).

Esta labilidad en la línea divisoria que separa lo sacro de lo profano en la cultura sefardí, nos lleva a reconsiderar también la dicotomía entre el espacio masculino y el femenino en la sociedad tradicional sefardí, que debe ser redefinida a la luz de lo que muestran los incipits. Es obvio que los hombres sefardíes en general, y no sólo aquéllos dedicados a la composición de la poesía religiosa, conocían e interpretaban las canciones hispánicas en boga en su comunidad y las transmitían oralmente al igual que las mujeres. Sólo así se puede entender la riqueza

de melodías de canciones líricas hispánicas de todo tipo –como romances, canciones de boda, villancicos, coplas y otros–, que aparecen citadas en los compendios hebreos manuscritos manejados exclusivamente por hombres.

Al crearse un espacio literario escrito, exclusivo de las capas masculinas educadas y privilegiadas después de la Edad Media, la sabiduría oral se relegó al espacio femenino, que generalmente no gozaba de educación formal, o al espacio rural y empobrecido donde la educación era casi inexistente. Esto significa que la aparente exclusividad femenina en la transmisión oral de la canción sefardí en la época moderna no tiene que ser necesariamente proyectada al pasado lejano cuando los hombres también formaban parte de la transmisión oral de los saberes populares.

Es evidente que algunos incipits sefardíes apuntan claramente a la antigua y, a veces, no documentada poesía popular peninsular. Sin entrar en el espinoso campo de la disputa sobre los orígenes de la lírica romance, señalamos aquí algunas correspondencias entre jarchas mozárabes e incipits sefardíes, sin otra intención que la de dejar mera constancia del hecho. Como bien sabemos, estamos hablando de fórmulas poéticas comunes, cuya coincidencia a lo largo de los siglos no ofrece una pauta segura de relación obligatoria entre los poemas que las incluyen.

A modo de ejemplo, uno de los incipits más difundidos es un estribillo que denominamos provisionalmente «El amante indeciso» y que aparece en varias fórmulas y variantes como «Ay, ay, no sé qué haré», «No sé que haré, ni de aónde iré», «Cómo me iré, a quién lo diré», etc. Esas fórmulas recuerdan vivamente varias jarchas, como la que aparece con un piyut de Abraham ibn ‘Ezrá (1089-1164): «Gar, ¿qué fareyu?, ¿cómo vivrayu? Est’ al-habib espero, por él murrayu» ‘Dime, ¿qué haré?, ¿cómo viviré? A este amado espero, por él moriré’ (cf. FRENK, *Lírica*, núm. 6); y también la siguiente de Todros Abulafia (ca. 1247 - ca.1306) en un poema dirigido a su amigo don Yišḥac ibn Šadoc «¿Qué fareyu, ou qué serád de mibi? Habibi, ¡Non te tuelgaš de mibi!» ‘¿Qué haré, o qué será de mí, amado? ¡No te apartes de mí!’ (cf. FRENK, *Lírica*, núm. 8; sobre este tópico véase ARMISTEAD, «*Kharjas*», esp. p. 17, nota 39).

Finalmente señalemos que el uso de melodías de canciones profanas para cantar poemas sacros en hebreo, no es un fenómeno ligado exclusivamente a la cultura judía hispánica. Lo encontramos en todo el espacio lingüístico y literario judío en lenguas romances e incluso más allá, en el espacio judío asquenazí de habla yidiš (IDELSOHN, *Jewish Music*, pp. 382-383; WERNER, *Voice*, pp. 87-104 y 118-122).

En Italia el fenómeno de la contrafactura³ hebrea ya existía en el siglo XVI (ALMAGOR, «Poesía»). Y en Francia encontramos esta misma técnica ya en el siglo XIII, y así un antiguo íncipit francés, «Tui[t] cil qui vont en nemoral», aparece en el importante compendio de oraciones conocido como *Maḥzor Vitry* (BLONDHEIM, «Contribution», p. 380, y «Poesies judéo-françaises», p. 18, nota 1). Recientemente Loewe ha identificado una referencia a la melodía de una canción en francés antiguo de Moniot de París (después de 1250) en el manuscrito hebreo 11639 de la British Library fechado después de 1276 (LOEWE, «Piyyuṭ», en especial p. 96, nota 73).

Pero en comparación con todas las otras culturas judías medievales y renacentistas, los íncipits judeoespañoles destacan por su extrema riqueza. En comparación con la del judaísmo francés o italiano de la misma época, el vigor de la cultura sefardí, especialmente en los siglos XV- XVIII, es aparentemente la causa de esa diferencia en la cantidad y en la calidad de los materiales que han sobrevivido.

2. LA INVESTIGACIÓN DE LOS ÍNCIPITS JUDEOESPAÑOLES: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés por el fenómeno de los íncipits judeoespañoles en fuentes hebreas no comenzó, como se considera generalmente, con la publicación de Danon en 1896 de una lista de íncipits tomados de un manuscrito que encontró en la Biblioteca de Sofía (DANON, «Recueil», 103ss.). Lo precedieron algunos de los sabios de la escuela de *Ciencias del Judaísmo* alemana (*Wissenschaft des Judenthums*) del siglo XIX.

Fue uno de los precursores de esta escuela, el erudito Leopold Dukes, quien a partir de 1843 advirtió del fenómeno de los íncipits hispánicos en una serie de estudios sobre la poesía hebrea «moderna» —es decir, la posterior a la expulsión de España— y sus fuentes impresas y manuscritas (DUKES, «Neuhebräische Poesie»). Paralelamente a Dukes, otro autor alemán, A. Ink puso de relieve el mismo fenómeno basándose en cuatro citas de canciones en ladino impresas en un *maḥzor* (‘oracional para fiestas’) sefardí para las Tres Fiestas de Peregrinación (INK, «Bedeutung von *miktsav*»). Este último autor trata de relacionar el ritmo de esas canciones sefardíes con el de los correspondientes poemas en hebreo, que, en

³ Sobre los aspectos musicales generales de este término musicológico, véase FALK y PICKER.

parte, son los mismos *piẓmonim* ('piyutim cortos con vuelta', sing. *piẓmón*) para la festividad de Simḥat Torá de los que nos ocupamos más adelante (véase apartado 4.4).

También el famoso cantor sinagoga asquenazí e investigador de música judía, Samuel Naumbourg, de París, conocía esos incipits sefardíes que aparecen en libros de oraciones impresos con *piẓmonim* de Simḥat Torá y los menciona en una de sus colecciones de música sinagoga que contiene algunas transcripciones de melodías sefardíes (NAUMBOURG, *Agudat širim*).

El gran estudioso alemán y bibliógrafo de la literatura sefardí Mayer Kayserling (1829-1905) fue otro de los primeros investigadores en mencionar el fenómeno de los incipits sefardíes. Entre 1858 (KAYSERLING, «Gedichte») y 1859 (KAYSERLING, *Sephardim*) publicó sus primeros encuentros con el fenómeno. Más tarde, en su definitiva *Biblioteca* de 1890, se refirió así al tema:

Las canciones líricas hispánicas con sus melodías, olvidadas ya hace mucho tiempo en España, se han conservado en gran número entre los judíos expulsados de España. Las encontramos como títulos de poemas hebreos compuestos por los poetas religiosos de Turquía y de Italia. [KAYSERLING, *Biblioteca*, p. (xi).]

Kayserling trae a continuación la transliteración de once incipits sefardíes tomados de la colección de Israel Najara (véase apartado Fuentes: *Žemirot Yisrael*-3).

Fuera de Alemania, el erudito ḥazán sefardí de Londres, David Aharon de Sola (1796-1860), menciona el fenómeno de los incipits en judeoespañol en su importantísimo ensayo introductorio a la antología más antigua existente de música litúrgica sefardí (AGUILAR y SOLA, *Ancient Melodies*, pp. 13-14). Sola fue uno de los primeros en señalar la vital importancia del uso de melodías foráneas en la liturgia sefardí (KATZ, *Judeo-Spanish Ballads*, pp. 24-26; SEROUSSI, «*Ancient Melodies*»). Oriundo de Ámsterdam y cantor de la sinagoga española-portuguesa de Londres a partir de 1818, Sola conocía la importante colección de Israel Najara, *Žemirot Yisrael*, así como las citas secundarias de incipits sefardíes en fuentes que tratan (de forma crítica) del uso de melodías judeoespañolas para cantar poesías hebreas, como los escritos de Samuel Archivolti y Menahem de Lonzano.

Pero el esfuerzo de investigación más grandioso y hasta hoy desconocido en el campo de los incipits judeoespañoles, es el trabajo del decano de la musicología judía en el siglo XIX, Eduard Birnbaum (1855-1920)

(véase SEROUSSI, «Birnbaum»), eximio bibliógrafo que dedicó denodados esfuerzos para localizar el mayor número posible de incipits en todas las lenguas judías.

Uno de los grandes descubrimientos de Birnbaum en este campo fue, sin duda, el manuscrito titulado *Pizmonim* del ḥaẓán David ben Abraham de Silva de Venecia fechado hacia 1650 (véase apartado Fuentes: Montefiori), documento de suma importancia para el estudio de la música y de la poesía lírica sefardí en la primera mitad del siglo XVII, un siglo todavía considerado como un «agujero negro» en la historia de la literatura y de la música sefardíes. A nuestros efectos, la aportación más interesante de esta fuente, a parte de una docena de incipits judeoespañoles antiguos, son las dos canciones líricas enteras en ladino incluidas en el manuscrito.

En la colección Birnbaum hemos localizado asimismo una lista independiente de los incipits judeoespañoles que aparecen en el compendio de piyutim titulado *Imré nó ‘am*, publicado por el ḥaẓán Yosef Šalom Gallego en Ámsterdam en 1628 (Cincinnati, Hebrew Union College, Birnbaum collection, Arch II, 8o H5). Birnbaum fue el primer autor en advertir esta fuente importantísima para el estudio de la tradición musical religiosa sefardí de Oriente y Occidente (véase SEROUSSI, «Gallego»).

Después de recoger una voluminosa lista de incipits judeoespañoles en varias fuentes impresas y en unos pocos manuscritos, Birnbaum requirió la ayuda del ḥajam (‘rabino’) S. Eliyá de la comunidad sefardí de Viena, con el cual se carteó durante varios años. El susodicho ḥajam Eliyá, que ya conocía este tipo de materiales por haber colaborado en la publicación de la colección *Pizmonim* de Israel Najara en Viena en 1858, no llegó a completar a tiempo su misión: la de traducir los incipits del español al alemán e identificarlos.

El proyecto de Birnbaum, como la mayoría de los que emprendió, no se llegó a publicar. Sin embargo, en el archivo Birnbaum, hoy en la Biblioteca Klau del Hebrew Union College – Jewish Institute of Religion de Cincinnati se han conservado las pruebas de imprenta –con las correcciones del ḥajam Eliyá y fechadas el 24 de abril de 1907– del libro inédito titulado *Minhag Lombardia* [y lista de] *280 leḥanim* ... (Cincinnati, Hebrew Union College, Birnbaum collection, Arch IIB, 21a [1], Arch IIB, 21e [8]). La lista de incipits en lenguas judías, entre las que figuran judeoespañol, turco, judeopersa, judeoárabe y judeotat (la lengua judía del Cáucaso oriental), aparece como un apartado al final del libro; los incipits están impresos en caracteres hebreos y frente a cada uno figura el primer verso del piyut correspondiente.

A pesar de todos los esfuerzos de estos estudiosos alemanes por localizar y publicar incipits sefardíes, sólo cuando entró en escena un investigador de origen sefardí, dotado con las apropiadas herramientas literarias, el tema de los incipits tomó un rumbo más sistemático e históricamente contextualizado. El erudito sefardí Abraham Danon (1857-1925), contemporáneo de Birnbaum, fue, como ya hemos señalado, el primer investigador en publicar una lista de incipits judeoespañoles de fuentes manuscritas relacionadas con Israel Najara. Se trata de 41 incipits incluidos en un manuscrito titulado *Šeerit Yisrael* que Danon poseía en su colección privada (DANON, «Recueil», p. 104ss.).

Šeerit Yisrael es una importantísima colección de poemas religiosos de Israel Najara que nunca se publicó, pero que circulaba abundantemente en manuscritos entre los cantores sinagogales de las comunidades sefardíes del Mediterráneo oriental. Estos manuscritos contienen las poesías compuestas por Israel Najara después de 1600 –año de publicación de su antología *Zemiroth Yisrael*– y las de sus sucesores, incluidos sus dos hijos, Leví y Mošé (sobre *Šeerit Yisrael* véase BENAYAHU, «Najara», y SEROUSSI, «Najara»; sobre los hijos de Najara, véase BEERI, «R. Levi» y «Najara»)⁴.

A parte del que poseía Danon, que hoy parece perdido, en diversas bibliotecas han sobrevivido varios manuscritos igualmente denominados *Šeerit Yisrael*. Hasta el presente no han tenido éxito nuestros esfuerzos por localizar el de Danon, que tampoco aparece en la lista del fondo a su nombre (véase KERNER, «Manuscrits hébreux»).

Danon fue el primero en publicar los incipits en su original aljamiado –sólo lo había hecho Birnbaum en su obra inédita–, como también en mencionar los comienzos de algunos de los piyutim a los que los incipits corresponden, usando como criterio de selección aquellos casos en los que existe una proximidad fonética entre los primeros versos del poema modelo hispánico y los del piyut. En nuestro estudio hemos encontrado varios de los incipits que Danon publicó en otras versiones manuscritas de la colección *Šeerit Yisrael* y, por consecuencia, hemos podido verificar y también corregir algunas de sus lecturas. Sin embargo, para muchos otros incipits que Danon copió, algunos tan intrigantes como «Ya que en estas tierras hay una doncella», no hemos localizado hasta ahora ningún paralelo en fuentes hispánicas o sefardíes.

⁴ Véase en el apartado 4.2 infra nuestros comentarios sobre los incipits judeoespañoles en la obra de Najara.