

Revista de **FOLKLORE**

N.º 191



Editorial

El "descubrimiento" de breves obras de teatro o autos manuscritos, representados tradicionalmente en el medio rural, desvela la enorme sensibilidad de labradores y pastores hacia cualquier tipo de función escénica, fuera interviniendo ellos mismos como actores, fuera "participando" como espectadores, como pueblo, destinatarios del mensaje reflejado en el texto. Estos mensajes, siempre se ha apuntado, solían simplificar su contenido en aras de un más fácil entendimiento, y quedar reducidos a una visión sintética del mundo y de la propia vida —el bien y el mal— de donde emergían personajes estereotipados cuyas únicas licencias expresivas venían determinadas por las cualidades gestuales —la vis cómica— del actor que representara a cada uno de los caracteres. Esa facultad hizo que en algunos pueblos se recordara durante años actuaciones memorables de lugareños extraordinariamente dotados para la interpretación, que igual daban vida a un "gracioso" como personificaban al demonio con tal propiedad que propios y extraños quedaban maravillados.



SUMARIO

	Pág.
Teatro popular en la Sierra de Francia. Dos "Luas" perdidas de La Alberca	147
José Luis Puerto	
Atabal, (A)Tambor y sus derivados: Estudio etí- mológico y perfil organográfico	170
Dolila Tosta	
Sabiduría popular de Extremadura. Calendario agrícola meteorológico	175
Valeriano Gutiérrez Macías	
Cuatro figuras en la historia del deporte valliso- letano	178
Higino Arribas Cubero y Enrique Berzal de la Rosa	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1996.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 388 - 1990 - (ISSN 0211-1816).

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Párr. 251-B, Pol. I. S. Gualdoba - VA-1996.

Teatro popular en la Sierra de Francia. Dos "Loas" perdidas de La Alberca

José Luis Puerto



No es la primera vez que tratamos sobre el teatro popular en la Sierra de Francia. En anteriores artículos, aparecidos en esta misma revista, hemos publicado y estudiado la *Loa del Cristo* de Monforte de la Sierra y la *Loa de la Virgen del Robledo* de Sequeros.

Ya se sabe y Fernando Lázaro Carreter, por ejemplo, ha insistido en ello— que escasean los textos de teatro popular en España (1); debido, quizás, como todo lo que tiene vida en la transmisión oral, al hecho de que, si no termina recogido y fijado por escrito, se pierde irremediamente.

En nuestro rastreo del teatro popular de la Sierra de Francia y del teatro popular salmantino, nos hemos ido encontrando con textos perdidos, de los que incluso ni se tenía noticia, como los que hoy publicamos. Dichos textos suelen estar apuntados en hojas sueltas, formando pliegos,

o en cuadernos, de puño y letra de quien tenía que aprenderse los para memorizar un papel que había de representar. Y, a partir de una copia inicial, se han ido ejecutando copias de copias, con lo que ello lleva de cambios y variantes, como todo lo que está sujeto a este tipo de transmisión. En ocasiones, cuando la memoria no es frágil, una persona mayor, que ha intervenido en ella, se sabe de memoria toda una *Loa*, no sólo el papel que le tocó representar, sino el texto completo (así, por ejemplo, descubrimos la *Loa* de Monforte de la Sierra, ignorada por todos los vecinos del pueblo, pero recordada por una mujer que nos la recitó).

LAS LOAS

Según lo que hoy conocemos del teatro popular en la provincia de Salamanca y de los textos que se conservan

del mismo, las *Loas* son, sin duda, las piezas más hermosas y significativas del mismo. Todas ellas configuran, debido a un conjunto de invariantes estructurales que las definen, un conjunto dramático muy definido y con rasgos muy precisos.

Se trata de piezas en las que es posible advertir una doble herencia dramática: La del teatro medieval (presente en una serie de rasgos) y la del teatro barroco español. Y de ambas, nacen los rasgos que en buena parte las caracterizan.

Posiblemente, sus textos son creaciones no populares, obras de clérigos o de gentes ilustradas, de los que, sin embargo, no guardamos memoria, puesto que nos han llegado como anónimas; pero lo importante es que el pueblo las ha asumido, las ha hecho suyas, y han llevado una vida enteramente tradicional.

Nos conviene, en primer lugar, caracterizar los rasgos, las invariantes estructurales de las *Loas*, tal como se conocen y tienen vida en la Sierra de Francia; rasgos e invariantes que las definen como subgénero dramático, en este caso de tipo tradicional:

- Son obras teatrales breves, cuya representación apenas sobrepasa la media hora.
- Son obras anónimas.
- Están escritas enteramente en verso.
- Se representan en un espacio abierto de la localidad: Atrio de la iglesia, plaza junto al templo, plaza mayor...
- Se representan en un momento festivo, generalmente en el marco de la fiesta patronal de la localidad. Y están ligadas, por tanto, a una fiesta.
- Están dedicadas al patrón o a la patrona de la localidad.
- Mezclan lo religioso y lo profano.
- Mezclan lo serio y lo cómico.
- Desarrollan un didactismo, de tipo religioso, mediante una pugna entre el Bien y el Mal, con victoria clara y sin paliativos del primero.
- Intervienen en ellas personajes profanos y religiosos: Dentro del primer grupo, personajes rústicos (uno o varios pastores, uno o varios labradores, un segador...), en los que recaen dos rasgos llamativos: la comicidad y la religiosidad popular. Y dentro del segundo grupo: El Demonio, como figura del mal y del terror, al que siempre se opone el Angel (generalmente, el arcángel San Miguel), encarnación del Bien y coadyuvante de los personajes rústicos. Y, dentro de este grupo, suelen aparecer también figuras alegóricas: encarnaciones dramáticas de virtudes, pecados, cualidades o vicios.
- Tras la representación de la *Loa* —y aquí caracterizamos la secuencia dramática, tal y como se produce en la Sierra de Francia—, se produce, siempre, la representación de la *comedia*: una obra teatral ya larga, generalmente del repertorio teatral español (a veces, comedias de capa y es-

pada), y, en ocasiones, creada expresamente por algún autor relacionado con la localidad, sobre algún tema serrano de la zona.

Las *Loas*, tal y como hemos ya indicado, constituyen hoy la muestra más valiosa y acabada del teatro popular salmantino, si consideramos en un sentido estricto lo teatral: como escenificación dramática con texto fijo. Y, al ser así, creemos que merecen, como patrimonio que son de la cultura popular, una protección por parte de las autoridades y de los vecinos, para que no se pierdan las que siguen vivas, e incluso para volver a representar aquellas otras (en Monforte de la Sierra, en Sequeros, en Puebla de Yeltes, en La Alberca mismo, éstas que hoy editamos...) de las que conservamos sus textos.

La *Loa*, como subgénero teatral que es, puede ser definida del siguiente modo, por ejemplo: "es obra de circunstancias, frecuentemente alegórica, escrita en alabanza de alguien o para conmemorar algún hecho" (2). Dicha definición cuadra bastante bien a las *Loas* populares salmantinas de la Sierra de Francia, de las que aquí tratamos. Son obras de circunstancias en el sentido de que están creadas para una determinada fiesta religiosa; tienen un claro carácter alegórico, en primer lugar, porque la acción de los personajes encarna una nítida contraposición de los conceptos de bien y mal, y, en segundo, porque incluso aparecen personajes alegóricos (las Virtudes, los Pecados, el Contento, el Festejo...); y son obritas, en definitiva, creadas como alabanza de la patrona o del patrón de la localidad que celebra la fiesta. Hay que añadir que se trata de obras breves: su representación no suele sobrepasar la media hora, tal y como ya indicamos.

El argumento de las *Loas* es muy sencillo y esta estructura del contenido es aplicable a todas ellas: Unos lugareños (pastores, agricultores, segadores...) marchan a celebrar la fiesta de la patrona o el patrón del lugar de que se trate; en su itinerario, se encuentran con el Demonio que trata de impedirlo, reduciéndolos bajo su poder, mediante las amenazas y la fuerza; tratan de oponerle resistencia, pero es inútil; y, en ese momento, aparece el Angel, por mandato divino, que vence al Demonio y lo manda al infierno, y que libera a los lugareños, con lo que, finalmente, acuden a los oficios religiosos de la celebración festiva; el Angel, en una moraleja final, invita a los vecinos, espectadores todos, a seguir el camino del bien.

Estas *Loas* hay que pensar que posiblemente fueron creadas y empezaron a ser representadas en la época del Barroco, a lo largo del siglo XVII, en aquel siglo de auge del teatro español, que tuvo sin duda influencia en lo popular. Pero sus raíces arrancan de la Edad Media, pues su componente religioso es manifiesto y su contenido obedece muy bien al sentido etimológico que tiene el término *laudes* de alabanza, en este caso a una figura religiosa. Por otra parte, la contraposición tan nítida y tan rudimentaria entre el bien y el mal, encarnados por el Angel y el Demonio respectivamente, con el triunfo del primero sobre el segundo, nos hacen pensar en las *moralidades* medievales. Es decir, que estas *Loas*, aunque textos seguramente de los tiem-

pos modernos, albergan en su contenido un espíritu claramente medieval.

De hecho, y tal como indica Margot Berthold, sabemos que *las Loas* dramáticas surgen en la Edad Media, en un momento determinado de la evolución del teatro en aquella época: "Las cofradías teatrales nos indica Berthold— como iniciadoras de las loas dialogadas, *Laudes dramaticae*, ostentaban orgullosas en sus escudos la divisa de "jocularis Domini", juglares del Señor.

"En el ámbito de la lengua francesa las representaciones religiosas se cobijaron en las "confréries" (cofradías de la Pasión), fundadas a tal efecto. Aparecen en Limoges, escenario de las más antiguas celebraciones pascuales, en Ruán, Nantes, Amiens, Arras, Augers, Valenciennes y, naturalmente, en París" (3).

Esta relación entre las *Loas* y las cofradías, que se creaban incluso para representarlas, es de gran interés, pues nos habla de un soporte humano colectivo y organizado (como en la actualidad puede ser el grupo de teatro) que hacía posible que el fenómeno dramático se llevara a cabo en el ámbito popular.

En los lugares salmantinos, donde se representan o se representaban *las Loas*, después de las mismas se lleva a las tablas una *comedia* tal como ya hemos indicado—, una obra teatral ya más larga, en tres actos generalmente, que suele ser también muy del gusto popular; en cada pueblo, solía ser una obra, creada por una persona culta, que trataba sobre algún asunto relacionado con el propio lugar; o también se sacaba, y se saca donde se sigue haciendo, del teatro de capa y espada, cuyos lances tanto apasionan a los espectadores. Miguel de Unamuno se lamenta de la puesta en escena de un teatro vulgar y pobre, en unos escenarios en los que podrían haber triunfado los grandes héroes de la dramaturgia; merece la pena traer a colación su texto tan crítico como certero:

"Este mismo verano vi en un pueblo de la sierra de Francia, en La Alberca, un drama moderno miserable y pésimamente escogido, *Los dos virreyes*, representado al aire libre, en la plaza del pueblo, delante de la iglesia, sobre un tablado y bajo un toldo que defendía a público y actores del sol. Y en aquel escenario, en que habrían no ya conservado, sino realzado su grandeza el *Prometeo*,

el *Edipo*, la *Fedra*, el *Rey Lear*, el *Hamlet*, *La vida es sueño*, el *Don Alvaro*, resultaba profundamente grotesco aquel desdichado drama que tan mal se escogiera" (4).

Dentro de la Sierra de Francia, contamos con muestras de *Loas* en La Alberca, en Sequeros y en Soterrano. En La Alberca, la mañana del 16 de agosto, segundo día de la fiesta patronal, se representa, año tras año, la Loa a la Virgen de la Asunción; y, en primavera, el sábado siguiente al domingo de Pentecostés, la Loa a la Virgen de Majadas, esta segunda, obra del anterior cura párroco (D. Saturnino Jiménez Hernández), que la escribió siguiendo el modelo de la de agosto, pero que el pueblo ha hecho suya, al tradicionalarla, representándola anualmente, en las peñas, cercanas a la ermita, donde se dice que apareció la imagen de la Virgen; pero conocemos, además, otras dos *Loas* de La Alberca, que estaban perdidas y de cuya existencia no guardan ya memoria los vecinos, se trata de la "Loa a San Juan Bautista" y de la "Loa del Moro y el Cristiano", que editamos hoy. También sigue viva la "Loa a San Ramón Nonato" de Soterrano, aunque, desgraciadamente, no se representa año tras año, sino sólo cuando los vecinos entusiastas tienen condiciones para ello; sería muy conveniente que las autoridades provinciales impulsaran y favorecieran la representación de la otra *Loa* popular que sigue viva, aportando todo tipo de ayudas. Y en Sequeros, rescatada por nosotros en colaboración— del olvido y editada en esta misma revista (n.º 117, pp. 97-108), existió también otra "Loa a la Virgen del Robledo", que debió de dejarse de representar hace ya mucho tiempo. Lo mismo que en Monforte de la Sierra, la "Loa del Santo Cristo", que editamos en su momento en este medio, en colaboración (n.º 104, pp. 70-72). La existencia de estas *Loas* en los lugares citados de la Sierra de Francia nos lleva a pensar que hubo otras varias, en distintos pueblos, hoy desgraciadamente perdidas, pero cuyos textos podrán aparecer algún día —como ha ocurrido con las de San Juan Bautista, del Moro y el Cristiano y del Robledo— en papeles viejos guardados en arcas, baúles y sobrados.

Así, tal y como están nuestros actuales conocimientos, nos encontramos con las siguientes *Loas* en la Sierra de Francia, que mostramos en el siguiente cuadro:

LOAS EN LA SIERRA DE FRANCIA			
Lugar	Advocación y Fiesta	Fecha	Representación Hoy
LA ALBERCA	Virgen de Majadas Viejas	Variable: Sábado de Pentecostés	Vigente
LA ALBERCA	San Juan Bautista	24 de Junio	Perdida
LA ALBERCA	Asunción de Nuestra Señora	16 de Agosto	Vigente
SEQUEROS	Nuestra Señora del Robledo	15 de Agosto	Perdida
SOTOSERRANO	San Ramón Nonato	31 de Agosto	Vigente, ciertos años
PUEBLA DE YELTES	San Gil, Abad	1 de Septiembre	Perdida
MONFORTE	Santo Cristo	14 de Septiembre	Perdida
LA ALBERCA	Loa del Moro y el Cristiano	No se sabe	Perdida

DOS LOAS ALBERCANAS PERDIDAS

En su momento, nuestro amigo Jesús Serrano nos pasó unos cuadernos y papeles viejos, actualmente en su poder, que contenían, entre otros materiales, las dos *Loas* que hoy editamos: la *Loa de San Juan Bautista* y la *Loa del Moro y el Cristiano*; consta la primera de 857 versos, incluyendo los textos de la Música inicial y final, que forman parte del texto dramático; y la segunda, de 209 versos, con todas las trazas de ser un texto fragmentario el que se halla en estos papeles y el que editamos hoy.

El cuaderno que contiene la *Loa de San Juan Bautista* lleva, a su vez, dos anotaciones de los copistas, que nos hablan a las claras de cómo se transmitían este tipo de textos: Unas veces, para aprenderlos, si quien lo hacía había de intervenir en la representación; y otras, por la curiosidad y la satisfacción de tener la obra, si uno se hallaba residiendo fuera de su pueblo, como parece ser este caso.

La primera nota del copista, en el cuaderno, indica, textualmente, en dos líneas:

"(La de los Siete Pecados) A Pablo Sánchez su amigo Vecinos - 30-3 1932, Antonio Alvarez".

Y aparece una segunda nota, al final del cuaderno, copiada a lápiz, que dice, textualmente, lo siguiente, en cuatro líneas:

*Algunas faltas llevará, pues le ha copiado un niño.
Yo le he encargado que lo copie tal como está, pues le tengo
del original de ese año de 1828, del tío Juan Bertolo.
Recuerdos Alvarez".*

De ambas notas, se pueden deducir informaciones de interés:

- La primera es relativa a la fecha: La copia se realiza de un original de 1828, y está realizada en 1932. Podemos suponer que en 1828, la *Loa de San Juan Bautista* estaba viva y vigente en La Alberca, es decir, con toda probabilidad se representaría en la fiesta del santo. Mientras que, en 1932, ya se habría perdido. De hecho, en la actualidad, ningún vecino de La Alberca recuerda haber oído nada acerca de la existencia de esta *Loa*.

- La segunda es relativa al lugar donde se ha realizado la copia: En el pueblo salmantino de Vecinos, a escasos treinta kilómetros de Salamanca, dentro del camino, y luego de la carretera, de La Alberca a la ciudad; lugar en que residiría el albercano Antonio Alvarez, que mandaría copiar la *Loa* a un niño, posiblemente su hijo, del original que él guardaba de 1828.

- Y la tercera información se refiere al destinatario de la copia: Pablo Sánchez, conocido en La Alberca como "el tío Pablo Caetano", que, hasta su muerte, representó, de manera inigualable, el papel de Demonio en la "Loa de la Virgen de la Asunción", de la fiesta patronal de La Alberca. De hecho, en el II Congreso de Poesía, celebrado en Salamanca en verano de 1953, cuando los poetas fueron a La Alberca, les impresionó mucho la represen-

tación que hizo del Demonio, en la *Loa de la Virgen de la Asunción*, "el tío Pablo Caetano"; impresión que recogen las crónicas de dicho Congreso (5). Esta anécdota nos habla de la vida de la tradición teatral en la Sierra de Francia: las gentes asumen encarnar los papeles de los personajes, dándoles vida con vigor y verosimilitud, como ocurrió con el personaje del Demonio, tal como lo interpretó siempre Pablo Sánchez.

LOA DE SAN JUAN BAUTISTA. ANALISIS

1.-Contenido

El canto inicial de la *Música* invita a ángeles y serafines a solemnizar la fiesta de la natividad de San Juan Bautista.

Tras la *Música*, el *Demonio*, en un tono de arrebató y de cólera, lleno de interrogaciones retóricas, y asociándose con un cosmos que ha perdido el estado de gracia ("soy planeta infortunado"; "y el sol el más derrocado"; "el infeliz de los astros"), muestra su agravio por el culto que se tributa al nacimiento de San Juan Bautista, se pregunta cómo los alhercanos no temen sus amenazas, y se consuela diciendo que nada puede tener del cielo con sus siete Pecados mortales.

El *Angel*, en su primera aparición, tachándolo de "vil cocodrilo", o "monstruo de engaño", increpa al Demonio, diciéndole que no podrá perturbar la función festiva que los lugareños profesan al Bautista.

Se entabla, a partir de este momento, un diálogo entre ambos personajes. El Demonio amenaza con los siete *Pecados* mortales ("infernales ministros") "para vencer esta empresa", el Angel opone a ellos sus siete *Virtudes*, y se retan al combate. Y ambos van nombrando a cada uno de ellos; en el momento en que son nombrados, van apareciendo personificados: Soberbia frente a Humildad, Avaricia frente a Largueza, Lujuria frente a Castidad, Ira frente a Paciencia, Gula frente a Templanza, Envidia frente a Caridad, y Pereza frente a Diligencia.

El Demonio, una vez sobre el escenario Pecados y Virtudes, afirma su propio poder, al que el Angel opone el de Dios. Y termina la primera escena, con una representación de claro mensaje moralizador: Con el Demonio a los pies del Angel, los Pecados fuera del escenario, mientras que las Virtudes permanecen con él. En ese momento, aparece una imagen o una lámina de San Juan Bautista, coronada por un arco, y las Virtudes, una a una, presentan sus ofrendas ante el santo.

La segunda escena se inicia con la aparición del personaje del *Gracioso*, que, sobre el escenario, en un tono distendido y cómico que contrasta con la tensión anterior, comienza a contar los espectadores que hay, como si fueran lobos con los que se encuentra "en esta Sierra de Francia". Se presenta como pastor y hace gala, de modo desenfadado y humorístico, de su buen apetito y de sus facultades para el canto ("y, cuando empiezo a en-

tonar, / no me gana ningún burro / de los que hay en el lugar”), metiéndose de nuevo con los espectadores.

Y, en su camino desde las sierras, donde ha dejado su ganado, hacia la fiesta que el vecino pueblo de La Alberca —según él— celebra al Santo Juan Bautista, se encuentra con unos bultos que él confunde con lobos. Se trata de quienes lo acompañan y del ángel, que le pregunta entonces que hacia dónde camina; el Gracioso responde que a la fiesta de San Juan, “que dicen hay en La Alberca / una función sin igual / de comedia, novillada / y muchas cosas más”.

El Demonio, en ese punto, interrumpe su camino, y el Gracioso lo reconoce como el “escarabajo, truhán” que le espantó las cabras, para que rabiara, y lo amenaza con su porra. El Demonio no se atreve a oponerse, ante la presencia del Ángel, y le pide a éste último que lo deje marchar “a la eterna oscuridad”. El Ángel se lo permite, forzándolo primero a pregonar las virtudes de San Juan Bautista.

El Demonio, forzado, declara que el Bautista “fue ejemplo de santidad” y que las virtudes son eficaz remedio para alcanzar la gloria celestial el cristiano. Y se hunde en el infierno enseguida, insultado por el Gracioso, que se hace entonces el valentón.

En la tercera escena es donde se desarrolla la loa o alabanza de San Juan Bautista. Un cantar habla de su final, degollado por Herodes, para entregar su cabeza a la bailarina Salomé.

El Ángel incita entonces a cada una de las Virtudes a explicar la “inocente vida” del Bautista. Pero el Gracioso, picado en su orgullo, trata de comenzar haciéndolo él; la *Humildad* le pide que aguarde, algo que logra, a pesar de cierta inicial resistencia del Gracioso.

Y ella misma comienza, relatando su gestación, la visita de la Virgen María a Santa Isabel; su nacimiento y sus virtudes ya desde niño; al final de su intervención, coloca su atributo, un sol, junto al arco que corona la figura o la imagen del Bautista (algo que harán, sucesivamente, las demás Virtudes, cuando les llegue el turno de intervenir).

El Gracioso, en el momento en que va a intervenir la *Largueza*, quiere continuar él, pero ésta se lo impide y habla ella (éste es el mecanismo dramático que se irá repitiendo al inicio de la elocución de cada una de las Virtudes).

La *Largueza* interviene y, tras ella, lo harán sucesivamente la *Castidad*, la *Paciencia*, la *Templanza*, la *Caridad* y la *Diligencia*. En las palabras de cada una de ellas, irán apareciendo los diversos episodios de la vida del Bautista: Su bautismo; la huida de su madre con el hijo al desierto, para librarlo de la persecución de Herodes; su vida en el desierto y su salida del mismo, a los veintiocho años, para predicar la venida y la redención del Mesías; su predicación en el río Jordán y el bautismo que daba a quienes se convertían; el bautismo que otorgó a Cristo; sus amonestaciones a Herodes, para que aban-

donase la vida de pecado; y, en fin, su degollación final por parte de Herodes, que entrega su cabeza a Salomé.

Una vez que las Virtudes han terminado sus respectivos parlamentos, la *Diligencia* da el turno de palabra al Gracioso, quien, enojado, no quiere proseguir. Ante la amenaza de esta Virtud de dar entonces fin a la Loa, el Gracioso se arranca y se dispone a ofrecerle su caudal al santo: “Las castañuelas, un pito, / un cencerro y un collar” (instrumentos musicales todos ellos, relacionados con lo pastoril); aceptando que termine la Loa tras su ofrenda, “porque el poeta no quiso / que con vosotras yo hable”.

Y entonces las Virtudes indican que bendigan y alaben al santo y su natividad todos los ángeles del cielo, y, en la tierra, “hombres, aves y animales”. Y termina la obra con el canto de un motete, que alude a la celebración de la fiesta de San Juan Bautista por parte de los albercanos.

2.— Estructura teatral

La obra puede ser dividida en distintas secuencias, desde el principio al final de la misma, que pasamos a indicar:

I. Versos 1–4.

Canta la música

Invitación a ángeles y serafines a acudir a solemnizar la fiesta de la Natividad de San Juan Bautista.

II. Versos 5–46.

Personaje: Demonio.

Expresión del “enojo, rabia y furia” del Ángel “derrocado”, que encarna en la *Loa* el Mal. Exposición de su poder (los siete Pecados mortales), para provocar “estragos” en el hombre.

III. Versos 47–84.

Personajes: Ángel. Demonio.

El Ángel indica al Demonio que no podrá impedir la celebración festiva que los lugareños albercanos dedican al nacimiento de San Juan Bautista. El Demonio le contesta que lo hará, mediante los siete Pecados mortales. El Ángel le indica que, contra ellos, tiene él las siete Virtudes. Se retan y se inicia el combate dramático entre los unos y las otras.

IV. Versos 85–198.

Personajes: Demonio. Ángel. Soberbia. Humildad. Avaricia. Largueza. Lujuria. Castidad. Ira. Paciencia. Gula. Templanza. Envidia. Caridad. Pereza. Diligencia.

En una pugna dialéctica, Demonio y Ángel van presentando cada uno de los Pecados y Virtudes, mediante las siete oposiciones clásicas del catolicismo, contraponiendo, entre unos y otras, cualidades negativas frente a positivas. La secuencia alegorizante termina con el final moralizador del triunfo del Bien, encarnado en la victoria del Ángel y sus Virtudes, sobre el Demonio, derrotado a los pies del primero, y los Pecados, que desaparecen de escena.

V. Versos 199-230.

Personaje: Gracioso.

La figura pastoril del Gracioso introduce un contrapunto en la *Loa*, tras el tenso combate dramático entre el Bien y el Mal. Este personaje logra el efecto de la comicidad mediante los siguientes elementos: Confusión deliberada de los espectadores con lobos; alusión al hecho de saber guardar no tanto los ganados como los alimentos; autoatribución de cualidades para el canto, comparándose, ventajosamente, con los burros (término este último que confunde, con ambigüedad deliberada, estos animales con algunos espectadores). Manifestación final, por parte del Gracioso, del camino que hace desde la sierra, en la que deja su ganado, hacia la fiesta albercana en honor de la natividad de San Juan Bautista.

VI. Versos 231-272.

Personajes: Angel. Gracioso. Demonio.

Ante la pregunta del Angel, el Gracioso manifiesta su intención de acudir a la fiesta de San Juan Bautista. El Demonio querría impedirlo, pero no puede, debido a la presencia del Angel, al que pide permiso para hundirse en el infierno, algo que no le es concedido hasta no pregonar las virtudes que adorna al Bautista; lo que hace, forzado, el Demonio, que se hunde, por fin, en las tinieblas, lo que jalea, valentón, el Gracioso, insultándolo.

VII. Versos 273-587.

Personajes: Música. Angel. Gracioso. Humildad. Largueza. Castidad. Paciencia. Templanza. Caridad. Diligencia.

Impulsadas por el Angel, cada una de las Virtudes, ordenadamente, y ante los deseos no logrados del Gracioso de intervenir en primer lugar, va enunciando hechos de la Vida de San Juan, elogiando sus virtudes y realizando su ofrenda. Termina la obra con la ofrenda del Gracioso, que logra al fin intervenir; con la invitación de las Virtudes a los ángeles del cielo y a los seres de la tierra a alabar la Natividad del Bautista; y con la dicha final —expresada por la Música— por la celebración en La Alberca de la fiesta de San Juan Bautista.

La estructura interna de la *Loa de San Juan Bautista* puede estar constituida —en correlación con las partes indicadas— por las siguientes secuencias de la acción, que pueden ser conceptualizadas del siguiente modo:

I. Invitación a la celebración solemne de la fiesta.

II. Expresión del enojo, rabia y furia por parte del personaje del Mal.

III. Desafío entre el Bien y el Mal, que se retan a combatir.

IV. Combate entre el Bien y el Mal, con todas sus armas: Virtudes y Pecados, respectivamente.

V. Distensión cómica, a través de diversos rasgos humorísticos, provocados por la figura del donaire.

VI. Itinerario del Gracioso, desde lo profano (la vida pastoril) a lo sagrado (la fiesta en honor del Bautista).

Ante la ayuda del Bien (Angel), el Mal (Demonio) no puede oponerse a la realización de dicho itinerario.

Caída del Mal (Demonio) en la tiniebla (infierno).

VII. Enumeración de los distintos rasgos de la vida del Bautista, desde el nacimiento a la muerte.

Loa de sus virtudes.

Ofrenda de las Virtudes y del Gracioso al santo.

Dicha final por la celebración solemne de la fiesta.

3.— La Loa como relato popular: Estructura interna.

Toda obra dramática supone el relato de una acción que encarnan diversos personajes. En este sentido, tradicionalmente, se ha aplicado a la acción teatral la sucesión de las fases clásicas de exposición, nudo y desenlace, que, en la *Loa de San Juan Bautista*, estarían constituidas así:

I. *Exposición o Planteamiento*: En el lugar de La Alberca, los vecinos van a celebrar la fiesta de la Natividad de San Juan Bautista. El Demonio entra en cólera por ello y trata de impedir su celebración. El ángel, por el contrario, ayuda a que nada impida el normal desarrollo festivo.

II. *Nudo*: Se establece, de este modo, una pugna entre Demonio y Angel; cada cual con sus armas: el primero con los siete Pecados y el segundo con las siete Virtudes, que van apareciendo en escena a medida que son convocados por cada uno de ellos.

El Demonio, a su vez, al enterarse de que el Gracioso acude a la fiesta, trata de impedirlo, a pesar de hallarse maniatado: el Angel, por el contrario, le ayuda a que vaya.

III. *Desenlace*: El Angel vence al Demonio, que queda a sus pies, derrotado. Las Virtudes permanecen sobre el escenario, mientras que los Pecados desaparecen del mismo. El Demonio, tras elogiar, forzado, las virtudes del Bautista, se hundirá en el infierno. Y ya entonces las Virtudes relatan la vida del Bautista y alaban su virtud, para terminar con la ofrenda al santo de ellas mismas y del Gracioso.

Podemos, a la hora de analizar la acción dramática, partir del concepto de *relato* como la representación de una serie de acontecimientos que transforman una situación. Y podemos, por ello, aplicar a esta *Loa* (texto teatral) el esquema de texto narrativo propuesto por J. M. Adam (6), a partir del cual observaremos cómo esta *Loa de San Juan Bautista* presenta una estructura de relato popular.

Texto narrativo

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
Si	Pt	Da	Fe	Sf

(1) Si - *Situación inicial:*

*La música, con la que se abre la *Loa*, invita a ángeles y serafines a solemnizar la Natividad de San Juan Bautista.

(2) Ft - *Fuerza transformadora:*

(Acontecimiento que rompe el equilibrio e inicia el proceso de transformación de la situación inicial).

*El Demonio, enojado, rabioso y enfurecido, va a tratar de impedir que la fiesta se realice.

(3) Da - *Desarrollo de la acción:*

*Aparece el Ángel, que trata de poner freno a los planes del Demonio.

*Ángel y Demonio se desafían a combatir.

*Cada uno presenta sus armas: el Demonio, sus siete Pecados mortales; el ángel, las siete Virtudes.

(4) Fe - *Fuerza equilibrante:*

(Acontecimiento que restituye el equilibrio).

*El Ángel vence al Demonio, que queda rendido a sus pies.

*Los Pecados desaparecen de la escena, mientras que las Virtudes permanecen en ella.

*El Demonio pide permiso al Ángel para hundirse en las tinieblas; éste no se lo concede hasta no alabar las virtudes del Bautista, algo que el Demonio hace forzado.

*El Demonio se hunde en el infierno, con el regocijo y la valentonería del Gracioso.

(5) Sf - *Situación final:*

*Se celebra la fiesta de la Natividad de San Juan Bautista.

*Las siete virtudes, una a una, relatan acontecimientos de la vida del Bautista, loan sus virtudes y realizan su ofrenda al santo.

*El Gracioso realiza también su ofrenda.

*Las Virtudes invitan a todos los seres de cielo y tierra a bendecir y alabar al Bautista.

*El motete final expresa la dicha de los alberganos por celebrar la fiesta de San Juan Bautista.

Toda la obra aparece marcada por fuerzas contrarias de equilibrio / desequilibrio, que estructuran de continuo la acción dramática, a través de *oposiciones duales*, que podemos expresar del siguiente modo:

- Bien / Mal Ángel / Demonio.
- Pecados / Virtudes Soberbia / Humildad.
Avaricia / Largueza.
Lujuria / Castidad.
Ira / Paciencia.
Gula / Templanza.
Envidia / Caridad.
Pereza / Diligencia.

En todo relato popular, se pueden establecer dos tiempos que enmarcan la acción: el Antes y el Después.

El Antes correspondería a la situación inicial; mientras que el Después, a la situación final. Entre ambos, se sitúa un tiempo intermedio, que es en el que se desarrolla todo el proceso de transformación. De tal modo, que podemos esquematizar la temporalidad del relato de la siguiente forma:

t ¹ :	Antes	Si.
t ² :	Proceso	Ft, Da, Fe.
t ³ :	Después	Sf.

Los actantes

Se puede acometer otro posible análisis de la estructura del *relato* en la presente *Loa*, recurriendo a los diversos *actantes* (o funciones que se desarrollan y se interrelacionan en el relato) propuestos por A. J. Greimas (7):

- A¹ Sujeto
- A² Objeto
- A³ Destinador o Enviante
- A⁴ Destinatario
- A⁵ Adyuvante o Coadyuvante
- A⁶ Oponente

Actantes que se agrupan por medio de dos categorías atanciales, a través de las siguientes oposiciones:

Sujeto	vs	Objeto
Destinador (o Enviante)	vs	Destinatario
Adyuvante (o Coadyuvante)	vs	Oponente

En el presente *relato* teatral, podrían establecerse las oposiciones de los *actantes* del siguiente modo:

<i>Sujeto</i>	vs	<i>Objeto</i>
El Gracioso, figura pastoril.	vs	La participación en la celebración de la fiesta de la Natividad de San Juan Bautista.
<i>Destinador o Enviante</i>	vs	<i>Destinatario</i>
Su fe religiosa, su devoción al santo, cuya fiesta se celebra.	vs	San Juan Bautista, la fiesta cuya natividad se celebra.
<i>Adyuvante o Coadyuvante</i>	vs	<i>Oponente</i>
El Ángel y las siete Virtudes.	vs	El Demonio y los siete Pecados.

4.- *Personajes*

Podemos agrupar los personajes que aparecen en la *Loa de San Juan Bautista* en tres grupos bien definidos, a la hora de realizar un análisis de todos ellos:

Personajes religiosos: Son dos, fundamentalmente, y aparecen en una contraposición de claro carácter didáctico: El *Demonio*, Angel Malo que encarna y representa al mal en la obra; y el Angel (San Miguel), Angel Bueno que simboliza el bien. La oposición dualista entre Bien / Mal queda así nítidamente establecida, con una finalidad religiosa, a través de estos personajes. Se trata de encarnaciones de lo sobrehumano, de fuerzas que, aun actuando en el mundo del hombre, están más allá de él, por encima de él.

Personajes profanos: Solamente aparece uno, el único que está dentro de la esfera de lo humano y al que se puede atribuir cierto carácter realista: el *Gracioso*, personaje rústico, pastor, encargado de representar y expresar la religiosidad popular e ingenua de los aldeanos. El momento clave de su protagonismo en la obra se produce cuando, al final de la misma, le ofrece al santo su "caudal": instrumentos musicales pastoriles ("Las castañuelas, un pito") y "un cencerro y un collar" del ganado; siempre, en todo caso, objetos que tienen que ver con lo sonoro, con la música; objetos que, por ello, acaso, simbolizan lo festivo.

Personajes abstractos y alegóricos: Son los siete *Pecados* y las siete *Virtudes*. Se encuentran ligados muy estrechamente con los personajes del primer grupo y ayudan también a la contraposición, de un didactismo religioso muy primario, entre el Bien y el Mal. Unos y otras conforman oposiciones dualistas, en las que a un vicio o pecado se contraponen una virtud o cualidad positiva. Se forman, de este modo, parejas de contrarios muy conocidas por los espectadores, debido a su instrucción religiosa:

Soberbia	/	Humildad
Avaricia	/	Largueza
Lujuria	/	Castidad
Ira	/	Paciencia
Gula	/	Templanza
Envidia	/	Caridad
Pereza	/	Diligencia

Pero el tratamiento de estos personajes abstractos y alegóricos es distinto, según se trate de Virtudes o Pecados. Las primeras tienen, en esta *Loa*, una mayor importancia dramática que los segundos, cifrada en los siguientes elementos:

– Intervienen verbalmente, una a una, en la obra, mientras que los Pecados sólo hacen acto de presencia.

En el momento en que aparece, cada Virtud lo hace con su atributo: El sol; la palma; la estrella y la encomienda del santo; la bandera del Bautista; la espada; la corona de flores...; mientras que de los Pecados no se indica ninguno en las acotaciones.

– El tiempo en escena es mayor el de las Virtudes que el de los Pecados. Esta mayor preponderancia de las Virtudes sobre los Pecados parece obedecer a un claro sentido didáctico, que es el más importante al que estas obras obedecen.

El poner en relación el tiempo con los personajes, podemos establecer el siguiente esquema:

Tiempo	/	Personajes
t ⁰ Ft, Da, Fe:		Demonio. Angel. Pecados. Virtudes. Gracioso.
t ¹ Si:		Canta la Música.
t ² Sf:		Angel. Gracioso. Humildad. Largueza. Castidad. Paciencia. Templanza. Caridad. Diligencia. Música.

Dentro de esta incardinación de los personajes en los distintos momentos del tiempo dramático, habría que realizar las siguientes observaciones:

– La *Música*, aun sin ser un personaje, en el sentido clásico del término, abre y cierra el texto (pudiéndose considerar, de este modo, la *Loa de San Juan Bautista* como obra de estructura cerrada) y le da, tanto al tiempo inicial (t¹) como al tiempo final (t²) cierto carácter de solemnidad (de hecho, en su letra, aparecen términos como "solemnizar" y "Solemne") y de alegría.

– El verdadero protagonista de la *Loa* es el *Gracioso*, que interviene en dos de los tiempos (t² y t¹) y que realiza un itinerario, sin duda simbólico, desde las sierras (*natura*; *lo profano*) hasta la fiesta religiosa (*cultura*; *lo religioso*); un itinerario que trata de ser obstaculizado por el Mal (encarnado, como sabemos, por el Demonio), cuya acción a su vez impide el Bien (el Angel).

Pero el Gracioso, a pesar de su protagonismo, interviene relativamente poco; quizás su función dramática más representativa sea la de servir de contrapunto, de personaje que, al estar apegado a la realidad, sirve de modelo a los campesinos. En esta obra, el Gracioso está trazado siguiendo el modelo del personaje también llamado *Gracioso* de la más importante *Loa* albercana, la *Loa de Nuestra Señora de la Asunción*, nada más que el personaje de esta última obra está mucho mejor trazado y más conseguido.

– El *Demonio*, como oponente, es el personaje que desencadena los acontecimientos dramáticos de la obra. Sufre él mismo una evolución negativa, que va desde un dominio inicial, en el que alardea de su poder y del de los *Pecados* que él mismo desencadena sobre el mundo, pasa por una confrontación con el Angel y sus *Virtudes* (que acaba en una derrota sin paliativos), continúa por una humillación (tiene que pregonar, por mandato del Angel, las virtudes del Bautista) y termina en el descenso a las tinieblas infernales.

– El Angel y cada una de las *Virtudes* son personajes sin evolución a lo largo de la obra; el primero aparece en el t² sobre todo, y menos en el t¹; mientras que las segundas intervienen en el t², y en el t² solamente hacen acto de presencia, sin tomar la palabra. Se trata de personificaciones del Bien, con una clara finalidad didáctica y laudatoria.

5.- *Lo rústico y lo popular*

En todas las *Loas* de la Sierra de Francia que conocemos, aparece el elemento rústico, que suele encarnar un personaje popular, que desempeña un oficio campesino. Suele predominar —como ocurre en esta *Loa de San Juan Bautista*, así como en otras de La Alberca, Monforte de la Sierra y Sequeros— la figura del pastor; aunque no faltan las figuras —en otras *Loas*, de Puebla de Yeltes o de Sotoserrano— de labradores y segadores.

En esta *Loa*, la figura del Gracioso, desempeña —como acabamos de indicar— el oficio de pastor. Su intervención —si comparamos al personaje con la figura del Gracioso, también pastor, de la también albercana *Loa de Nuestra Señora de la Asunción*, con la que indudablemente está emparentado, como ya hemos dicho— es muy esquemática y su protagonismo —aun con los rasgos cómicos y chistosos que le son propios, y que se muestran aparece bastante recortado y oscurecido, en parte, por la alegorización de la pugna entre el Bien y el Mal, con el triunfo final del primero, que quita a esta *Loa*, frente a otras de la Sierra de Francia que los poseen, realismo y viveza.

Este personaje pastoril del Gracioso nos da los siguientes datos sobre sí mismo y sobre la fiesta de San Juan en La Alberca:

- Su oficio: "Yo soy pastor, como veis" (verso 209).
- Su glotonería: Rasgo humorístico; cada día guarda —en lugar de ganado, algo que no sabemos cómo hará— "tres panes de a cuatro libras / acá dentro del morral" (vv. 211-212).
- Su afición al canto: Nuevo rasgo humorístico ("Sé cantar de mil primores", v. 217), que le permite compararse, al entonar, con ciertos "burros" del lugar.
- Su devoción: Acude, de camino, desde su majada pastoril en la Sierra, a la fiesta que celebra La Alberca a la Natividad de San Juan Bautista.
- Nos da una interesante noticia sobre lo que fue la fiesta de San Juan en La Alberca, algo hoy perdido; había:
 - Función teatral: La *Loa de San Juan Bautista* (cuyo texto presentamos aquí), seguida de una *comedia*.
 - Novillada: En La Alberca, los toros aparecen en la fiesta patronal (el segundo y tercer día de la fiesta de la Virgen de la Asunción, el 15 de agosto); y la novillada (*La churra*), en la romería de la Virgen de Majadas Viejas (lunes de la Octava de Pentecostés).
 - Los datos de esta *Loa* nos permiten suponer que, en el pasado, la de San Juan fue una fiesta grande en esta localidad; fiesta de la que hoy quedan las hogueras (la noche del 24 de junio) y el *santujuán* (roble que se planta en cada barrio del pueblo, donde también se enciende cada hoguera).

6.- *Métrica*

Como todas las *Loas* de la Sierra de Francia, ésta se halla totalmente escrita en verso y, además, utiliza solamente, igual que todas ellas, versos de arte menor. Este rasgo, así como, por ejemplo, la aparición del personaje rústico del Gracioso (figura del donairo)—al que hay, sin embargo, que buscarle precedentes anteriores—, emparenta estas *Loas* serranas con el teatro barroco español, creado por Lope de Vega.

Dentro del empleo absoluto del arte menor, predomina el verso octosílabo, como se sabe, el más usual en nuestra poesía, cuando de la utilización de este arte se trata. Y, debido al uso este tipo de métrica y a este tipo de verso, podemos pensar que las *Loas*, y ésta de San Juan entre ellas, tienen un carácter, si no enteramente popular (ya indicábamos cómo, posiblemente, se trata de creaciones de clérigos o de gentes ilustradas), si al menos popularizante.

El tipo de rima que recorre los versos de toda la *Loa de San Juan Bautista* es la asonante, no existiendo la consonante prácticamente en ningún caso. Este predominio absoluto de la asonancia se configura como otro rasgo popularizante en la obra. Un detalle que tampoco puede pasarnos desapercibido es el de la abundancia de rimas agudas, de palabras agudas en posición de rima, cuando, como bien es sabido nuestro idioma es de base llana.

En cuanto al uso estrófico, hemos de decir que no es muy variado, ya que, en esta *Loa*, se asienta prácticamente en dos estructuras: La del *romance* sobre todo, y la de la *copla* en segundo lugar; existiendo apenas algún caso de *redondilla* o de *cuarteta*, ambas asonantes.

Si existe algún tipo de irregularidad métrica, creemos que será debida, no tanto a la creación de la *Loa*, como a la transmisión a través de copias manuscritas, o al trasvase de lo oral al soporte escrito. Pues, como acabamos de indicar, la métrica de esta *Loa de San Juan Bautista* se basa en el empleo del verso octosílabo, y del *romance* y de la *copla*.

7.- *Léxico*

Sobre el léxico de esta *Loa*, habría que hacer, ante todo, dos observaciones: Por una parte, la existencia de un léxico de procedencia culta, sobre todo en el empleo de antropónimos y de topónimos desconocidos para el pueblo, y que nunca hubieran aparecido en una creación literaria genuinamente popular, además de términos comunes cultos; y, por otra, sin embargo, el empleo de coloquialismos, vulgarismos e incluso dialectalismos, acaso de modo intencionado, para recrear el ambiente rústico, cuando éste aparece. Léxico que señala la existencia de un contraste patente en la *Loa*.

El empleo de términos cultos como *horrendo*, *infortunado*, *exhalando*, *fulminando*, *orbe*, *embriaguez*, *tartá-*

reo, ensorberce, adverso, adulterio, deleites, altivez, accidia [sic], concupiscible, invicto, perturbar, ancianidad, parabién, ostenta, refulgente, exhortación, engendró, contristó, infame, natividad o motete, por no espigar sino algunos ejemplos en el texto de esta *Loa*, nos habla bien a las claras de un lenguaje muy alejado de los usos populares. Lo mismo que el empleo del futuro subjuntivo (*alcanzare, aguardare...*), que a la vez también nos da señas de un raso lingüístico arcaizante.

Los topónimos y antroponónimos refuerzan el hecho de la existencia en la *Loa* de un registro culto en el uso del lenguaje. Entre los primeros, nos encontramos con algunos de procedencia clásica, como *Capitolio*; pero, sobre todo, abundan los bíblicos: *Canadán, Jordán o Judea*; sin olvidar *Tártaro*, que nombra al infierno a través de la voz latina.

Los antroponónimos son abundantes; predominan casi exclusivamente los de procedencia bíblica o cristiana, y así nos encontramos con *Isaac*, el rey *David*, *Job*, *Adán*, *Cain*, *José*, *Isabel*, *Herodes*, *Barrabás*, *Zacarías*, *Gabriel*, *San Pablo*, *Herodías*, *Salomé*, *Antonio Abad* o *San Jerónimo*; aunque también aparecen el rey *Amioco* o los nombres de diversos coros de ángeles: *Serafines*, *Dominaciones* y *Potestades*.

Pero junto a este léxico culto, nos encontramos con señales del lenguaje popular, con la finalidad de provocar el efecto rústico y, a la vez, el humorístico. Se trata de un lenguaje que utiliza, sobre todo, el personaje del Gracioso, a quien se le escapa en sus parlamentos, para-dójicamente, algún que otro cultismo.

Términos como *putos*, *encontrón*, *burro*, *escarabajo*, *tiñoso*, *espantajo* o *enfurruñado*, y expresiones como *papando moscas*, nos hablan de la presencia en la obra del registro coloquial y vulgar.

Otros, como *redució* (redujo), señalan la presencia de vulgarismos; acaso, en este ejemplo, no tanto por recrear el habla popular, sino por ciertos imperativos de la rima.

Y otros, en fin, como *lobá* (lobada), *toh* (exclamación sorpresiva, equivalente a "¡todo!") o *vaité* (vete), nos están indicando que tampoco está ausente lo dialectal en el texto de esta *Loa*; se trata, en este caso, como siempre, en el habla de la Sierra de Francia—, del dialecto leonés, contaminado por rasgos de las hablas meridionales extremeñas (la pérdida de la *-d-* intervocálica, en *lobá*; o la aspiración de la hache, en *toh*).

En todo caso, esta recreación del habla popular, que es muy escasa (ya que predomina el lenguaje culto) y que aparece ligada con el personaje del Gracioso, parece proceder de una mano clerical ilustrada, con dominio de lo histórico (lo clásico), lo lingüístico (dominio de los registros culto y coloquial y vulgar) y lo religioso (lo bíblico y lo cristiano, en general).

A esta *Loa de San Juan Bautista*, y al resto de las *Lous* de la Sierra de Francia —ya lo hemos indicado—, más que el calificativo de populares (no surgen del pueblo, sino

posiblemente se trata de creaciones clericales), hay que darles el de *tradicionales*, ya que el pueblo las ha tradicionalizado, asumiendo su puesta en escena y su representación, de modo cíclico, en la fiesta con la que cada una de ellas está relacionada.

También hay que indicar, sin embargo, que la finalidad para la que fueron creadas es una finalidad *popularizante*, es decir, se escribieron para uso popular, para que los vecinos las representaran, y para promover, a través de ellas, la devoción y la religiosidad.

LOA DEL MORO Y EL CRISTIANO

1.— Análisis

También procede del archivo de nuestro amigo Jesús Serrano, a quien, a través de su familia, le ha llegado, en hojas manuscritas (que en este caso no tienen ninguna anotación contextual que aclare nombre del copista, fecha de la copia o fiesta en la que se representaba); material todo él procedente de Pablo Sánchez ("el tío Pablo Caetano"), que representó —como ya hemos indicado— hasta su muerte el papel del Demonio en la *Loa de la Asunción* albercana.

2.— Las fiestas y las representaciones de moros y cristianos

Lo primero que llama la atención en esta *Loa del Moro y el Cristiano* albercana es su contenido, que podemos ligar enseguida con las conocidas *fiestas de moros y cristianos*, que ubicamos en el Levante español. Estas fiestas levantinas "rememoran unos siglos duros del arco mediterráneo, de angustiada incertidumbre y de exigencias imperiosas de defensa" (8).

En estas fiestas, —que, aparte del Levante, se extienden por Aragón— tienen una gran importancia los grandes *espectáculos dramáticos*, en los que participa durante varios días una buena parte de la población. Son significativas las fiestas de Alcoy, en las que la figura de San Jorge desempeña el mismo papel protector, según la conciencia religiosa de sus habitantes, que la de Santiago en la Meseta norte durante la llamada reconquista.

3.— Las representaciones dramáticas

Las representaciones dramáticas de moros y cristianos ocupan un lugar destacado dentro del teatro popular español y se extienden por un área bastante mayor que la levantina-aragonesa que acabamos de citar.

Arcadio de Larrea Palacín es quien ha estudiado, entre otros, estas representaciones de moros y cristianos, a las que caracteriza por los rasgos siguientes:

- Se extienden por un área muy amplia de la geografía española, que cuenta con los siguientes límites: Galicia señala su límite noroccidental, y Andalucía el meridional; por Aragón llega hasta los mismos Pirineos (la *morisma* de Ainsa es su más conocida representación).

- Se trata de representaciones del sentimiento patriótico (y religioso, añadimos nosotros), con diversas motivaciones y modos de expresión.

- En ellas, la contienda contra los moros tiene un carácter defensivo para los cristianos; luego no hay que pensar en episodios de la reconquista.

- Es imposible, a través de su contenido, contextualizar la acción que las mismas "relatan" en un determinado momento histórico; resulta más fíctico pensar, en ellas, una acción intemporal y, por ello, actual y constante.

- El triunfo se obtiene siempre mediante la ayuda sobrenatural del patrón de la localidad donde se representan.

- De ahí que, aunque pueda ser considerado como teatro religioso, por su contenido, hemos de intuir en él una ideología precristiana.

- La acción dramática suele plantearse porque los invasores tratan de apoderarse de la imagen del patrón o patrona de la localidad. Se trata, en realidad, de una disputa sobre el *genius loci*. Y, aunque dicha disputa esté dramáticamente cristianizada, manifiesta componentes precristianos, de momentos en los que cada lugar tenía su genio o su dios propio, y de momentos en los que la conquista de pueblos era, fundamentalmente, conquista de dioses.

- Los rasgos cristianos de estas representaciones son varios: La intervención de los ángeles, que, a ruegos del patrón o de la patrona, Dios envía; la conversión de los vencidos, tras la derrota; o las alabanzas, dentro de la más estricta ortodoxia, que realizan ellos mismos y los vencedores.

- Es interesante (como ocurre, por ejemplo, en la *morisma* de Ainsa, o en esta *Loa del moro y el cristiano* que editamos hoy) la aparición de la figura del *Gracioso*, siempre presente en las representaciones de moros y cristianos, "a veces como tambor y otros [sic] como rabadán" (en expresión de Larrea Palacín) (9).

4.- *Loa del moro y el cristiano. Su filiación*

La *Loa albercana del moro y el cristiano* participa, por una parte, sin duda, del género teatral de las *loas* que definíamos al principio, y, más concretamente, de los rasgos con los que caracterizábamos las *loas* de la Sierra de Francia; y, por otra, de las representaciones de moros y cristianos, que Larrea Palacín veía extendidas en una amplia superficie española.

La relación con las *loas* serranas apenas necesita explicación. La que tiene con las representaciones de moros y cristianos podemos observarla, por ejemplo, en una serie de elementos, como son:

- El desafío y lucha entre moros y cristianos, y, más específicamente, entre el Moro y el Cristiano protagonistas.

- La victoria del Cristiano sobre el Moro.

- La conversión del Moro al cristianismo, tras su derrota, al recibir el bautismo.

Acaso esta *Loa* —sobre todo, en la primera escena, en la que intervienen el Moro y el Cristiano— pudiera relacionarse también con el género medieval de los *debates* o *disputas*, obras muy difundidas por todos los países de la Europa cristiana, y que tuvieron un gran auge sobre todo en la época de esplendor de la filosofía Escolástica.

Estas *disputas* o *debates* podían tener lugar entre personas reales, de carne y hueso (como ocurre en esta *Loa*), o entre abstracciones y entes alegóricos, personificados.

No hay que olvidar que este género se considera entre los gémenes que dieron origen al teatro medieval en Europa (10).

Como aclaración hemos de decir en este punto que, en nuestras indagaciones folklóricas y etnográficas en la Sierra de Francia, no nos hemos encontrado con ninguna manifestación (festiva o de otro tipo), salvo la presente, sobre moros y cristianos.

5.- *Contenido*

Aparece el Moro, airado contra los cristianos. Por su arrogancia, el Cristiano lo desafía y ambos pelean —observados por la figura cobarde del Gracioso, un auténtico fanfarrón en esta *Loa*, otro *miles gloriosus* como el que propusiera Plauto, escondido en la espesura—. El Cristiano vence al Moro y le promete el bautismo, si primero confiesa sus maldades y yerros; algo que niega en principio el Moro, que sigue fiel a Mahoma y a sus creencias.

Reza entonces una oración por el Moro el Cristiano, debido a la cual aquél cae en la cuenta de su error y pide el bautismo; algo que el Cristiano le concede al instante.

El Gracioso, escondido en la espesura debido a su cobardía, sale muy quedo de ella. El Cristiano lo siente y pregunta que quién está allí. El miedo del Gracioso le hace creer que van a por él muchos hombres armados, y, pese a su cobardía, se propone, como un alarde, hacer el papel de "caballero Cid".

Vuelve a increparlo el Cristiano. Y entonces sale, haciéndose el valiente, dando órdenes, como si fuera un jefe militar, y como si registrara "aquestos espesos prados". El Cristiano vuelve a preguntarle que quién es. El contesta que un general, armado y con su ejército, con la misión de auxiliarlo.

El Gracioso, mentiroso y bravucón (cual un personaje salido de la comedia latina de Plauto), ante la pregunta del Cristiano sobre sus acciones heroicas en la guerra, le contesta, hiperbólicamente, que partió a un moro por la mitad, de arriba abajo, de un tajo de espada (algo que recuerda alguna escena guerrera del *Cantar del Mio Cid*; el episodio de la batalla de Alcocer, por ejemplo).

Y, envalentonado ante el crédito que el Cristiano le otorga, sigue relatando sus hazañas imaginarias. Y, en un rasgo de humor, al decirle el Cristiano que dónde están tantos muertos como ha matado su hipotética valentía, él responde que “Se fueron a darle cuenta / al zancarrón de Mahoma”, impulsados por el propio soplo del “héroe”.

Le sigue preguntando el Cristiano por el batallón a cuyo frente se halla, y continúa la respuesta desvergonzada y humorística de este *miles gloriosus*: “Todavía no han nacido / y los estoy esperando”. Para terminar confesando que su única compañía es el miedo.

El Cristiano le perdona su fanfarronería, a cambio de que relate “la historia verdadera / del Mahoma de los diablos”. Algo que hace el Gracioso, en un tono –imaginable desde la mentalidad cristiana tradicional– de falta de respeto hacia la otra confesión religiosa. Con lo que termina el fragmento que hemos recuperado de esta *Loa del Moro y el Cristiano*.

6.- Estructura

El presente fragmento de la *Loa* consta de dos escenas o secuencias dramáticas, diferenciadas claramente:

- Una primera (desde el principio hasta el verso 126), en la que los personajes del Moro y el Cristiano –con una aparición muy secundaria del Gracioso, que ya muestra rasgos de su cobardía– representan los siguientes aspectos:

- Actitud airada del Moro frente a los cristianos.
- Desafío entre el Moro y el Cristiano, por motivos religiosos.
- Lucha entre ambos.
- Victoria final del Cristiano.
- Caída en la cuenta de su error y arrepentimiento del Moro, debido a la oración del Cristiano.
- Conversión del Moro al cristianismo, y recepción del bautismo.

El aspecto didáctico y aleccionador de esta primera escena queda fuera de toda duda.

- Una segunda (desde el verso 127 hasta el final), en la que los personajes del Gracioso y del Cristiano –en un claro contrapunto humorístico, respecto a la seriedad y gravedad de la primera escena– dialogan entre sí y se nos muestran como representantes de actitudes humanas expuestas a través del contraste entre ambos:

- El Cristiano ha luchado en el campo de batalla, por sus ideas religiosas (rasgos de valentía y de la religiosidad).
- Mientras que el Gracioso ha permanecido, sin embargo, escondido en la espesura, debido a su miedo (rasgos de la cobardía y del carácter acomodaticio).

A través de un humor que se contrapone con la seriedad de la escena inicial, se va desvelando la fanfarronería

y mentira de un personaje, el Gracioso, verdadera encarnación aquí –como venimos indicando– del personaje del soldado bravucón, con claros antecedentes en el teatro clásico latino, en concreto en la comedia *Miles gloriosus* de Plauto. Gracioso que ha de asumir, como penitencia, el relato, con el que termina el fragmento que mostramos de esta *Loa*, de “la historia verdadera” de Mahoma, modo indirecto de realizar una alabanza o loa del cristianismo.

Nos encontramos, por tanto, ante una estructura de contrapunto, muy característica, por otra parte, de las *Loas* de la Sierra de Francia.

7.- Personajes

De los personajes que aparecen en este fragmento de la *Loa del Moro y el Cristiano*, hemos de indicar que todos ellos –tanto el Moro, como el Cristiano y el Gracioso– pertenecen a un mismo ámbito, el de *lo profano*.

Los dos primeros están escasamente perfilados y definidos, y su función no es otra que la de encarnar, como protagonista (el Cristiano) y antagonista (el Moro), un debate entre religiones: la presentada como verdadera y como falsa, del cual ha de desprenderse, en la *Loa*, una moralidad obvia.

El personaje más conseguido en esta obra es el del Gracioso. Ya hemos apuntado varios rasgos del mismo: cobardía, fanfarronería, carácter acomodaticio e hiperbólico, doblez psicológica..., y lo hemos emparentado con la tradición literaria y dramática del soldado fanfarrón de la comedia latina, a la vez que alguna de sus imaginarias e hiperbólicas hazañas (la del descomunal tajo de su espada) con el *Cantar del Mío Cid* (héroe al que, por cierto, él mismo alude); sin olvidar tampoco la tradición del pastor cazarro, en la que muchas veces se inspira el personaje del Gracioso en las *Loas* de la Sierra de Francia.

Se trata de un verdadero antihéroe que sirve para plasmar en la *Loa* el contrapunto cómico y humorístico, que seguramente daría un verdadero juego dramático ante unos espectadores campesinos dispuestos a recibir una moralidad de tipo religioso fuera de toda duda o ambigüedad.

8.- Métrica

Valen, para esta *Loa del Moro y el Cristiano*, las indicaciones métricas que señalábamos al analizar la *Loa de San Juan Bautista*: Se trata de obras escritas totalmente en verso, de arte menor (con predominio del octosílabo) y con una mayor o menor variedad de estrofas (en la del Bautista, ya observamos la clara preponderancia del romance y de la copla).

En esta *Loa*, predomina en gran manera –en ocasiones, con una cierta irregularidad, tal y como nos ha llegado la copia– el *romance*. No falta, aunque, en número

escasísimo, alguna *redondilla* (con asonancia o consonancia) o alguna *copla*, sin embargo.

ADENDA

Damos, con el presente trabajo, un paso más en nuestra indagación sobre el teatro popular en la Sierra de Francia (Salamanca). Y creemos que los que aportamos pueden ser materiales textuales muy útiles para un estudio general y más detallado sobre el teatro popular español, que, en buena medida, está aún por hacerse.

Hasta el momento, hemos editado —en colaboración— dos *Loas*: *La Loa del Santo Cristo* de Monforte de la Sierra y *la Loa de la Virgen del Robledo* de Sequeros (ya citábamos, cerca del principio, los números y páginas de la *Revista de Folklore* en que aparecieron). Ahora publicamos y estudiamos otras dos. En sucesivas entregas, iremos mostrando y estudiando textos de las restantes *Loas* serranas, para trazar así, de modo completo, una panorámica sobre este género dramático, tradicional en la citada comarca salmantina, sin duda el de mayor valor e interés dentro del teatro popular en la provincia de Salamanca.

Las dos *Loas* que hoy publicamos son obras cuya representación ya se ha perdido hace bastante tiempo, y que, en el presente, no son recordadas por ningún albercano vivo. La de *San Juan Bautista* es fácil ubicarla en la fiesta celebrada en honor de este santo, el 24 de junio.

No así la *del Moro y el Cristiano*, cuyo texto (fragmentario) nos llega totalmente descontextualizado, y de la que no podemos saber ni intuir en qué momento festivo del año se representaba. Uno de los versos de la primera intervención del Gracioso ("Qué buena que va la danza", v. 60) parece asociar la pelea entre moros y cristianos que se da en la *Loa* con una danza, ¿una danza de espadas, quizás, que tuviera lugar en la misma fiesta en que se representaba la obra?, no lo sabemos, el caso es que ésta es una señal posible de su relación con otros ritos festivos, celebrados en algún momento del año, de los que no tenemos dato alguno.

LOA DE SAN JUAN BAUTISTA. LA ALBERCA (SALAMANCA)

Personajes que hablan en ella

El Demonio	La Templanza
Un Angel	La Caridad
La Humildad	La Diligencia
La Largueza	El Gracioso
La Castidad	Los Siete Pecados
La Paciencia	mortales

(Se descubre el Foro del lado izquierdo, donde se deja ver la perspectiva del Infierno, con algunas figuras en medio. Sentado el Demonio en medio, con bastón de fuego).

CANTA LA MUSICA

*Angeles y serafines,
venid a solemnizar
del glorioso Baptista
su grande Natividad.*

DEMONIO

*Ya que del Tártaro horrendo
soy planeta infortunado,
brasero el más encendido
y sol el más derrocado,
luz perdida en Capitolio,
10 el infeliz de los astros,
exhalando fuego ardiente
y huracanes fulminando
con enojo, rabia y furia
en este abismo me hallo
entre infernales serpientes
y horriblos aparatos,
¿cómo descansan mis iras?,
¿cómo no abrasa mi fuego
al orbe, al ver que ya vuelve
20 a crecer mi agravio ciego
con el soberano culto
de ése..., ¡en decirlo, tiemblo!,
de Juan, que en aqueste día
todo este cristiano pueblo
tributa solemnes cultos
a su grande nacimiento.
¿No soy aquél de quien tiemblan
los edificios más altos,
exponiendo contra el hombre
30 todo el poder de mi brazo?
Pues aquí de mi poder,
¿cómo haciendo tantos daños
no temen mis amenazas
los míseros albercanos?
Y, pues siete Capitales
tengo para mi resguardo,
¿qué puedo temer del cielo,
al mundo, planetas y astros
ni a todo el hombre corrupto
40 en los vicios anegados?
Y, pues que yo soy el rey
de todo este mundo avaro,
temed mi rabia sanuda
que hoy os está amenazando
con tentaciones y sustos,
ira, soberbia y estragos.*

(Al decir estos versos, se abre el segundo Foro del lado derecho, donde estará el ángel San Miguel en un trono de gloria, como se pinta, con peso y espada).

ANGEL

*No harás tal, vil cocodrilo,
no harás tal, monstruo de engaño,
pues con todas tus astucias*

50 y capitales pecados
no has de poder conseguir
con tus muchos desacatos
perturbar esta función
que al Baptista profesamos,
pues hoy a su nacimiento
este pueblo convocado
le rinden sus corazones
por su patrón y abogado.

DEMONIO

Pues yo pretendo estorbar
ese culto tan alzado
60 que dedican este día
a ese Santo tan sagrado,
pues los siete Capitales,
hoy la tierra vacilando,
introducidos en vicios
en los hombres temerarios,
se convertirá este obsequio
en blasfemias, desacatos,
en la blasfemia, en el odio,
70 embriaguez y en estragos.
Y así, infernales ministros,
que erráis en oscuro centro,
para vencer esta empresa
necesito vuestro esfuerzo.

ANGEL

No prosigas, vil serpiente;
cesa ya, traidor tartáreo;
pues contra todos vicios
y capitales pecados
tengo yo siete virtudes
80 y así, siguiendo mi bando,
temblará todo el infierno
y sus secuaces tiranos.

DEMONIO

Pues a la empresa.

ANGEL

Al combate;
verás tu intento frustrado.

DEMONIO

¿No fui yo aquél que, soberbio,
puso a los cielos en bandos
en aquel infeliz día
en que fui de él arrojado?
Pues a la capital cabeza
90 de las maldades y daños
es la Soberbia,
que este ministro me valgo.
Tú, Soberbia, que tu influjo
hace al hombre temerario,
hoy necesito tu ayuda
contra este pueblo cristiano.

(Al acabar estos versos, sale la Soberbia por el escotillón. Y, de la misma manera, todos siete Pecados, cuando los nombre el Demonio).

ANGEL

Obediente y muy humilde
fue el pacientísimo Isaac
y, dispuesto el sacrificio,
100 Dios mostró en él su piedad.
Venga contra la Soberbia
la virtud de la Humildad.

(A la voz del Angel, sale por la puerta la Humildad, con un sol en la mano y su nombre en un rótulo al pecho; como saldrán las demás, con su nombre cada una, quedándose al lado del Angel).

DEMONIO

¿No hice yo al rico avariento,
siendo el más cruel avaro,
en sus mayores delicias
perecer en el pecado?
Oh, Avaricia, que a los hombres
ensorberbece tu aspecto.
redunda de entre huracanes
110 y sal a este mundo adverso.

(Sale la Avaricia).

ANGEL

Antonio Abad fue al desierto,
menospreciando su hacienda,
y por su virtud tan santa
logró del cielo la empresa.
Venga contra la Avaricia
la virtud de la Largueza.

DEMONIO

¿No cometió el rey David,
por un apetito ciego,
el más enorme pecado,
120 que cometió el adulterio?
Lujuria, cuyos deleites
son apetitos carnales,
convoca tu rabia ardiente
contra todos los mortales.

(Sale la Lujuria).

ANGEL

José fue casto y bendito
en tierra de Canaán
y así fue elevado al trono
por su grande honestidad.
Venga en nombre de este joven
130 la virtud de Castidad.

(Sale la Castidad, con una palma).

DEMONIO

Antíoco, por la ira,
¿no fue pecador perverso,

*que al mismo Dios despreció,
estando enfermo en su lecho?
Ira, tú que a la venganza
a los mortales despeñas,
tu altivez, saña y traición
te aborte de las cavernas.*

(Sale la Ira).

ANGEL

*Muchos trabajos sufrió
140 santo Job con gran paciencia
y así en hombre tan elevado
y tan alta preeminencia
destruye a la infame Ira
la virtud de la Paciencia.*

(Sale la Paciencia, con una estrella y la encomienda de santo).

DEMONIO

*Pues Adán, ¿no cometió
por la gula aquel pecado
que al mundo dio aprisionado
contra Dios, a mi favor?
Oh, Gula, tú entorpeces
150 la humana naturaleza,
corrompe con tu apetito
el elogio de esta fiesta.*

(Sale la Gula).

ANGEL

*Langostas fue la comida
de Juan, en su vida santa,
y pues fue santificado
con la mayor abonanza,
venga en nombre de este santo
la virtud de la Templanza.*

(Sale la Templanza, con la bandera de San Juan).

DEMONIO

*¿No dio Caín por la envidia
160 muerte a su inocente hermano,
negándole al mismo Dios
su atrevimiento malvado,
siendo el primer condenado
que en el infierno cayó?
Envidia, que al hombre infundes
el pesar del bien ajeno,
su furor y su perfidia
se vomite de su encuentro.*

(Sale la Envidia).

ANGEL

*Su hacienda y sus vestiduras
170 Isabel a pobres da
y por este santo bien
goza el trono celestial.*

*Domine a la vil envidia
la virtud de Caridad.*

(Sale la Caridad, con una espada).

DEMONIO

*Herodes, por su apetito,
no tuvo accidia y pereza
para hacer su conversión
y cuando procuró hacerla
se vio sujeto a la muerte
180 y ahora habita en las cavernas.
Pereza, que al hombre avaro
le debilita sus fuerzas,
tu accidia concupiscible
en el mundo se establezca.*

(Sale la Pereza, desmayada).

ANGEL

*Alejo emprendió el camino,
dejando a su esposa bella,
y en su peregrinación
le dio el cielo su influencia.
Venga en nombre de tal santo
190 la virtud de Diligencia.*

(Sale la Diligencia, con una corona de flores).

DEMONIO

*¿No puedo yo sujetar
con esta escuadra violenta
al cielo, al mundo, a los astros
y a los lucientes planetas?*

ANGEL.

*No será sin el permiso
de la Trinidad suprema.*

DEMONIO

¿Quién como yo en el poder?

ANGEL

¿Quién como Dios, bestia fiera?

(Cae el Demonio a los pies del Angel y los Pecados desaparecen cada uno por su lado. Las Virtudes se colocarán tres a un lado y cuatro a otro. Al tiempo que se descubre San Juan, o la lámina del Santo, con un arco que le corone, para poner las Virtudes las ofrendas a su tiempo. Y sale el Gracioso).

GRACIOSO (Dentro)

*Ah, putos, mal encontrón
200 os deis contra un canchal,
de la cabeza a los sesos
os vea yo derramar.*

(Sale)

*Ah, putos... Jesús, señores,
cuántos lobos aquí hay:*

Un, dos, tres, cuatro, siete...,
 en mi vida he visto más,
 que en esta Sierra de Francia
 se han dado ahora en criar.
 Yo soy pastor, como veis:
 210 cada día sé guardar
 tres panes de u cuatro libras
 acá dentro del morral.
 Yo como perfectamente,
 que, apurando la verdad,
 unos catorce cojudos (?)
 traigo para merendar.
 Sé cantar de mil primores
 y, cuando empiezo a entonar,
 no me gana ningún burro
 220 de los que hay en el lugar.
 Dejé todo mi ganado
 en esas sierras de atrás,
 porque me voy a la fiesta
 de este vecino lugar,
 que dicen hoy le celebran
 al Santo Bautista Juan.
 Mas hacia allí miro buhos,
 si acaso es otra lobá...
 Arre allá, us, que voy yo,
 230 ténganse ustedes allá.

ANGEL

Pastor, ¿a dónde caminas?

GRACIOSO

A la fiesta de San Juan,
 que dicen hay en La Alberca
 una función sin igual
 de comedia, novillada,
 y muchas cosas más.
 Pero, toh, ¿no era éste el mismo
 escarabajo, truhán,
 el que me espantó las cabras
 240 por hacerme a mí rabiar?
 Pisano, con esta porra
 ahora lo vas a pagar.

DEMONIO

Que un pastor a mí se atreva...
 ¿Qué más quieres de mí ya?
 Miguel, déjame que vaya
 a la eterna oscuridad,
 adonde el gemido y llanto
 nunca cesa de exclamar.

ANGEL

Sí haré, pero tú primero
 250 al punto has de publicar
 de las Virtudes que ves
 por adorno de San Juan
 y por ellas en la Gloria
 goza el trono celestial.

DEMONIO

Pues, a pesar de mi rabia
 y de mi furia tenaz,
 declaro que Juan Bautista
 fue ejemplo de santidad
 y que las virtudes son
 260 el medio más eficaz
 para alcanzar el cristiano
 la corona celestial.
 Abra su boca el infierno
 y en agitado pesar
 reciba en su centro horrible
 a su invicto general.

(Húndese).

GRACIOSO

Anda con doscientos diablos,
 patetas de Barrabás,
 escarabajo, tiñoso,
 270 que viniste a perturbar
 los obsequios y homenajes
 que le es debido a San Juan.

MUSICA

De edad de treinta y dos años
 dio Juan su inocente vida,
 por ofrecérsela Herodes
 a una infame bailarina.

ANGEL

Lo que esta voz nos declara
 en este festivo día,
 explicaréis las virtudes
 280 de Juan, su inocente vida.

GRACIOSO

Eso será si yo quiero,
 primero soy yo que nadie.
 Voy al punto a principiar
 lo que mi juicio alcanzare.

HUMILDAD

No ha [de] proseguir, aguarde.

GRACIOSO

Pues ve aquí, que no quiero,
 ¿habrá mayor disparate
 que quieren que esté yo aquí
 papando moscas al aire?
 290 ¿Te parece conveniente?
 Pues es conveniencia grunde.

HUMILDAD

Fue anunciando a Zacarías
 en el Templo por Gabriel
 cómo ha de tener un hijo
 y nacerá de Isabel.

- Admirado el santo anciano
con aquesta novedad,
decía: ¿Cómo es posible
que esto pueda ser verdad,
300 siendo ya mi esposa y yo
de tan larga ancianidad?
Al decir estas palabras,
por esta incredulidad,
de los oídos y lengua
perdió el uso natural.
Preñada ya de seis meses
se mira Santa Isabel,
cuando la Virgen María
le fue a dar el parabién.
310 En el vientre de su madre
saltos daba de alegría
al ver a su primo amado
en el vientre de María.
Santificado en el vientre
quedó nuestro precursor
hasta que su santa madre
nos dio a luz el mejor sol.
Apenas nació este Niño,
cuando ya en él se mostró
320 la virtud de la humildad
que, con sagrado esplendor,
como reluciente estrella,
como lucero mayor,
se nos presentó a este mundo
este invicto campeón.
Por su grande nacimiento
le presenta con honor
la virtud de la Humildad
aqueste luciente Sol.

(Lo coloca en lo alto del arco, a la derecha).

GRACIOSO

- 330 Ahora voy a decir yo.

LARGUEZA

Deténgase un poco, aguarde.

GRACIOSO

Diez cabezas de demonios
me lleven si yo aguardare.
¿Acaso soy yo espantajo
para estarme de estandarte
aquí, sin decir palabra,
oyendo mil disparates?

LARGUEZA

- Llegando a los ocho días
ordenó su parentela
340 darle el bautismo de sangre
y con alegría y fiesta
le preguntan a su madre
qué nombre al niño le ordena.
Mas como ya revelado

- por la divina clemencia
estaba a Santa Isabel,
dijo en respuesta ligera
que Juan ha de ser su nombre.
Dispusieron darle cuenta
350 a su padre Zacarías,
el cual habló por su letra
y al nombrar nombre de Juan
le volvió a su ser la lengua,
cantando mil alabanzas
a la Trinidad suprema.
Desde su primera infancia
siempre amó con gran viveza,
menospreciando sus bienes,
la virtud de la Largueza.
360 Y como a la oscura noche
la luna al viviente ostenta,
este niño prodigioso
disipando las tinieblas
se redujo desde luego
a hacer santa penitencia.
En don de todas sus gracias
le presenta con franqueza
aquesta dorada Luna
la virtud de la Largueza.

(La coloca a la izquierda).

CASTIDAD

- 370 A poco tiempo nacido,
decretó en bandos Herodes
que a todos los inocentes
degollasen por su orden.
Al oír esto Isabel,
determina con acierto
ausentarse con su hijo
para el áspero desierto.
Apenas se vio este niño
en aquella soledad
380 cuando abrazó muy gustoso
la virtud de Castidad,
ofreciendo aqueste voto
a la sacra Trinidad.
Langostas y miel silvestre
fue su sustento y manjar,
comenzando desde luego
su penitencia a mostrar.
De todo vicio fue limpio
y en don el más singular
390 le ofrece esta hermosa palma
la virtud de Castidad.

(Le coloca en el medio el Sol y Luna).

GRACIOSO

Pues ahora me toca a mí.

PACIENCIA

Sosíéguese un poco, aguarde.

GRACIOSO

*Que no quiero ni requiero,
que tengo yo de decir antes.*

PACIENCIA

*¿Para qué son las porfías
y locas temeridades?*

GRACIOSO

*Para que quiero y requiero
y en respuestas no me andes,
400 que he de decir yo primero
aunque San Pablo lo mande.
O digo o, si no, me voy.*

PACIENCIA

Pues coge el camino y vaite.

GRACIOSO

Pues ve aquí que no quiero.

PACIENCIA

Pues, si no quiere irse, calle.

GRACIOSO

No quiero callar tampoco.

TODAS

Pues haremosle que calle.

GRACIOSO

*Y qué bien que dije yo
que erais grandes animales.*

PACIENCIA

*410 Su vestido es de camello,
su piel más áspera y dura
en el mundo la vistió
ninguna humana criatura.
Un cinto del mismo cuero
le adornaba su cintura,
haciendo aqueste cilicio
en sus carnes aventura.
Cumplidos veinte y ocho años,
el espíritu de Dios
420 le mandó que se saliese
de su triste habitación
a predicar del Mesías
su venida y redención.
Como reluciente estrella
salió a luz el precursor
dejando la soledad
a quien tanto siempre amó.
Esta estrella refulgente
le presenta con prudencia
430 al santo más penitente
la virtud de la Paciencia.*

(La coloca por debajo, a la derecha).

TEMPLANZA

*A orillas del gran Jordán
el Bautista predicó
la doctrina y el bautismo
que como gran precursor
del Mesías verdadero
a la plebe redució
a hacer santa penitencia
de sus pecados y error.*

*440 Gran ruido en la Judea
al momento resonó,
desamparando las gentes
ciudades y pundonor,
pues concurren a oír
la palabra del predicador.
A unos les daba el bautismo,
a otros con exhortación
a que hiciesen penitencia
los reducía su amor.
450 Hasta al mismo Jesucristo
por su mano bautizó,
por hacerse semejante
al hombre que a él engendró.
Con las armas del cordero
que en la bandera grabó
desterrando los pecados
hasta el infierno tembló.
Por su abstinencia y bautismo
hoy con toda mi esperanza
460 le presenta su bandera
la virtud de la Templanza.*

(La coloca a la izquierda).

CARIDAD

*Predicaba penitencias
y a Herodes amonestó
que dejase el adulterio
que insolente cometió.
Pero la infame Herodías,
movida de su rencor,
buscaba oportunidad
para lograr su intención.
470 Mucho estimaba Herodes
a nuestro gran precursor
y Herodías lo persuade
para que no oiga su voz.
Por influjo de Herodías
Herodes luego mandó
a los soldados de guardia
que le pongan en prisión.
Muy presto logró su intento
aquella mujer feroz,
480 pues, llegando el cumpleaños
de Herodes, solemnizó
un festín proporcionado
con música y esplendor.
Tiene una hija Herodías,
que Salomé se llamó,*

*hermosa, gallarda y joven,
a quien Herodes mandó
se presente en el festín
para hacer esta función.*

490 *Mucho agradó a los presentes,
mas el rey con gusto mayor
la mitad de su corona
le ofrece sin dilación
a que pida de su reinado
lo que le guste mejor.
Profetizó al punto el santo
su sagrada inspiración
que una espada en él sería
su triunfo y gloria mayor.*

500 *Esta espada le presenta.
(de su vida el ejemplar),
por el martirio obtenga
la virtud de Caridad.*

(La coloca a la derecha).

DILIGENCIA

*Fuese a dar cuenta a su madre
y Herodías con rigor
le manda que pida al punto,
por que muera su ofensor,
la cabeza del Bautista
para lograr su intención.*

510 *Pidióle al rey la cabeza
y, aunque el rey se contristó,
mandó al punto que un soldado
se introduzca a la prisión
y le traiga la cabeza
del sagrado precursor.
Ejecutóse el mandato
y como fiero león
de aquella sangre inocente
con su espada dividió.*

520 *de su cuello la cabeza
y a Herodes la presentó.
San Jerónimo asegura
que Herodías con rigor
con la aguja de su pelo
la lengua al santo picó,
vengando después de muerto
lo que a Herodes reprendió.
De esta suerte dio la vida
nuestro grande precursor.*

530 *Murió el santo más amado
ante los ojos de Dios
y una infame bailarina
fue quien su muerte causó.
Todo aquesto cierto fue
pero poco se tardó
en tomar justa venganza
de su muerte al mismo Dios:
Los dos muriendo rabiosos
y Salomé con furor*

540 *al pasar un río helado*

*su cuerpo se lo tragó,
ya las fuerzas a los pies
que ella hacía con rigor
de su cuello la cabeza
el yelmo le dividió.
La corona del martirio
le ofrece con gran decencia
al más santo de los santos
la virtud de Diligencia.*

(La coloca a la izquierda).

550 *Ya puedes tú proseguir.*

GRACIOSO

Pues ahora no quiero hablar.

DILIGENCIA

Pues démos fin a la Loa.

GRACIOSO

*Eso sí que no será,
pues primero quiero yo
ofrecerle mi caudal
y lo traigo enfurruñado
aquí dentro del morral:*

(Saca lo que dice).

*Las castañuelas, un pito,
un cencerro y un collar
560 y pues al santo patrón
yo no habré de pregonar,
démos fin a la Loa...
y que la Loa se acabe
porque el poeta no quiso
que con vosotras yo hable.*

HUMILDAD

También en el cielo imperio

LARGUEZA

le bendigan y alaben

CASTIDAD

abrasados serafines

PACIENCIA

tronos y dominaciones

TEMPLANZA

570 *profetas y potestades,*

CARIDAD

*acá en el suelo también
hombres, aves y animales*

HUMILDAD

*alaben aqueste día
su natividad afable,*

DILIGENCIA

*Y si esto fuera poco
para poder alabarle,
hombres, niños, peces, aves,
ancianos, santos que estáis
por millares de millares
580 ante el trono del Cordero,
jerarquías celestiales,
todos juntos a una voz
este motete cantadle.*

MUSICA

*En este dichoso día
este pueblo de La Alberca
tributa a San Juan Bautista
587 su alegre y solemne fiesta.*

LOA DEL MORO Y EL CRISTIANO. LA ALBERCA (SALAMANCA)

MORO

*Espera, voz fementida,
pues con mi rabia sañuda
y mis invencibles iras
puedo agobiar las estrellas,
astros, tierra, mar altiva.
¿Cómo pronuncia tu acento
adoración grata y pia
a ese Dios de los cristianos?
¿No soy yo aquél de quien tiemblan
10 los edificios más altos,
fuego, tierra, mar y viento,
montes, selvas, valles, prados?
Pues aquí de mi furor,
cómo haciendo tantos daños
no temen mis rebeldías
estos míseros cristianos.
Y pues que soy, por Mahoma,
contra el cristiano corsario,
salid todos en defensa
20 de ésa que le tributáis
los cultos más elevados.
Salid, pues, que aquí os espero
en ese sitio aguardando
con mi espada sanguinaria
y con mi valiente brazo.*

CRISTIANO

*Espera, arrogante, loco.
Y pues ya te sufrí, osado,
el desafío indiscreto
que pones a los cristianos.
30 yo no te puedo sufrir,
que a nuestro Dios soberano
con tu loca fantasía
pretendes menospreciarnos.
Y pues valiente te muestras
contra nosotros, airado,*

*dispón tu cobarde acero,
desata el cobarde brazo
y verás en breve tiempo
a aqueste humilde cristiano
40 a la secta de Mahoma
y a tu valor depravado
átomos hacer al viento
en desechados pedazos.
Y así disponte, soberbio,
el cobarde brazo.*

MORO

*Admito tu desafío.
Verás, cobarde cristiano,
este rayo de Mahoma
contra vosotros airado.*

(Entran peleando).

CRISTIANO

*50 Mas has de ver tú el esfuerzo
de aqueste humilde cristiano
rendir tu nocivo impulso
y tu furor mahometano.*

(Entran peleando).

GRACIOSO

*Mueran todos los rebeldes
de la fe de Jesucristo.
Aqueste murió a estocadas,
este otro pasó a cuchillo,
al tercero la cabeza
y los sesos le divido.
60 Qué buena que va la danza.
Bien pueden venir moritos
para este fuerte defensor
de la fe de Jesucristo.
Pero allí veo a un cristiano
con otro moro atrevido,
qué bien se tiran la espada,
con qué esfuerzo tan activo.
Mas el turco ya regaña
de su furor vengativo.
70 Yo voy a ver en qué paran,
aunque de miedo aturdido,
ya me creo entre los muertos
sólo con haberos visto.*

(Vase).

CRISTIANO

*Ríndete a mis pies, cobarde,
o morirás a mi acero.*

MORO

*Ay, infelice de mí,
válgame todo el infierno.*

CRISTIANO

*No te valdrá aunque lo pidas,
bárbaro hombre y blasfemo,*

- 80 *en vez de pedir a Cristo
que te perdone tus yerros,
que te conceda el bautismo
y los demás sacramentos.
¿Pronuncias con tu locura
de aqueste profundo seno
y al horror de las tinieblas
pides amparo, protervo?
Ea, moro, a Dios confiesa
tus maldades y tus yerros*
90 *y, aborreciendo tu ley,
el bautismo te prometo.*

MORO

*Ea, apártate, cristiano,
que tus consejos no quiero
ni detestar a Mahoma
sus más dignos privilegios.*

CRISTIANO

- Ea, Señor, en vos confío
saquéis de este oscuro pecho
todo maligno pecado
que contra Vos se han opuesto.*
100 *Oh, tú, por quien la serpiente
en el Paraíso terreno
engañaste a Adán y Eva
para nuestro cautiverio,
yo, en nombre de Jesucristo,
te suplico y amonesto
que en tus abismos te escondas
y ese espíritu sangriento
con que a los hombres engañas
salga ahora de este cuerpo.*

MORO

- 110 *Válgame el cielo, ¿qué es esto?
¿Pues a dónde he estado yo
tan obstinado y perverso
que a la fe de los cristianos
no profesé al momento
y la secta de Mahoma
no renegué desde luego?
Ten piedad de mí, cristiano,
y, como amigo, te ruego
me concedas el bautismo*
120 *que con mis ansias anhelo.*

CRISTIANO

*Pues con aquesta propuesta
levanta, moro, del suelo
y el bautismo soberano
desde ahora te concedo.*

MORO

*Vamos pronto a recibirlo,
pues de amor se abrasa el pecho.*

(Vanse).

GRACIOSO

- Por entre esa espesura
me voy saliendo muy quedo,
por ver si de la batalla*
130 *escaparse puede el miedo.*

CRISTIANO

¿Quién va allá? ¿Quién está aquí?

GRACIOSO

*Válgame el cielo, ay de mí,
gente armada viene allí,
doscientos dos mil y dos,
trescientos cuarenta mil.
Ay, pòbre de mis costillas,
si acaso me han visto aquí.
Pero he de hacer mi papel
como caballero Cid.*

CRISTIANO

- 140 *¿No respondes?*

GRACIOSO

*Firmes soldados,
ninguno pase adelante
del orden que les he dado
como sabio comandante.
Ocupad, fuertes guerreros,
valles, montes y collados
mientras registro yo solo
aquestos espesos prados.*

CRISTIANO

¿Quién sois vos?

GRACIOSO

- Señor, soy un general,
150 que con su ejército armado
viene como buen soldado
vuestra persona a amparar.*

CRISTIANO

*¿Qué acciones habéis vencido
en esta batalla cruel?*

GRACIOSO

*A un moro tiré un tajo
con esta espada que ves
y, hendiéndote la cabeza,
lo hice dos hasta los pies.*

CRISTIANO

Fuerte brazo y muy valiente.

GRACIOSO

- 160 *A otro le di una estocada
en las mismas pantorrillas
y, subiendo a las costillas,
se las saqué por los dientes.*

CRISTIANO

*¿A dónde están tantos muertos
como tu valor abona?*

GRACIOSO

*Se fueron a darle cuenta
al zancarrón de Mahoma.*

CRISTIANO

*Pues, ¿cómo de muertos fueron
a darle cuenta a su señor?*

GRACIOSO

170 *Porque los emboco a Argel,
en dándoles un soplo yo.*

CRISTIANO

*¿A dónde está el batallón
de quien vos tenéis el mundo?*

GRACIOSO

*Todavía no han nacido
y los estoy esperando.*

CRISTIANO

¿Quién viene con vos?

GRACIOSO

El miedo.

CRISTIANO

Luego todo fue fingido.

GRACIOSO

*Sí, señor, y de mis yerros
perdón a los dos os pido.*

CRISTIANO

180 *Te perdono, pero vas a referir,
con espíritu acertado,
la historia verdadera
del Mahoma de los diablos.*

GRACIOSO

*Fue su padre de Mahoma
un idólatra gentil,
cuyo nombre se titula
de Andala Mutalín.*

*Su madre llamada Ymina
fue hebrea en el judaísmo
y por todo aquesto mismo
allá fue la más Nefina
en la guerra de los Partos.
Fue capitán de valor,
por eso vuestra locura
lo uloru como a su dios...*

(Aquí faltan, seguramente, unos versos. El manuscrito termina como sigue:)

*...de piedra imán las paredes
y en un ataúd de acero
está puesto el zancarrón
que adoráis, bárbaros ciegos.*

200 *Quién no se ríe verle así,
elevado en aquel medio,
pues tira de la piedra imán
para elevar el acero,
y, pensando que es milagro,
todos quedáis boquiabiertos.
Cree firme en Jesucristo,
que es el autor verdadero,
para que nos lleve a todos
a descansar en su Reino.*

(Sin duda, el texto de esta Loa tiene todas las trazas de ser fragmentario).

GLOSARIO

Abonanza: (Forma anticuada). Bonanza. Prosperidad.

Abonar: Acreditar o calificar de bueno. Mejorar alguna cosa.

Accidia [sic]: Acidia. Pereza, desidia.

Aqueste: (También: *Aquesta. Aquesto*). Este. Esta. Esto.

Boquiabierto: Que está embobado mirando algo.

Contristarse: Afligirse, entristecerse.

Enfurruñado: Enfadado.

Ensoberbecerse: Altivarse, altivecerse, encumbrarse, engrise, entronizarse, envanecerse, hincharse, inflarse.

Fementido: Falto de fe y de palabra. Perverso, malo.

Infelice: Infeliz.

Lobá: Lobada. Ataque de varios lobos al rebaño.

Morral: Talego que usa el pastor, colgado por lo común a la espalda, para llevar provisiones y pequeños utensilios.

Motete: Breve composición musical para cantar en las iglesias.

Papar: (Voz familiar). Comer. Comer cosas bastante blandas sin mascar.

Patetas: Pateta. Voz familiar para nombrar al Demonio.

Protervo: Obstinado en la maldad.

Redució: Redujo.

Requerir: Examinar el estado en que se halla alguna cosa. Inducir, persuadir.

Tartáreo: Pertenciente al infierno.

Toh: Término exclamativo popular que tiene un sentido de asentimiento a lo que se acaba de decir.

Us: Término exclamativo popular con cierto sentido imperativo, de mandato.

Vaite: Vete.

Yerro: Equivocación, falta o defecto.

Zancarrón: Hombre flaco, viejo, feo y desaseado.

NOTAS

(1) *Teatro Medieval*, Estudio preliminar y textos íntegros en versión de Fernando LAZARO CARRETER, 4.^a ed., Ed. Castalia, Col. Odres Nuevos, Valencia, 1976, p. 87.

(2) LAPESA MELGAR, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*, Ediciones Anaya, Salamanca, 1972, p. 167.

(3) BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro*, Vol. 1, Ediciones Guadarrama, Col. "Punto Omega" n.º 177, Madrid, 1974, pp. 224-225.

(4) UNAMUNO, Miguel de: *Andanzas y visiones españolas*, Editorial Renacimiento, Madrid, 1922, p. 37.

(5) Estas son algunos testimonios:

"Hubo «trago alhercano» y representación teatral, aplaudiéndose con entusiasmo al «diablo» de la «Loa de la Asunción» (El hombre no cesaba luego de repetir que era de los «viejos» de Adoración nocturna)". (RODRIGUEZ-AGUILERA, C.: "Relato y glosa del segundo Congreso de Poesía", en *Revista*, Barcelona, 22 de julio de 1953, p. 3).

"Sonaron entonces fuertes estampidos y surgió la figura de Iuzbel tal como sale en la «Loa del día de la Asunción»; el demonio recibió parte de su papel de mencionada «Loa» con tal ardor, entusiasmo y propiedad, que causó la más formidable impresión entre los congresistas, quienes le rodearon durante largo rato con sus aplausos" (ANÓNIMO: "Primer itinerario turístico del II Congreso de Poesía. Visitaron el Santuario de la Virgen de Peña de Francia y La Alherca", en *El Adelanto*, Salamanca, 8 de julio de 1953).

(6) ADAM, J. M.: *Le mal*, P.U.F., París, 1984.

(7) GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Versión española de Alfredo de la Fuente, 2.^a reimp., Ed. Gredos, Madrid, 1976.

(8) BLOMPART, P. Gabriel: "La religiosidad popular", en VV. AA., *El Folklore Español*, Editor José Manuel Gómez-Tabanera, Instituto Español de Antropología Aplicada, Madrid, 1968, p. 242.

(9) LARREA PALACIN, Arcadio de: "El teatro popular en España", en VV. AA., *El Folklore Español*, Editor José Manuel Gómez-Tabanera, Instituto Español de Antropología Aplicada, Madrid, 1968, pp. 347-349.

(10) Ver sobre este aspecto, entre otros:

- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española. I. Edad Media y Renacimiento*, 2.^a ed., Ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 99.

- ALVAREZ ESTRADA, Francisco: *Introducción a la Literatura Medieval Española*, 3.^a ed., Ed. Gredos, Madrid, 1974, pp. 259-262.

- BERTHOLD, M.: *Historia social del teatro. I*, Trad. de G. Gu-tierrez Pérez, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 284-291.



ATABAL, (A)TAMBOR Y SUS DERIVADOS: ESTUDIO ETIMOLOGICO Y PERFIL ORGANOGRAFICO

Dalila Fasla

A don Eugenio de Bustos Tovar
(in memoriam)

(...) llevaréys por instrumentos,
por trompetas y atambores/
mis verdaderos amores

Juan del Encina

Dentro de los límites precisos que acotan las fuentes documentales de nuestra lírica castellana durante el período comprendido entre el bajo-medieval y el primer Renacimiento (1330-1557), encontramos testimonios de dos arabismos que se documentan con una continuidad notable desde Juan Ruiz, arcipreste de Hita, hasta los últimos textos incluidos en el Apéndice del *Cancionero General* (II); ambos términos, el *atabal* y el *tanbor* (hoy *tambor*), designan dos instrumentos musicales de *percusión de madera*, elemento primordial en la construcción de instrumentos árabes.

Así pues, considerando este vasto corpus de lírica castellana rigurosamente consultado y analizado, cuya enumeración detallada sería árida e infructuosa, la frecuencia de uso de tales vocablos puede concluirse como sigue: el arabismo *atabal* se documenta en el *Libro de Buen Amor* (1234a), en el *Poema de Alfonso XI* (1491c, 1647b), en el *Cancionero de Baena* (v. 26, 172; v. 128, 575; v. 1698, 1219), en el de Fray Iñigo de Mendoza (19a, 240) en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina (v. 1130, 128), en el *Cancionero General* (I, 60) y en el Apéndice (II, 602); más restringido se muestra el uso del arabismo *tanbor*, que se registra únicamente en el *Libro de Buen Amor* (894c, 895c, 898b, 899d, 1227d), en el *Cancionero de Baena* (v. 814, 1188), en el de Fray Iñigo de Mendoza (19b, 240), y en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina (v. 1130, 128).

Tal como se muestra en los epígrafes que se desarrollan a continuación, *atabal*, *ataual*, *atanbal*, y *tanbor*, *atabor*, *atambor* son las variantes ortográficas con que se han documentado estos arabismos en su constatación a través de las fuentes literarias.

ATABAL, ATAUAL, ATANBAL

Del árabe *الطبل* *aṭ-ṭabal*, de la raíz trilítera ṭ-b-l, 'tocar el tambor, redoblar'; derivados de esta raíz son, el ya citado *طبل* *ṭabl*, 'atabal, tambor, bombo, caja'; *طبلت* *ṭablat*, 'tambor menor'; *طبلت الأذن* *ṭablat al-uḏni*, 'tímpano'; *طبلية* *ṭabliyya*, 'en forma de tambor'; *طباله* *ṭibālāt*, 'oficio de *طبال* *ṭabbāl*', es decir, el que toca el atabal; y por último, *طبال* *ṭabbāl*, 'atabalero', 'tambor', entendiendo en este caso *atabalero* como el que toca el *atabal*, término éste que posteriormente ha servido tanto para designar el instrumento propiamente dicho, como la persona que lo toca. La primera edición del DRAE, anota: (del ár. *atabl*). Timbal (tambor), y en el *Diccionario académico*, se lee: del ár. *aṭ-ṭabal*, el tímpano (1992). El DCECH establece la primera documentación del término hacia 1300 (...). La variante *timbal* se debe a un cruce con *tímpano*; en el ms. S de J. Ruiz 1234 [a], sale la forma *atanbal* (*atabal* en T y G) debida a un cruce con *atambor* (cf. I, 386).

En 1495, Nebrija recoge por primera vez el vocablo en su *Vocabulario Esp.-Lat.*, donde se lee: "atabal o pandero, tympanum, -i; atabalero, tympanistres, -ae; atabalera, tympanistria, -ae", y no se observa ninguna rectificación posterior en la edición de Sevilla (cf. *Vocabulario de romance en latín*, 1516).

Covarrubias señala en su *Tesoro* que es "por otro nombre dicho atambor o caxa, por ser una caxa redonda, cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de bezorros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los cuales el campo se mueve, o marchando o peleando (...). Y dízose atabal por el sonido que haze tocando, aunque en razón de la forma que tiene redonda podría ser nombre hebreo (...). También significa los instrumentos de regozijo que se tocan a los juegos de cañas y fiestas. Estos no tienen más que una haz y llévanlos en bestias (...). *Autoridades* también lo define, diciendo que es "instrumento bélico, que se compone de una caxa de metal en la figura de una media esphéra, cubierta por encima de pergamino, que se toca con dos palos pequeños, que rematan en bolas (...). Este instrumento se usa en la caballería, llevando un caballo un atabal a cada lado de la silla; y modernamente se llama Timbal".

Nótese la frecuente simbiosis de los instrumentos de viento y de percusión, sobre todo en el marco guerrero o bélico, y en concreto, la ineludible asociación de atabales y trompetas:

Trompas e añafíes salen, con atabales.

(J. Ruiz, *Libro de Buen Amor*, 1234a)

Moros estauan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafíes.

(Poema de Alfonso XI, est. 1647)

(...) cesaran por esta guisa / atabales e tronpetas

(Canc. de Baena, vv. 1697-1698, 1219)

Atabales y trompetas, / tamborinos y atamborres, / son las bozes muy perfectas.

(Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, 19a-c, 240)

Originalmente, el instrumento árabe llamado *atabal*, que era de madera (dado que en la época que nos ocupa, esta civilización no empleaba el metal en su construcción), debió tocarse con una sola baqueta, a diferencia del *atambor* que se percutía con dos (cf. Covarrubias, *Tesoro*, voz *atambor*); si bien, esta sobria diferencia contribuyó a que ambos términos se utilizaran accidentalmente como sinónimos. No obstante, la coexistencia de ambos en el mismo contexto literario (vid. *supra*, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, 240) permite saber con certeza que estos dos arabismos designan sendas realidades diferentes, y en consecuencia, *atabal* y *atambor* son dos instrumentos musicales distintos.

El arabismo *الطبل* *at-tabl*, ha pasado al castellano con su significado arábigo original, y por coincidencia de ambas consonantes solares, la vocal del artículo árabe asimilado se ha fusionado al resto de la palabra en una primera fase, evolucionando hasta la forma actual, con la consiguiente pérdida de la vocal inicial *a*— en posición átona: *at-tabl* > *atabal* > *timbal* (el DCECH explica el cambio de timbre de la vocal átona por posible cruce con *tímpano*, vid. *supra*).

Tamarid recoge el término en su *Compendio* (cf. *Orígenes de la Lengua Española*, Madrid, 1873, p. 201), y también lo registra Aldrete (cf. "Vocablos arábigos que hay en el Romance" en *Orígenes*, op. cit., p. 191); asimismo, Kazimirski, registra el vocablo en su *Dictionnaire*, que interpreta como "tambour" y "timbale", en primera y segunda acepciones respectivamente; igualmente, recoge el nombre verbal de la forma segunda, *طبل* *tatbil*, que significa "tambouriner sans cesse" (cf. *Dictionnaire Arabe-Français*, París, 1860, II, p. 57). El término figura de forma sucinta en Mekinassi, que traduce: "atabal: timbal,

timbale" (cf. *Léxico de las palabras españolas de origen árabe*, Tetuán, 1963, p. 41).

F. Pedrell define el arabismo como "instrumento árabe de percusión compuesto de dos timbales de diferente dimensión provistos de dos baquetas (...). En muchas ocasiones son perfectamente sinónimos Tambor y Tabal; en otras con las palabras Tabal ó Atabal suelen designarse no los tambores sino lo que entonces llamaban Tímpanos y hoy Timbales (...)" (cf. *Diccionario técnico*, Barcelona, 1894, pp. 31-32); igual observación hace posteriormente Brenet, subrayando que "a veces las palabras *tabal* y *atabal* no designaban los tambores, sino los que entonces llamaban tímpanos y actualmente timbales" (cf. *Diccionario histórico*, Barcelona, 1981, p. 52). Medio siglo después de que Pedrell publicara su *Dicc. técnico*, Querol Gavaldá, advertía: "no hay que confundir los atabales con los tambores o atamborres. Los atabales son los antiguos timbales" (cf. M. Querol: "Los instrumentos mencionados por Cervantes", apart. D, en *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948, p. 159).

TANBOR, ATABOR, ATAMBOR

Del persa *tabír*, a través del árabe *tanbúr* (DRAE de 1992). El DCECH documenta el término por primera vez hacia 1140, *atamor*, *Cid*; *atambor*, 1251; *tambor*, 1615, poniendo de relieve que al pasar por el árabe, debió confundirse con *tanbúr*, s. XI, 'especie de lira o bandurria hecha con una piel tendida sobre un cuerpo hueco', palabra de origen diferente pero también persa (...). La forma *atamor* es muy frecuente en el *Cid* y en la 1.^a Crón. Gral.; *atambor*, que ya aparece en las últimas partes de esta obra, es también la forma de la *Gr. Conq. de Ultr.*, J. Ruiz, López de Ayala, Nebr. y todavía es de uso general en los clásicos, siendo la única que figura en C. de las Casas, Percivale, Oudin y Covarr., y la que predomina en el *Quijote* (cf. V, 396).

En 1495, Nebrija recoge por primera vez el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.*, haciendo constar: "atambor o atabal, timpanum, -i", pues no se registra en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia. Más tarde, Covarrubias lo define como "atambor de guerra o caxa (...) con dos hazes y un sonido, que parece encienden los corazones de los soldados para pelear; de manera que los demás que tienen una haz, serán atabales o atabalillos (...)" (cf. *Tesoro*). En *Autoridades*, *atambor* "es una caxa de madera redonda, cortada igualmente por el haz y el embés, y cubierta por abaxo y por arriba con pergamino. Tócase con los golpes de dos palillos llamados vaquétas, que dán en uno de los pergaminos, llamados parches (...). Llámase más comunmente Tambór"; y en la

entrada siguiente añade: "atambor, se llama también el que toca por oficio el tambór" (para un estudio detallado sobre las baterías del *tambor* (golpes rítmicos y redobles), *vid. Diccionario técnico* de F. Pedrell, *op. cit.*, p. 437).

El vocablo árabe *ṭanbūr* طنبور, forma vulgar de *ṭunbūr* تنبور nada tenía que ver con nuestro actual *tambor*, término que se consigna en la primera acepción del *Diccionario académico*, como "instrumento musical de percusión, de madera o metal, de forma cilíndrica, hueco, cubierto por sus dos bases con piel estirada, y el cual se toca con dos palillos" (1992). Pese a funcionar como un arabismo en nuestra lengua, este término originalmente significaba *pandore*, fr., y así aparece recogido en la *Encyclopédie de l'Islam*: "la *pandore* peut en général être distinguée du luth par sa caisse de résonance plus petite et son manche plus long. Nous la voyons dans l'ancienne Egypte, l'Assyrie et la Perse (...). Le *tunbur* est le nom classique pour la *pandore* en Orient" (cf. *Encyclopédie de l'Islam*, Suplemento, 1.ª ed., Leide, 1913-1938, pp. 269 y ss.).

La variante gráfica *atambor*, citada por Fray Iñigo de Mendoza (*Cancionero*, 240), y por Juan del Encina (cf. *Triunfo de Amor*, 128), se recoge en el *Compendio de Tamarid* (cf. *op. cit.*, p. 201), y figura además en el *Diccionario académico* como "masculino desusado, *tamhor*", proveniente "de la raíz árabe *aṭ-ṭunbūr*" (1992); dicha variante debió mantenerse en nuestra lengua hasta finales del siglo XVIII coexistiendo con *atabor*:

(...) vuestro atabor sonante, los sonetes que foz
(J. Ruiz, *Libro de Buen Amor*, 898b)

(...) atambores y atabales / con trompetas y
añafiles, / clarines de mil metales

(J. del Encina, II, *Triunfo de Amor*, vv.
1130-1132, 128)

La variante moderna *tambor* (doc. como *tambor*), obedece a la coincidencia de la consonante enfática reduplicada en posición implosiva, الطنبور *aṭ-ṭunbūr*, que provocó posteriormente la pérdida del artículo árabe asimilado *a-*, contrariamente a la evolución del grupo de solares en *an-naḥir*, ár. > *añafil*, cast., que originó en romance la consonante *prepalatal nasal sonora*; un caso aislado de esta variante sin *a-* se registra en el *Cancionero de Baena*:

(...) e por cortes los casaron / con mill justas e
tanbores

(*Canc. de Baena*, vv. 813-814, 1188)

No obstante, la variante arcaica *atambor* sigue aún vigente en el léxico hispanoamericano, según el testimonio de Lapesa, donde el arabismo

se mantiene junto con otros arcaísmos de diverso origen etimológico arraigados en la lengua (cf. "El español de América" en *Historia de la lengua española*, Madrid, 1986, 600).

Hoy día, el término *ṭunbūr* طنبور funciona en la lengua árabe, como un neologismo de cuatro sílabas, importado de la raíz trilitera persa *ṭ-b-r*; esta forma neológica *ṭunbūr* 'guitarrillo', 'tambor', 'cilindro', se origina en la raíz reduplicada *ṭanna* طنن, que significa 'resonar, tintinear', 'zumar'.

Por último, prueba fehaciente de que este arabismo se asoma incluso al nivel coloquial de la lengua bajomedieval, es el uso del mismo en sentido figurado, lo cual muestra su persistencia y arraigo en nuestra lengua; este uso se recoge en un poema enciniano, donde no debe entenderse el término como instrumento musical propiamente dicho sino como 'arma defensiva' de una mujer (cf. A. M.^a Rambaldo; *Juan del Encina. Obras Completas*, III. *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular*, vv. 104-106, 105; *vid. supra*, cita que encabeza el presente artículo).

En cuanto a los derivados arábigos que se forman merced a un sufijo romance, no se ha documentado ninguna forma en el caso de *atabal*, mientras que *tanborete*, *taborete* y *tanboril*, *tamborino*, se registran como derivados de *ta(n>m)bor*, aunque de forma exigua: el arabismo *tanborete* aparece como caso aislado en el *Libro de Buen Amor* (1230d), y *tanboril*, se documenta en el *Cancionero* de A. de Montoro (v. 6, 327), en el de Fray Iñigo de Mendoza (19b, 240), y en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina (v. 1134, 128).

TANBORETE, TABORETE

El DCECH documenta *tamborete* como derivado de *tambor* hacia el s. XIII (cf. V, 397); esta forma derivada funciona como sustantivo masculino diminutivo merced al sufijo *-ete*, que en español interviene en la formación de algunos nombres sustantivos, una parte de los cuales son hipocorísticos (cf. S. Fernández Ramírez: *La derivación nominal*, Anejo XL del BRAE, Madrid, 1986, § 80, p. 54).

La fuente de Juan Ruiz atestigua la frecuente asociación de *flauta* y *tambor*, en cuyo caso el tamaño de este último ha de ser notoriamente más pequeño, y este rasgo semántico es aportado por el sufijo; según el estudio crítico de Corominas, "flauta y tamborino van siempre juntos" (cf. *LRA*, ed. cit., 462, nota 1230c):

(...) la flauta diz con ellos, más alta que un risco,
/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco

(J. Ruiz, *L. de Buen Amor*, 1230c, d).

El derivado no se registra en *Autoridades* en su acepción musical, y aunque figura en Brenet como m. d. de tambor (cf. *Dicc. histórico, op. cit.*, p. 502), según Pedrell, *tamborete* es la "denominación antigua de la pandereta" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 438).

TANBORIL, TAMBORINO

EL DCECH señala que en *tamborino* y *tamboril* la forma sin *a-* es más antigua que en *tambor*, pues es ya la que encontramos en Góngora y en los léxicos del Siglo de Oro. (...) *Tamborino* se documenta ya en el s. XV, y *tamborin* en 1591 (Percivale), luego disimulado en *tamboril*, 1609 (cf. V, 397).

El testimonio de Montoro se recoge bajo la rúbrica *Montoro a un escudero que traya una ropa de muchas colores* (cf. Montoro, *Canc.*, rúb., CXIX, 327), y se inicia con los versos: "Dezid, amigo, ¿soys flor/ o obra morisca d'esparto,/ (...) o tanboril o tronpeta" (*ibíd.*, vv. 1-2 y 6), originándose así una metonimia al llamar al instrumentista con el nombre del instrumento musical:

¿(...) o mariposa o lagarto, / o tanboril o tronpeta, / o menestril o faraute, / o tañedor de burleta, / o cantador de cosaute?

(Antón de Montoro, *Cancionero*, vv. 5-9, 327).

El poeta salmantino Juan del Encina recrea bajo su pluma una asociación característica en el conjunto instrumental bajomedieval, que cuenta ya con un precedente en el *Libro de Buen Amor* (*vid. supra*), pues se trata de poner de relieve la relación de contigüidad *flauta-tamborino*:

(...) clarines de mil metales, / dulçaynas, flautas reales, / tamborinos muy gentiles

(J. del Encina, II, *Triunfo de Amor*, vv. 1132-1134, 128)

Covarrubias observa que "(...) los atabalillos, a cuyo son bailan en las aldeas con el sonido de la flauta, [se llaman] tamboriles" (cf. *Tesoro*, voz *atambor*); y en la entrada correspondiente a *tamborino*, se lee: "tamborino y tamboril. Atambores pequeños para fiestas y regozijos. Tamborilero y tamboritero, los que tañen estos instrumentos"; pero ya en el *Dicc. de Autoridades*, la voz *tamborino* se declara como anticuada: "tamborin ó tamborino es lo mismo que Tamboril"; este instrumento se define como "tambor pequeño, que sirve regularmente a las danzas" (*ibíd.*).

En las lenguas lemosinas, Pedrell recoge las soluciones *Tambourin*, *Tambori*, y *Tabalet*; en italiano *Tamborino* y en castellano *Temborino* ó *Tamboril*; pero "no debe confundirse con su her-

mano mayor el *Tambor* ó *Atambor*, aunque ambos tienen el mismo origen. El *Temborino* ó *Tamboril* se cuelga del brazo izquierdo con cuya mano se toca la *Flautilla* ó *Pito*, *Silbo*, *Chistua*, *Chirula*, etc., y con la mano izquierda, provista de un palillo ó baqueta, se marca el ritmo en el tamboril" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, 438).

Debemos puntualizar, finalmente, que los *ata-bales* recreados en las fuentes literarias del período acotado, son en realidad 'tambores de dos cajas', y este dato organográfico favorece el hecho de que su uso general no sea el singular sino el plural (dado que el vocablo se ha documentado también en singular, no cabe hablar aquí de *pluralia tantum*). Así, el arabismo hace referencia a un objeto de dos partes *simétricas* o *cuasi simétricas*, pero que no están realmente separadas; el término, en suma, es un caso de *plural semidual*, y esta particularidad morfológica, heredada por la variante moderna del arabismo (*timbal*), está en consonancia con su naturaleza referencial y organográfica.

RELACION DE FUENTES LITERARIAS CITADAS

AZACETA, J. M.^a, ed.: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 3 vols., Clásicos Hispánicos, Madrid, 1966.

CASTILLO, H. del: *Cancionero General* (Valencia, 1511), ed. de J. A. Balenchana, Sociedad de Bibliófilos Españoles, XXI, 2 vols., Madrid, 1882.

GICERÍ, M. y RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., eds.: *Antón de Montoro. Cancionero*, Universidad de Salamanca, 1990.

COROMINAS, J., ed.: *Libro de Buen Amor*, Gredos, Madrid, 1967.

RAMBALDO, Ana M.^a, ed.: "Triunfo de Amor" en *Juan del Encina. Obras Completas* (3 vols.), vol. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, 82-136.

RODRIGUEZ PUERTOLAS, J., ed.: *Fray Inigo de Mendoza. Cancionero*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

TEN CATE, Yo, ed.: *El Poema de Alfonso XI*, C.S.I.C., Madrid, 1956.

SIGLAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRETE, B. "Vocablos arábigos que hay en el Romance" en *Orígenes de la Lengua Española* (recogidos por G. Mayans y Siscar, 1737), 2.^a ed., Rivadeneyra, Madrid, 1873, pp. 185-193.

BRUNET, M., y col.: *Diccionario de la Música. histórico y técnico*, (1.^a ed., 1926; trad. del fr., 1946), 4.^a ed., Iberia, Barcelona, 1981.

COROMINAS, J. y PASQUAL, J. A. (colaborador): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 3.^a reimpr., 6 vols., Gredos, Madrid, 1991.

CORRIENTE, F.: *Arabe andalusí y lenguas romances*, col. Al-Andalus, Mapfre, Madrid, 1992.

- CORTES, J.: *Diccionario de árabe culto moderno* (árabe-español), Gredos, Madrid, 1996.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), ed. de Martín de Riquer, S. A. Hona, Barcelona, 1943.
- DCECH: *Vid.* Corominas.
- DHLE: *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (*vid.* Real Academia Española).
- DÍAZ VIANA, L.: "Romances, cantares y fablas en la juglaría medieval" en *La juglaresca*, Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edt-6, Madrid, 1986, pp. 41-58.
- Encyclopédie de l'Islam*. 1.^a ed., 4 vols. y Suplemento, Leide, 1913-1938.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *La derivación nominal*, Anales del BRAE, XL, Madrid, 1986.
- GARCÍA DE DIEGO, V.: *Diccionario etimológico español e hispánico*, 2.^a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- GILI GAYA, S.: *Tesoro lexicográfico* (1492-1726), C.S.I.C., Madrid, 1947.
- GRASSINEAU, J.: *A Musical Dictionary*, (London, 1740), Monuments of Music and Music Literature, Broude Brothers, New York, 1966.
- GROSSMANN, M.: "Observaciones sobre los arabismos con la aglutinación del artículo árabe *al-*" en *Revue Roumaine de Linguistique*, XIII (1968), pp. 143-145.
- "La adaptación de los fonemas árabes al sistema fonológico del romance" en *Revue Roumaine de Linguistique*, XIV (1969), pp. 51-64.
- KAZIMIRSKI, A.: *Dictionnaire Arabe-Français*, 2 vols., Maisonneuve et Cie éditeurs, Paris, 1860.
- LAPESA, R.: "El español de América" en *Historia de la lengua española*, 9.^a ed., Gredos, Madrid, 1986, pp. 535-602.
- LOPEZ TAMARIT, F.: "Compendio de algunos vocablos arábigos introducidos en la lengua castellana" en *Orígenes de la Lengua Española* (recogidos por G. Mayans y Siscar, 1737), 2.^a ed., Rivadeneyra, Madrid, 1873, pp. 194-213.
- LORINCZI, M.: "Consideraciones semánticas acerca de las palabras españolas de origen árabe" en *Revue Roumaine de Linguistique*, XIV (1969), pp. 65-75.
- MEKINASSI, A.: *Léxico de las palabras españolas de origen árabe*, Cremades, Tetuán, 1963.
- NEBRIJA, Elio A. de: *Introducciones latinas* (Salamanca, 1481, facsimil), Premio de Eugenio de Bustos, Universidad de Salamanca, 1981.
- Vocabulario Español-Latino* (Salamanca, 1495?), publicación facsimil, reimpresión 1989, Real Academia Española, Madrid, 1951.
- Vocabulario de romance en latín*, transcripción crítica de la edición revisada por el autor (Sevilla, 1516) e introducción de Gerald J. Macdonald, Castalia, Madrid, 1981.
- NEUVONEN, Eero K.: *Los arabismos del español en el siglo XIII*, Imprenta de la Sociedad de Literatura Finesa, Helsinki, 1941.
- PALENCIA, A. de: *Universal Vocabulario en Latín y en Romance* (Sevilla, 1490), 2 vols., reproducción facsimil, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 1967.
- PEDRELL, F.: *Diccionario técnico de la música*, Victor Berdós, ed., Barcelona, 1891.
- Empleo científico e histórico de organografía musical antigua española*, Juan Gili, Barcelona, 1901.
- PERES, Henri: *Esplendor de Al-Andalus, la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI, sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, trad. española de Mercedes García-Arenal, Hipérion, 2.^a ed., Madrid, 1990.
- QUEROL GAVALLA, M.: *La música en las obras de Cervantes*, Comtalía, Barcelona, 1948.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*, publicación facsimil, 3 vols., Gredos, Madrid, 1990.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- Real Academia Española. *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, 2 vols., A. Cevilla, Casa Editorial Hernando, Madrid, 1933-1936.
- RIBERA Y TARRAGO, J.: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Voluntad, Madrid, 1927.
- SADIE, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vols., Macmillan Press Limited, London, 1984.
- SALVADOR DANIEL, F.: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Adolphe Jourdan, Alger, 1879.
- Musique et instruments de musique du Maghreb*, La Boite à Documents, Paris, 1986.
- SIMONEI, F. J.: *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*, 2 vols., (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortunet, 1888), Atlas ed., Madrid, 1982.
- SOLA-SOLÉ, J. M.: "El artículo *al-* en los arabismos del ibero-románico" en *Romance Philology*, XXI (1968), pp. 275-285.
- STEIGER, A.: *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, Biblioteca de Filología Hispánica, C.S.I.C., Madrid, 1991.
- VV. AA.: *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie*, extrait de l'encyclopédie méthodique, (arts et métiers mécaniques), réimpression de l'édition de Paris, 1785; Minkoff Reprint, Genève, 1972.
- WEHR, H.: *A dictionary of modern written arabic*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1971.
- WELD COATES, M.: "The arabic element in modern spanish" en *Hispania*, XXVI (1943), pp. 59-64.
- WIJK, H. L. A. van: "L'élément arabe en espagnol" en *Neophilologus*, XXXIII (1949), pp. 13-23.
- ZAYAS, R. de: "Influencia teórica y práctica de la música árabe" en *Orígenes de la ópera*, aportaciones arábigas-andaluzas, col. Opera Omnia, Alpuerto, Madrid, 1982, pp. 27-47.

SABIDURIA POPULAR DE EXTREMADURA. CALENDARIO AGRICOLA-METEOROLOGICO

Valeriano Gutiérrez Macías



El refrán es un comprimido filosófico cristalizado a través de los tiempos. España es un país refranero.

En Extremadura abundan los refranes, en especial en los medios rurales y, a veces, cuanto más pequeño es el pueblo pueden registrarse mayor número de refranes.

Su origen se remonta al pasado y se basa en siglos de mirar al cielo para escrutar los astros misteriosos, cuya influencia sobre la tierra, los animales y los seres humanos se estimaba de capital importancia por nuestros campesinos del ayer.

A continuación incluimos algunos refranes de nuestra región y otras parcelas, que se mantienen con rigor y que hemos espigado en distintos lugares.

La aceituna de Enero echa alpechín al suelo: Indica que la aceituna ha de recogerse y llevarse a la almazara antes de que llegue el mes de Enero, ya que de lo contrario perderá la sazón y, consiguientemente, la calidad del fruto es peor, lo que producirá aceite muy ácido, por lo general, de aroma poco afrutado.

El ajo de Enero llena el mortero; pero yo de Diciembre lo quiero: En el mes indicado es cuando suelen sembrarse los ajos, que serán cosechados

por San Juan (24 de Junio); aunque el saber popular asegura que el ajo sembrado en el mes de Diciembre rendirá mejores frutos.

En Enero se hiela el agua en el puchero: Indica que en el mes de Enero se registran en Extremadura, comprobado estadísticamente, las más bajas temperaturas anuales.

En Enero, ni galgo lebrero, ni azor perdiguero: En dicho mes, las liebres son muy rápidas y están muy vigilantes, en tanto la perdiz vuela de modo raudo.

Por San Antón (17 de Enero) la gallinita pon: "La nueva, que la vieja no", suelen añadir los más avisados. Las pollas -gallinas jóvenes- suelen comenzar la puesta por esta fecha.

Por San Antón, se acabó el turrón: Indica que, alejadas ya las fiestas navideñas, escasean los dulces y turrones en los hogares.

En Febrero, siete capas y un sombrero: Suele ser éste un mes muy ventoso, frío y desapacible. Aparecen de improviso, con fuerza, estos elementos, a pesar de que también pueda haber días templados, pues el Sol ya comienza a elevarse sobre el cenit.

En Febrero busca la sombra el perro: "Y a veces el dueño", ya que, como antes quedó escrito, puede haber días muy templados y apacibles. Además, se estima que el sol de Febrero es dañino para la salud.

La cigüeña en San Blas (3 de Febrero), nieve verás: Alude al mal tiempo que suele hacer por esta fecha y a que la llegada de esta zancuda es premonitoria de buen año, con la aparición de la nieve. Variante: *Por San Blas, cigüeña verás; si no la vieres, mal año tuvieres.*

En Marzo crece la hierba, aunque le den con un mazo: Quiere expresar este refrán que, con la llegada de la Primavera, los días son más largos y la humedad reinante, junto con el incremento de las temperaturas, hace prosperar las cosechas y los pastos.

El aire de marzo, quema las damas en el palacio: Indica que los vientos de Marzo pueden ser tan recios que incluso penetran en las casas, no muy bien acondicionadas para los rigores invernales, que solía haber en los pueblos extremeños.

Marzo, airoso; Abril, lloveoso (o aguanoso, también lluvioso), traen a Mayo florido y hermoso: Expresa las propiedades meteorológicas que suelen poseer estos meses.

Cuando Marzo mayea, Mayo marcea: Quiere indicar este refrán que un mes de Marzo soleado y de temperaturas tibias es preludio de un Mayo frío y lluvioso.

En Marzo quema el Sol como un escarzo: En este mes, de atmósfera limpia, los rayos del astro comienzan a incidir con fuerza sobre los campos sembrados y "pica", produce una especie de quemazón excitante. Aquí se usa la palabra escarzo en sentido figurado, pues escarzo es el acto de escarzar; es decir, realizar la operación de eliminar los panales sucios o inútiles de las colmenas, y hurtar, extraer la miel. Es obvio decir que en esta operación se está expuesto a las picaduras de las abejas, que producen una quemazón muy particular.

En Marzo, la bocha harás y la estaca plantarás: Este refrán, de Piornal (localidad enclavada en las proximidades del valle del río Jerte, a 1.100 m. de altitud), indica que Marzo es un mes propicio para sembrar. La bocha es el hoyo excavado para la siembra de los plantones.

Marzo, loco, y Abril no poco: Hace referencia a lo que es la meteorología en estos meses, poco previsible, cambiante.

Si no hubiese Abril, no habría año ruín: Variantes: *Si abril no existiera, pan no se cogiera; Si Abril no existiera, pan se cogiera.* Es así, contradictorio

en su meteorología este mes, que puede arruinar muchas cosechas o darles la sazón óptima. Sin embargo, si viene bueno, el refrán aclara: *Agua en Abril, granos mil.*

En Abril quemó la vieja el celemin; en Mayo el escaño, y en Junio porque no lo tuvo: Habla el refrán del frío que en algunos días de estos meses, suele sorprender a los incautos que no han hecho acopio de leña.

La siesta es de Cruz (3 de Mayo) a Cristo (14 de Septiembre): Son estas las fechas entre las cuales se acostumbra a dormir la siesta en los pueblos extremeños, y también en otros de España. Por eso, se ha dicho que *Vale más una Cruz que tres Cristos;* pues la Cruz nos trae la temporada de siesta, y el Cristo nos la niega.

San Bernardino de Siena, quita las calenturas a mi morena: Estaba mala, con la enfermedad de "calenturas" y le pidió a San Bernardino la gracia de la curación. Se celebra esta festividad el día 20 de Mayo, en Roturas de Cabañas, localidad perteneciente a la comarca cacereña de Las Terrucas.

Agua por San Juan (24 de Junio), quita vino, aceite, y no da pan: La lluvia en torno a esta fecha es perjudicial para las cosechas, porque los olivos están en flor, el trigo sin granar, y la uva igual. Hay también otro refrán basado en esta festividad: *Aceituna, una, por San Juan, y ciento por Navidad,* lo que, claramente, indica que tan exquisito fruto escaseaba en las despensas de antaño, en Extremadura, por las fiestas de San Juan, y abundaba en Navidad.

Cuando pinta la mora, pinta la uva; cuando florece el cardo, ya está madura: Cuando la zarzamora está en sazón, la uva comienza a madurar y alcanzará su máxima calidad en Septiembre. Pero, aún hemos de agregar algo más: *Por Santiago (25 de Julio) pinta el gajo (o el bago), pinta la uva, que ya está madura.*

Por San Miguel (29 de Septiembre), el higo es de quien lo ve: Variante: *En pasando San Miguel, el higo es de quien lo ve.* Ningún propietario se molesta porque, de sus fincas, se cojan higos pasada esta festividad, pues ya, en realidad, quedan muy pocos para entonces.

Por San Miguel, todos los culos giñan bien; por los Santos, ya no tanto, y por Navidad, ni poco, ni mucho, ni na: Hace referencia a las cualidades laxantes del higo, y de las frutas en general.

Por San Eugenio, las castañas al fuego, la leña en el hogar y las ovejas a encerrar: Indica, con claridad, que, en las proximidades del 14 de Noviembre, festividad del Santo, suele comenzar la inverna y, consiguientemente, reina el mal tiempo, como se sabe por la experiencia campesina.

Por San Clemente, alza la tierra y tapa la simiente: San Clemente se celebra el 23 de Noviembre, fecha en la cual se ha de comenzar la sementera.

Santa Catalina (25 de Noviembre), nos trae la harina: Aquí la harina se refiere a la nieve. El refrán, sin duda, nació en las regiones extremeñas en que son frecuentes las nevadas, por tal fecha. Aunque también coincide con el tiempo en que han de comenzar las sementeras, que, con otras labores, nos darán el trigo, y de él la harina.

Cuando en el invierno oigas tronar, vende los bueyes y échalo en pan: Las tormentas invernales, además de devastadoras para los campos, son un mal augurio para el año agrícola, e inútil la sementera.

Si el agua, al llover, hace gorgoritos, va a llover lo que no está en los escritos: Indica que si las gotas de lluvia producen pompas en los charcos, es preludio de lluvias muy intensas.

Año bisiesto, ni viña, ni huerto, ni pan en el cesto: Existe una tradición, según la cual los años bisiestos traen mala suerte y, por consiguiente, cosechas pobres.

El curioso lector tiene aquí una referencia en torno al calendario agrícola-meteorológico; aunque hará bien en consultar las noticias que, sobre este particular, difunden a diario los medios de comunicación.



CUATRO FIGURAS EN LA HISTORIA DEL DEPORTE VALLISOLETANO

Higinio Arribas Cubero y Enrique Berzal de la Rosa

A la hora de adentrarse en la actualidad del deporte vallisoletano es imprescindible conocer sus orígenes más remotos. En breves líneas trazamos cuatro aspectos esenciales en este sentido, y que en su día constituyeron una parte esencial de la vida deportiva en Valladolid: la figura del «sportman», los paseos, las actividades que se desarrollaban en el río Pisuerga y la escasa presencia de la mujer.

Breve aportación, que es deudora del trabajo y la entrega de todos aquellos hombres y mujeres que en su día dedicaron (y siguen dedicando) gran parte de su tiempo a dar a conocer todos estos eventos deportivos que animaban la vida vallisoletana; desde aquí, nuestro más sincero agradecimiento a J. M. Ortega, Ángel M.^º de Pablos, B. Sanz de la Rica, Teresa Isla, Francisco de Borja Lara y Alfredo Lahuerta Carrere.

Como podemos imaginarnos, la población vallisoletana de principios de siglo no era masivamente adicta o practicante de actividad física; eran más los casos anecdóticos y aislados que la práctica masiva de la misma. No obstante, una dedicación habitual para mantener el cuerpo sano eran los paseos: por la tarde, los vallisoletanos salían de su casa y paseaban en tres lugares privilegiados a tal efecto: el Campo Grande, el Paseo del Prado de la Magdalena y el Paseo de la Acera.

Al referirnos a los pioneros de la práctica deportiva en Valladolid, no podemos olvidar a una figura esencial: el «sportman». Ya lo dice Allúe: «El Deporte entonces era cosa de «chalaos» o de «sportmans»» (A. Allúe, 1984).

Los primeros años del deporte vallisoletano son deudores de una figura relevante a este respecto: D. Julio Alonso, primer «sportman» de la ciudad. Empresario con tiempo para la práctica deportiva («señorito ocioso dado a los deportes», dirá M. Delibes), D. Julio era un personaje admirado por la población gracias a sus continuas exhibiciones; éstas se centraban en el fútbol, el ciclismo y la natación:

«Había adquirido sus aficiones deportivas viajando por Francia, Bélgica e Inglaterra. En cada uno de estos países aprendió el idioma y algo más. De Francia se trajo la técnica de los más aseasonados ciclistas; de Inglaterra sus conocimientos futbolísticos, muy superiores a los que por entonces se tenían aquí, y de Bélgica la patente para fabri-

car galletas, instalando junto al Paseo Zorrilla la primera fábrica de estas características que hubo en Valladolid» (J. M. Ortega, 1990).

D. Julio Alonso fue el primer futbolista vallisoletano (de los pocos que podía hacer sombra a los seminaristas británicos afincados en Valladolid) e incluso llegó a actuar como refuerzo en equipos foráneos, tales como el San Sebastián Foot-ball Club (1906) y Sociedad de Foot-ball (1910), antecesores de la Real Sociedad. Por si fuera poco, en 1911 nos le encontramos en las filas del Real Madrid.

Como ciclista participó en múltiples carreras y excursiones junto a figuras de la relevancia en este primer ciclismo vallisoletano, tales como los Hermanos Sigler, Narciso Alonso Cortés, J. Velasco Martín y Adolfo Delibes (padre de Miguel Delibes).

Y no faltaban las admirables gestas de D. Julio como nadador, pues «hacía del agua su elemento hasta el punto de parecer un tritón corpulento y bigotudo» (J. M. Ortega, 1990).

En Don Julio se llegaron a fundir el deporte y la actividad humanitaria, pues su destreza como nadador hizo que salvase múltiples vidas y fuese reconocido por ello en las playas de Suances, del Sardinero, de La Concha y de Deva. Así, en Santander (1909), salvó a un veraneante madrileño que estaba a punto de ahogarse; en Suances a una muchacha y en 1928 a dos pescadores cuya embarcación se fue a pique. Labor nada desdeñable que obtuvo su merecido reconocimiento, pues en 1945 la Sociedad Española de Salvamento de Naufragos le condecoró con la Medalla de Salvamento.

Por último, J. M. Ortega nos señala otra cualidad de este «sportman» vallisoletano: «fue también un andarín incansable»; no es en absoluto exagerada esta afirmación, pues D. Julio llegó a realizar andando el trayecto Valladolid-Lourdes en quince etapas con objeto de cumplir una importante promesa. Feliz evento éste para D. Julio, pues su hija había sobrevivido a una terrible epidemia de tifus que asoló la población infantil vallisoletana.

«Para mi y para muchos niños como yo que aún no conocíamos el mar, la vista del Pisuerga, del correr de sus aguas siempre inquietas, era como un misterio que tiraba de nosotros con la fuerza telúrica que siempre ejerce el agua sobre el hombre» (M.^º T. Yñigo, 1986).

Es lógico que en las primeras épocas el río fuese el único lugar donde practicar la natación; esto fue así hasta 1945, en que se inauguró la primera piscina en Valladolid —la Piscina Samoa—, que asumiría el protagonismo del Pisuegra.

En esta primera etapa de la natación en Valladolid no podemos olvidar dos nombres importantes: D. Juan Barbotán y, de nuevo, D. Julio Alonso; ambos fueron los precursores de numerosos clubs, con el objetivo de promocionar este deporte entre los jóvenes vallisoletanos (clubs como el «Rana», «Cangrejo» o «Deportiva Castellana»).

Sabemos que no pocas familias pudientes de la ciudad se trasladaban hacia el Norte para bañarse en el mar; y como aquí no queríamos ser menos, se instalaron las primeras casetas de baños en el Pisuegra, con el fin de atender la creciente demanda. Tenemos así «La Carola» y «El Niágara», exclusivamente para hombres, y «El Jordán» para las mujeres. Allí se bañaban, tomaban el sol, se arrojaban desde los trampolines y participaban en las primeras competiciones (años 30).

El evento más importante que acogieron las aguas del río vallisoletano tuvo lugar en 1945; nos referimos a la travesía del Pisuegra, con la que tristemente acabaron los vertidos y la suciedad del río en 1972.

Y no podemos pasar por alto la primera exhibición de water-polo, en 1918, junto a las casetas; exhibición en la que no faltaron las anécdotas divertidas y una cierta —y comprensible— falta de organización:

«El río Pisuegra (...) volvió a ser escenario de esta confrontación water-polista que no estuvo tan bien preparada (...) ya que el terreno lo delimitaron las barcas abarrotadas de espectadores que no se resignaban a mirar solamente y en más de una ocasión alargaban los remos en auxilio de los jugadores, agotados de tanto bracear y tragar agua en la ardorosa disputa por la posesión del balón.

La corriente movía las barcas y el campo de juego oscilaba constantemente la posición, circunstancia que obviamente también obligaba al público congregado en las orillas a corregir la suya para no perderse ripio del divertido espectáculo en el que eran frecuentes las "aguadillas" entre los jugadores de ambos bandos» (J. M. Ortega, 1990).

Otro espectáculo a tener en cuenta fueron las tres regatas Universitarias de bateles que se llevaron a cabo en los años 40–50, impulsadas por el Rector de la Universidad. Fueron creadas a imagen y semejanza de las famosas regatas Oxford–Cambridge, con la diferencia de que las vallisoletanas ya no se volverían a celebrar.

En el campo de la actividad física y el deporte, la mujer ha estado relegada al mero anecdotario hasta los años 70; e incluso en nuestros días queda bastante camino por recorrer en este sentido. A la altura de los años 40 de nuestro siglo no sorprendían afirmaciones como la siguiente:

«No es, pues extraordinario, que el deporte, actividad viril por excelencia, haya llegado a ser objeto de los deseos femeninos» (P. Benoit, J. Bickel, 1943).

Antes de la década de los 60, existían en Valladolid pequeños grupos de intrépidas que se dedicaban al deporte, algo tan mal visto para la mujer en esa época. Las razones que se esgrimían para relegar a la mujer de la actividad deportiva se basaban en la retórica impuesta por el bando vencedor en la Guerra Civil:

«El deporte, que además de "masculinizarla", no la permite atender las labores propias de su sexo, desviando las inclinaciones innatas y llevándolas a otros planos perfectamente opuestos a los propios» (A. García Figar, 1939).

De ahí que hasta tiempos más o menos recientes, los casos de mujeres dedicadas al deporte fuesen si no anecdóticos, sí bastante aislados y particulares.

En los años 40, los equipos de baloncesto del SEU y la Sección Femenina de Valladolid efectuaban los entrenamientos a primeras horas de la mañana para evitar la presencia de curiosos:

«Siguiendo órdenes muy estrictas de los mandos de la Sección Femenina, sus uniformes constaban de camisa de manga corta, falda pantalón con los inefables "pololos" debajo y unas modestas zapatillas blancas con calcetines del mismo color.

Aquella vestimenta estaba obviamente muy lejos de ofender la moral y buenas costumbres, tan rígidas, de la época» (J. M. Ortega, 1990).

En esta misma época podemos destacar a la tenista Pilar Sánchez Huerta, que llegó a quedar subcampeona de España; ella y su marido, Federico Couder, disputaron, en la modalidad de dobles, varios partidos internacionales.

En 1936 se celebró en nuestra ciudad un partido de hockey femenino; en esta ocasión no eran vallisoletanas las que jugaban, sino mujeres de los equipos de la capital, Madrid y Atlético. Este evento arrastró tanto público como si de un partido de fútbol se tratase. Fue un gran espectáculo tanto por la belleza de las jugadoras como por el entusiasmo y ardor con que disputaron el partido.

Hemos de tener en cuenta que ya a principios de nuestro siglo, Carmen del Olmo (considerada

por la prensa como la primera ciclista vallisoletana), había sido fotografiada pedaleando junto al académico Narciso Alonso Cortés, uno de los grandes impulsores de este deporte en Valladolid.

Mucho ha llovido desde aquellos tiempos que la nadadora Concha Barrera se erigiera en 1974 como la primera vallisoletana internacional. Más tarde, la también nadadora Gloria Casado sería, en Moscú 80, la primera mujer olímpica de Valladolid (J. M. Ortega, 1992).

«Correr, jugar, reir, cantar y vivir en gracia de Dios. Este sería un buen programa deportista para la juventud femenina» (A. García Figar, 1939).

BIBLIOGRAFIA

ALLUE, A.: *Valladolid en la nostalgia*, Ed. Ambito, Valladolid, 1984.

ALLUE, A.: "La vida cotidiana, en el Valladolid de Ayer", en VV. AA., *El Valladolid de Ayer*, Ed. Universidad de Valladolid, 1993, pp. 35-37.

BENOIT, P. y BICKEL, J.: "Deporte y feminismo" en *Religión y deporte*, Ed. Studium de Cultura, Madrid, 1943.

DELIBES, M.: *Mi vida al aire libre*, Ed. Destino, Barcelona, 1989.

GARCÍA FIGAR, A.: *Cultura física y deportes*, Zaragoza, 1939.

ORTEGA, J. M.: *Valladolid. Viejas historias deportivas*, Ed. Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1990.

ORTEGA, J. M.: *Olimpícos vallisoletanos*, Ed. Ayuntamiento de Valladolid, Fundación Municipal de Deportes, 1992.

REPRESA, A.: "Crónica de veinte años. El desastre del 98 y el arranque de un nuevo siglo", en *Testigo de la Historia. 135 años de El Norte de Castilla*, pp. 45-49.

SANZ DE LA RICA, B.: *Los cincuenta primeros años de la natación vallisoletana*, Ed. Ayuntamiento de Valladolid, Fundación Municipal de Deportes, 1994.

Testigo de la Historia. 135 años de El Norte de Castilla, n.º extraordinario de *El Norte de Castilla*, Valladolid, 24 de enero de 1990.

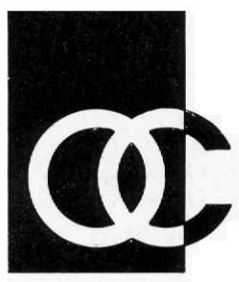
VALDEON BARUQUE, J.: "Las grandes transformaciones. El despegue económico y los cambios sociales de finales del siglo XIX", en *Testigo de la Historia. 135 años de El Norte de Castilla*, pp. 25-29.

VV. AA.: *El Valladolid de Ayer*, Ed. Universidad de Valladolid, 1993.

VV. AA.: *Valladolid. Imágenes del ayer*, Ed. Grupo Pinciano, Valladolid, 1986.

YNIGO, M.ª T.: "Los ríos", en *ibid.*





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID