

**Facultad de Humanidades
Sección de Filología
Grado en Español: Lengua y Literatura**

Trabajo Fin de Grado

Enrique Borja Plasencia de la Cruz

*Una aproximación al teatro breve en
Canarias: transcripción y estudio literario
y lingüístico de la «Loa entre dos pastores
para la Navidad de 1752» (Fondo Van de
Valle)*

Directores: Carlos Brito Díaz y Dolores García Padrón

Curso Académico 2014/2015

Índice

Introducción.....	Pág. 7
1. Descripción de la fuente documental.....	Pág. 10
1.1. Características paleográficas de la pieza.....	Pág. 11
1.2. Familia Van de Walle.....	Pág. 12
2. Apuntes sobre el teatro breve.....	Pág. 13
2.1. La fiesta teatral de los Siglos de Oro.....	Pág. 13
2.2. Los géneros breves.....	Pág. 15
2.2.1.El entremés.....	Pág. 15
2.2.2.El baile.....	Pág. 16
2.2.3.La jácara.....	Pág. 17
2.2.4.La mojiganga.....	Pág. 17
3. La loa.....	Pág. 19
3.1. El umbral de la escenificación en el Siglo de Oro.....	Pág. 19
3.2. El <i>Arte Nuevo</i> de hacer loas.....	Pág. 20
3.3. Revisión del género.....	Pág. 22
3.4. Tipología.....	Pág. 22
3.4.1.Transición y pervivencia.....	Pág. 24
4. Análisis literario de la pieza.....	Pág. 26
4.1. Acción.....	Pág. 26
4.2. Situación.....	Pág. 27
4.3. Personajes.....	Pág. 28
4.4. Lenguaje literario o de debate.....	Pág. 28
4.5. Lenguaje espectacular o de representación.....	Pág. 31
5. Análisis lingüístico de la pieza.....	Pág. 33
5.1. Consideraciones previas sobre aspectos fónicos de la lengua de los Siglos de Oro.....	Pág. 33
5.1.1.Las sibilantes.....	Pág. 33
5.1.2.El reajuste fonológico.....	Pág. 35
5.2. Aspectos fónico-gráficos de las sibilantes en la pieza.....	Pág. 38
5.3. Clasificación del corpus.....	Pág. 39
Nota previa a la edición.....	Pág. 41
<i>Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752</i>	Pág. 42
6. Conclusiones.....	Pág. 52
7. Bibliografía.....	Pág. 54

Resumen

El Trabajo de Fin de Grado que a continuación presentamos trata de realizar el estudio filológico —esto es, practicar un análisis literario y lingüístico— de una loa inédita del siglo XVIII, conservada por la familia Van de Walle en la isla de La Palma hasta 1993, año en el que parte de este fondo documental privado es donado al Archivo Histórico Diocesano de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, en donde actualmente se encuentra archivada. Para llevar a cabo este cometido, ofrecemos un acercamiento paleográfico y una propuesta de versión actualizada de la pieza. La obra analizada recibe el título de *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*: se trata de una composición teatral breve que rescata el drama litúrgico medieval del *Officium pastorum*, en la que el Ángel anuncia el nacimiento de Cristo al pastor José. Este, con gran alarma y exageración, cuenta a su tío Domingo lo sucedido. Entre los dos llegan a la conclusión de que deben ir al portal, en Belén, para adorar al Hijo de Dios. La loa termina con la Adoración propiamente dicha y la despedida de los pastores. Para enmarcar y contextualizar la obra, un estudio antecede a la edición del texto. Tras una revisión bibliográfica, ofrecemos unos apuntes sobre el teatro breve: tratamos de definir y explicar el concepto de «fiesta teatral» y su repercusión en el Barroco, para esbozar la tipología del teatro breve —prestando especial atención a la mutabilidad permanente a la que estas composiciones fueron sometidas, así como a la influencia por el germen del género: el entremés—. Finalmente, se repasa la historia del género al que se adscribe nuestra loa, atendiendo a su itinerario histórico, su tipología y su transición y pervivencia desde los Siglos de Oro hasta el siglo XVIII. Tras este marco teórico, se procede al análisis literario de la pieza. Basándonos en los parámetros de análisis propuestos por el especialista Javier Huerta Calvo para la «morfología» del entremés y, por extensión, del género breve, examinamos las siguientes unidades formales: acción, situación, personajes, lenguaje literario o de debate y lenguaje espectacular o de representación. Inmediatamente después le sigue el análisis lingüístico: un estudio de los aspectos fónico-gráficos de las consonantes sibilantes en la *Loa entre dos pastores*, justificado por ser este un texto dieciochesco que recoge rasgos fónicos propios del habla meridional —ya que está inserto en un fondo canario—, y ser las sibilantes las causantes del reajuste consonántico del castellano, a partir del cual se consolidaron los dos subsistemas fonológicos en el español actual. Ofrecemos aquí el acercamiento paleográfico y la propuesta de actualización confrontados del texto manuscrito,

precedido por una nota previa que recoge el criterio adoptado para la configuración del mismo. Para concluir, nos propusimos que este trabajo fuera una aproximación al teatro de género breve en el Archipiélago del siglo XVIII, ofreciendo la edición anotada de una loa inédita, con el fin último de ayudar a completar el panorama teatral y, por extensión, literario de este periodo.

Palabras Clave

Teatro canario | Siglo XVIII | Fiesta teatral | Loa | *Officium pastorum* | Sibilante

Abstract

The following dissertation performs a philological study - that is, the practice of a literary and linguistic analysis - of an unpublished loa —Spanish play— which dates from the eighteenth century, preserved by the Van de Walle family on the island of La Palma until 1993, a year in which part of this private documentary fund is donated to the Historical Archive of the Diocese of the city of San Cristóbal de La Laguna. To carry out this work, we offer a palaeographic rapprochement and a proposal of the updated version of the piece. The analysed play receives the title of *Loa between two pastors for Christmas 1752*: this is a brief theatrical composition that rescues the medieval liturgical drama of the *Officium pastorum*, in which the Angel announced the birth of Christ to the pastor Jose. Jose, with great alarm and exaggeration, accounts to his uncle Domingo what happened. Both of them come to the conclusion that they must go to the portal, in Bethlehem, in order to worship the Son of God. The loa ends with the worship itself, and the farewell to the pastors. To frame and contextualize the work, a study precedes the editing of the text. After a bibliographic review we offer a few notes on the theatre brief: we try to define and explain the concept of "theatre feast" and its impact on the Baroque period, to sketch the typology of the theatre brief —paying special attention to the permanent mutability to which these compositions were subjected, as well as to the influence by the germ of the genre: the interlude—. Finally, we make a review of the history of the genre ascribed to our piece: the loa, on the basis of its historical itinerary, its typology, its transition and its survival from the Golden Age until the eighteenth century. After this theoretical framework, we proceed to the analysis of the literary part. Based on the parameters of the analysis proposed by the specialist Javier Huerta Calvo for "morphology" of the interlude and, by extension, of the genre, we examine the following formal units: action, situation, characters, literary language or language of debate and spectacular or representative language. Immediately after it follows the linguistic analysis: a study of the phonic-graph representation of the sibilant consonants in the *Loa between two pastors*, justified in light of this being an eighteenth text that contains its own acoustic features of the southern speech —it is inserted into a canary fund—, and the sibilant are causing the readjustment of the Castilian consonantal that consolidated the two relevant phonological subsystems in the current Spanish. We offer here the palaeographic rapprochement and the proposal for the updating of the handwritten text, preceded by a previous note that it gathers the

approach to the configuration of the same. In conclusion, we propose this dissertation as an approximation to the theatre of this gender in the Archipelago during the eighteenth century, offering the annotated edition of an unpublished loa, with the aim of assisting in the completion of the theatre scene and, by extension, the literary scene of this period.

Key Words

Canarian theater | Eighteenth century | Theater feast | Loa / *Officium pastorum* | Sibilant

Introducción

El teatro canario¹ de los siglos XVI y XVII guarda una íntima relación con el calendario sacro —consecuencia del afán «dirigista» de la monarquía absolutista hacia todos los ámbitos de la sociedad barroca española, guiada por el espíritu de la Contrarreforma—. Los datos con los que hasta ahora contamos revelan la presencia de la actividad dramática en multitud de festejos —en especial, aquellos relacionados con la fiesta del Corpus—, en las celebraciones marianas y patronales y en los ciclos litúrgicos de la Navidad o la Epifanía. Sobresalieron tres poblaciones en cuanto a las tempranas representaciones, a saber: Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna (Tenerife) y Santa Cruz de La Palma. Esta última destaca por mantener y enriquecer su tradición devocional y espectacular del Corpus con la institucionalización en el siglo XVII de la Bajada de la Patrona de la isla².

La festividad del Corpus consiguió tal efecto gracias a que la actividad dramática apareció con regularidad en localidades distantes de los grandes núcleos poblacionales de España. Así sucedió en La Palma. Lo demuestran los Mandatos del obispo de Canarias en 1558, don Diego de Dehesa y Tello³:

[...] mando que el día del Corpus Xpi a la puerta de la iglesia se haga un theatro donde se ponga el sanctissimo sacramento con toda la decencia y hornato posible y en las gradas estén los clérigos y religiosos y assí se hagan las representaciones danças y regocijos y no quisiendolo hacer allí vayan en su procession sin esperar amas so pena de excomuni6n.

¹ Para un mayor ahondamiento sobre el teatro en Canarias véanse A. Cioranescu, *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna de Tenerife, Universidad, 1954; S. Padr6n Acosta, *El teatro en Canarias: la fiesta del Corpus*, La Laguna de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1954; J. Artiles, *La Literatura Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Colecciones «Guagua», 1979; R. Fernández Hernández, *Teatro Canario, I (Siglo XVI al XX)*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991; L. Alemany, *El teatro en Canarias: notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, Organismo Autónomo de Cultura, 1992; R. Fernández Hernández, *B. R. Historia del Teatro en estas Islas*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999; Y. Arencibia y R. Fernández Hernández (coords.), *Literatura Canaria: historia crítica*, vol. 1: *De los orígenes al siglo XVII*, coord. R. Fernández, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000; E. Darias Montesinos, *Ojeada histórica sobre la cultura en las islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Canario de la mujer, 2003 y J. A. Ramos Arteaga, *Calles, plazas y salones: texto y espectáculos teatrales en el Tenerife de la primera mitad del siglo XIX*, La Laguna de Tenerife, Universidad, 2012.

² Se han encontrado indicios de que ya desde 1630 los palmeros bajaban la Virgen cada vez que sucedía algún acontecimiento negativo para la poblaci6n, como en las dos ocasiones en las que tuvieron lugar las erupciones del volcán de Fuencaliente (1646 y 1676). El obispo Bartolomé García Jiménez institucionaliza la Bajada en 1676 para fundar, en 1680, la Fiesta Lustral: véase J. B. Lorenzo y Rodríguez, *Noticias para la Historia de La Palma*, tomo I, época, vida y obra por J. Régulo Pérez, Instituto de Estudios Canarios y Cabildo Insular de La Palma, La Laguna-Santa Cruz de La Palma, 1975.

³ A. Cioranescu, *Historia de Canarias*, vol. II, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 244-245.

Desde el mismo cargo, don Fernando de Rueda advierte en sus Mandatos de 1584 la intensa presencia de lo profano en las representaciones del Corpus. Será el jienense don Fernando Suárez de Figueroa —obispo de Canarias entre 1587 y 1590— quien prohíba la representación de las «comedias» en el interior de la parroquia de El Salvador, en Santa Cruz de La Palma⁴.

Es entonces cuando el teatro sale de las iglesias para ocupar una posición «privilegiada» en la tarde, tras la tradicional procesión de la mañana del jueves de Corpus en Santa Cruz de La Palma.

Las piezas representadas usualmente eran loas, autos, coloquios sacros, pasillos jocosos, entremeses o comedias, complementados con música y bailes. Solían ser escritas y ejecutadas por los propios miembros de la parroquia o por vecinos, bajo la atenta supervisión del vicario, del párroco o de los diputados electos por el Cabildo. Señalan los estudiosos que existen evidencias de la intervención de cómicos y autores con cierto grado de profesionalización. También se echaba mano del ingenio dramático español del momento, cuando se carecía de obra propia y siempre bajo el control y la aprobación de las autoridades eclesiásticas o civiles.

Como apunta Salvador F. Martín Montenegro, «hablar de teatro autoral del quinientos y del seiscientos es casi hacerlo, respectivamente, de Cairasco, Poggio y [...] Anchieta»⁵. Bartolomé Cairasco de Figueroa es el primer autor canario que muestra su producción dramática —religiosa, claro está—. Pero Juan Bautista Poggio Monteverde será el primer dramaturgo palmero que inicia tanto las «loas sacramentales» del Corpus Christi como las «marianas», dedicadas a la Virgen de las Nieves. La dramaturgia sacramental de Poggio debe a Calderón la fijación del género breve alegórico, aunque el palmero dominara el género, al que añade intenciones expresivas y didácticas propias.

La representación de la loa palmera del XVI conllevaba sin excepción todos los elementos de la espectacularidad barroca presentes en los autos —sacramentales o marianos—. Apunta R. Fernández Hernández que «las “transformaciones” hacían las

⁴ Véase F. Caballero Mújica, «Legislación episcopal sobre la fiesta del Corpus: el teatro», *Almogaren*, 16 (1995), pp. 21-53.

⁵ «Teatro en Canarias, siglos XVI y XVII», en R. Fernández Hernández, *op. cit.*, 2000, p. 480.

delicias del pueblo palmero, aunque este no entendiera muy bien el verso y su enjundia»⁶.

Puestos ya sobre el siglo XVIII —con la prohibición de los autos sacramentales por el real decreto del 11 de junio de 1765—, encontramos la llamada «diáspora intelectual» no solo de los paradigmas teatrales más sobresalientes de nuestra tierra, sino de las letras, por extensión, y de la ciencia de la época. Trasladados a la corte de Madrid hallamos a José Clavijo y Fajardo, los hermanos Iriarte, Viera y Clavijo o el ingeniero Agustín de Bethencourt.

Junto al teatro normativo dieciochesco, se continúa cultivando en las Islas un teatro religioso, ya fuera como comedia de santo o hagiográfica o en forma de loa. Muestra de este es el del tinerfeño Fray Marcos Alayón, representante de «el barroco ya en retroceso frente a los nuevos postulados estéticos del XVIII»⁷. *Loa para la noche de Navidad* y *Juguete de la adoración de los Pastores* son sus composiciones más destacables.

Pese a todo lo descrito, así como los esfuerzos de los estudiosos por recrear el panorama dramático de los Siglos de Oro y el de las Luces en Canarias, aún hoy, después de casi medio siglo, sigue teniendo plena vigencia la afirmación que el historiador y filólogo rumano Alejandro Cioranescu hiciera al respecto: «la historia del teatro en Canarias está aún por hacer, por lo menos para la época anterior al siglo XIX»⁸.

De la necesidad de ayudar a completar esta historia del teatro en el Archipiélago es de la que nace el Trabajo de Fin de Grado que aquí desarrollamos. Solventando el principal escollo de la reconstrucción de la tradición teatral en la Islas, que no es otro que la falta de documentación, los fondos familiares y privados —como es el caso de la familia Van de Walle— contienen las piezas de un puzle por terminar, esperando ser descubiertas y reubicadas mediante la necesaria intervención y labor salvífica del filólogo.

⁶ *Op. cit.*, 1991, p. 27.

⁷ A. Sánchez Robayna, *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1983, p. 22.

⁸ «Un entremés lagunero», *Revista de Historia Canaria*, 149-152 (1965-1966), p. 172.

1. Descripción de la fuente documental

La pieza que será objeto de estudio y análisis para el trabajo que aquí presentamos se encuentra adscrita a una gran fuente documental —privada y familiar—: el fondo Van de Walle, que obra en el Archivo Histórico Diocesano de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna.

Se trata de un fondo compuesto por un total de 72 legajos, de los cuales solo ocho están disponibles en el Archivo. La última donación familiar —realizada en el primer trimestre del año 2005— contiene tres legajos más.

La mayor parte del fondo fue heredada por el técnico del Archivo General de La Palma, don Manuel Poggio Capote. Llega al Archivo Diocesano —en una primera parte— en la década de los noventa como donación del por entonces párroco de El Salvador, en Santa Cruz de La Palma. Como ya hemos señalado, la última donación se realiza en el año 2005. Se consta que el Archivo de la Real Sociedad Cosmológica de La Palma conserva copias de este mismo fondo que podrían estar relacionadas¹ con algunas obras literarias del fondo Van de Walle del Diocesano.

El Departamento de la Facultad de Historia de la Universidad de La Laguna encargó a los profesores don D. A. García Mesa, don F. A. Luis Díaz y don P. J. Rodríguez Benítez que inventarian las obras literarias del fondo con el fin de elaborar un catálogo que recogiese una breve descripción de las piezas —atendiendo, principalmente, a su ubicación exacta en el fondo con siglas identificativas, el número de hojas que la conforman, el idioma en el que están escritas, la posible actividad con la que podría estar relacionada o el título de la obra en cuestión— que componen las cinco primeras cajas o unidades de instalación disponibles.

De esta manera, se llegaron a describir hasta 30 géneros diferentes, a saber: entremeses, sainetes, loas, sainetes entremesados, glosas, décimas, sermones, letrillas, bailes, poemas, relaciones, cartas, descripciones pictóricas, análisis métricos, canciones, poemas acústicos, salmos, oraciones, discursos, tratados de medicina, dedicatorias,

¹ El profesor del Área de Literatura del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de La Laguna, José A. Ramos Arteaga nos ha confirmado que estas copias se encuentran en mejor estado de conservación —pues él mismo ha podido examinarlas—, y que podrían facilitar el cotejo de las piezas con el fin de rescatar el texto perdido y así completar la identidad de las composiciones. Esta es una labor que podría orientar futuras investigaciones.

comedias, romances, programas, villancicos, obras de teatro, autos sacramentales, oraciones fúnebres, zarzuelas y catálogos.

1.1. Características paleográficas de la pieza

La pieza que vamos a estudiar y analizar se corresponde con el documento 32 del legajo primero del fondo. Se trata de un manuscrito anónimo en formato de cuadernillo o cuartilla, con unas dimensiones de 21x15'5 cm.

Consta de portada y contraportada. En la primera reza el tipo de obra que es, es decir, el género al que pertenece que no es otro que el de la loa. Está numerada con un 45, y justo debajo se indica su título y una fecha, a saber: *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*.

El lomo del cuadernillo se encuentra forrado por una tira de papel de color verde que sirve como embellecedor de las uniones de las siete hojas que componen el manuscrito. La pieza presenta letra humanística castellana —del siglo XVIII, pues nos proporciona una posible fecha de redacción: 1752—.

El estado de conservación de la obra no es del todo favorable, pues el documento se encuentra deteriorado, afectado por la acción de insectos xilófagos, además de contener manchas de humedad, hongos y bacterias que han podido afectar al soporte y a la tinta, produciendo pérdidas del texto. Así mismo, se observa una alteración química del papel por efecto de la luz.

En el fondo encontramos hasta diez piezas prologales o loas de características semejantes. Sin embargo, nuestra elección se debe a que esta *Loa entre dos pastores* se encuentra en un estado de conservación óptimo —manteniendo su identidad literaria prácticamente intacta— para el análisis que aquí pretendemos. Así, la pieza presenta una suerte de características literarias y especialmente, teatrales, así como ciertos fenómenos lingüísticos cuya enjundia posibilitan un análisis puramente filológico, que no persigue otro fin que el de dar a conocer un breve testimonio de lo que pudo ser el teatro breve del siglo XVIII en Canarias.

1.2. Familia Van de Walle

La familia a la que perteneció el fondo documental del que hablamos, los Van de Walle —considerada por numerosos cronistas y genealogistas como una de las familias más antiguas y notorias de Flandes²—, fue una linaje flamenco que se asentó en la isla de La Palma en los albores del siglo XVI.

Con la colonización de las Islas Canarias, tras la conquista castellana (1402-1496), se pone en marcha una agricultura de explotación que atrae una importante colonia mercantil en la comercialización del azúcar. Así, las islas se convierten en un enclave estratégico para los comerciantes de diversas partes de Europa.

La estrecha relación que se dio entre Canarias y Flandes ha dejado una rica herencia que pervive hasta nuestros días en las Islas, como los calados artesanales e innumerables obras de arte, a saber: imaginería religiosa, retablos, cuadros, muebles y obras literarias que se crearon al abrigo del mecenazgo que estas familias patricias extendieron sobre los creadores locales de la época, además de contribuir al mantenimiento de celebraciones y festejos —tanto litúrgicos como folclóricos— en los que se insertaban estas piezas, de ahí que podamos hablar de fuentes documentales en archivos familiares que estos clanes supieron compilar y conservar.

La llegada de naturales de Flandes se produce entre los siglos XVI y XVII, principalmente a las islas de Tenerife, Gran Canaria y, muy especialmente, La Palma —con uno de los principales puertos de la época—. Luis Van de Walle Van Praet o Luis «El Viejo», natural de Brujas, funda la Casa Van de Walle en Canarias. Llega a España, como su padre y hermanos, acompañando al emperador Carlos V. Posteriormente, pasa a la isla de la Palma donde ostentará los cargos de Familiar del Santo Oficio, Gobernador de Armas, Maestre de Campo de Infantería y Alcaide de todas las fortalezas de la Isla. Casa en Santa Cruz de La Palma con María Cervellón Bullid, en el año 1537. Sus primogénitos heredaron el título de Señores de Van de Walle y Lembeke, ocupando distinguidos puestos en la sociedad isleña y creando alianzas con notables familias que aumentaron sus riquezas y títulos nobiliarios.

² Para más detalle acerca de la familia Van de Walle —historia, genealogía, cargos y títulos, asentamiento en Canarias, etc.— véase J. Van Cappellen, «Los Van de Walle en Flandes. Nuevos datos para la historia de esta familia desde finales del siglo XII hasta su establecimiento en La Palma en el siglo XVI», *Revista de Historia canaria*, 29 (1963-1964), pp. 45-55.

2. Apuntes sobre el teatro breve

2.1. La fiesta teatral de los Siglos de Oro

En los Siglos de Oro —especialmente en el Barroco—, el espectáculo escénico adquiere una importancia sin precedentes. El hombre entiende el mundo como un teatro y la vida como una comedia a representar mediante un papel asignado. De esta «teatralidad del Barroco» nacen los mal denominados «géneros menores», a los que preferimos llamar «teatro breve». Las músicas, las danzas y bailes —rústicos y populares—, los festejos, las procesiones, las cabalgatas carnalescas, y toda una suerte de ceremonias y celebraciones lúdicas están en la génesis de nuestros géneros que conforman, junto a la comedia, «el fenómeno irrepetible de la fiesta teatral barroca»¹.

Será el propio Lope de Vega el que, al hablar del ideal de totalización escénica en su *Arte Nuevo de hacer comedias*, impulse —quizá, sin saberlo— el cultivo del género breve:

Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno, y luego un baile...
(vv. 222-224)²

Los entremeses y demás piezas breves venían a rellenar esas «distancias» o entreactos, como una consecuencia formal del problema de las unidades —resuelto de forma armónica— que conformaban la obra mayor. Así, la representación teatral adquiriría una estructura única y compleja que recogía en su seno una suerte de composiciones heteróclitas y que conferían un género tragicómico a la comedia.

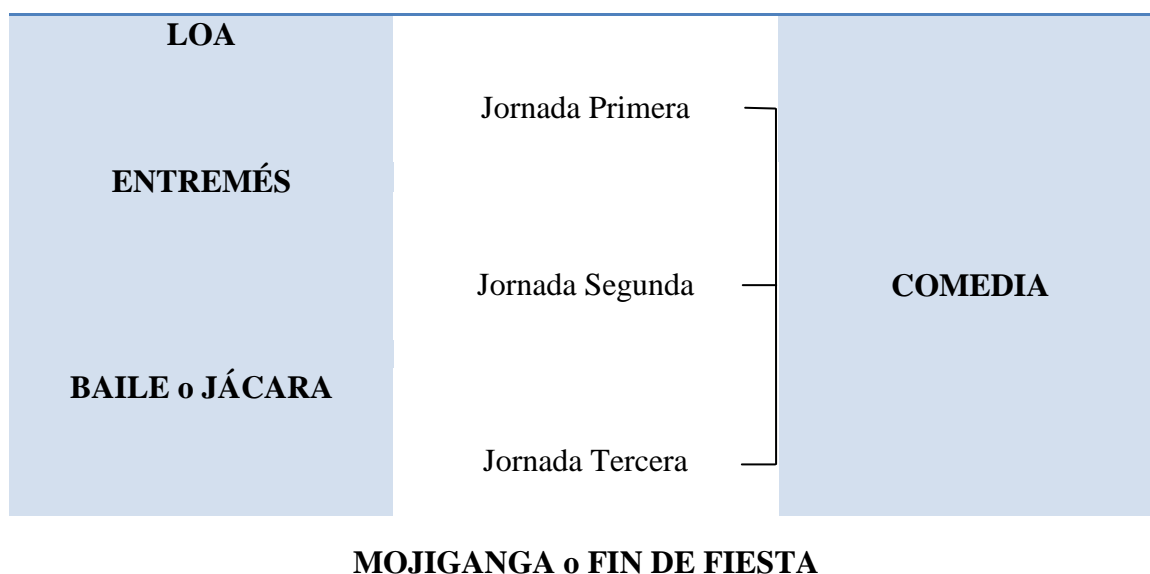
Además, el Fénix prescribió que estos entreactos o intermedios debían ser breves y no dilatarse demasiado, a salvedad de que «el poeta escriba historia», pues entonces coadyuvaban a crear en el espectador la sensación de tiempo transcurrido entre cada acto.

¹ J. Huerta Calvo (ed.), *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 10.

² «Las representaciones a las que alude tenían cuatro actos y, por tanto, tres intermedios; los dos primeros se llenaban con entremeses, el tercero con un baile. Al acortarse los espectáculos, se alteró también la pieza del intermedio: la representación pasó a tener una loa, el primer acto, un entremés, el segundo acto, un sainete o baile o jácara, el tercer acto, y un baile o entremés final», en Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, p. 143.

De esta manera, la organización del espectáculo descrita fue complicándose con la adición de nuevas formas dramáticas —loas, bailes, jácaras, mojigangas, etc.—. Así «el espectáculo que se le ofrecía al espectador del siglo XVII, en los corrales de comedias, era un bloque compacto en el cual la comedia era solo uno de los componentes, bien que privilegiado»³. El esquema general de la representación solía ser el siguiente:

Preliminares (golpes en el tablado, música)



Es preciso reivindicar aquí el valor de estas composiciones, tantas veces denostadas por los estudiosos —prueba de ello es la escasa bibliografía al respecto—, que las recogían como una «nota a pie de página» del teatro español. El desinterés se ha ido paliando con los estudios de Asensio, Huerta Calvo, Flecniakoska, entre otros. Estas piezas no eran un mero relleno o un pasatiempo menor con que el que entretener al auditorio, sino el complemento insustituible de la comedia, aportándole humor, sátira y brillantez al mismo tiempo. Muestra de ello es la pervivencia de la que gozó este teatro, llegando hasta el siglo XX gracias a autores reivindicadores y salvíficos del entremés, como Valle-Inclán o García Lorca.

Entendido así, el espectáculo se convertía en fiesta. Por esta razón, los estudiosos proponen que la unidad por antonomasia de la dramaturgia barroca no sea

³ J. M. Díez Borque, «Presentación» a Casino Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Labor, 1975, p. 17.

ningún género en concreto —tragicomedia, auto sacramental, comedia de capa y espada—, sino la suma de todos ellos. Nos referimos, pues, a la «fiesta teatral del Barroco».

2.2. Los géneros breves

En palabras de J. Huerta Calvo, el teatro breve es —en cuanto al grupo genérico de enorme variedad que lo constituye—, una «familia numerosa»⁴. Tiene como cabeza de familia al entremés y, a partir de este, se han generando el resto de géneros que, sobre una base de elementos comunes, añaden su propia especificidad. Las cuatro formas principales son la loa, la jácara, el baile y la mojiganga. Existen otros géneros como el fin de fiesta, el sainete —que alcanzará durante el siglo XVIII tal esplendor que desbancará al propio entremés—, el villancico teatral, el bailete, el intermedio lírico y, como modalidades de representación, el retablo de títeres o la folla de entremeses.

Sin embargo, y por motivos prácticos, abordaremos aquí únicamente el esbozo de las formas principales, prestando especial atención al de la loa, al que hemos dedicado un capítulo, pues la pieza que nos atañe pertenece a este género teatral breve.

2.1.1. El entremés

Definido por Eugenio Asensio como «esqueje desgajado de la comedia por mano de Lope de Rueda», que «ha medrado como planta parásita enroscada en hostil intimidad al tronco del que brotó»⁵, el entremés es el pilar fundamental del teatro breve.

Menos violenta nos resulta la segunda acepción de carácter parateatral que ofrecen Corominas y Pascual en su *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*: ‘entretenimiento intercalado en un acto público’. Esta acepción es la que se ajusta al «entremés» en festejos y procesiones de los siglos XIV y XV.

Posteriormente, las imágenes de culto empleadas en estos entremeses —o pasos procesionales— serán sustituidas por personas, y es a mediados del siglo XVI cuando la

⁴ J. Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 49.

⁵ *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 15.

palabra *entremés* o *paso* asegura su significado como ‘pieza jocosa breve’, intercalada en la acción principal de una comedia extensa.

Equivalentes a las *farsas* desarrolladas en el teatro europeo coetáneo —es decir, en Francia o en Italia—, los entremeses eran composiciones que buscaban la comicidad, la «risotada» del público, a través de situaciones exageradas en las que la acción se resumía en la burla —amorosa o por el simple placer de burlar—, de personajes fijos o figurones —al modo de la *Commedia dell’Arte*— fácilmente reconocibles por el espectador; a saber: el bobo o alcalde —o gracioso, paradigma del teatro español—, la mujer, el vejete, el sacristán, el soldado o el estudiante, además de la estereotipación según el oficio —médicos, barberos, etc.—, por una deficiencia física —ciegos— o por la pertenencia a un grupo social o una raza diferenciada —negros, moriscos, etc.—.

2.1.2. El baile

Las danzas aristocráticas, así como las populares de la Edad Media, se incorporaron al teatro. Sin embargo, la intolerancia de los moralistas y teólogos provocó que esta práctica social contraria a la honestidad y la decencia fuera desterrada de la comedia y realojada en el entremés.

Cotarelo define al baile como «un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y sobre todo el baile propiamente dicho, o saltación, que le dio nombre»⁶.

El último paso en su evolución fue el «baile entremesado» o «entremés cantado», en el que, contando con un breve argumento, casi todo el diálogo es cantado, insertando romances, cancioncillas y bailes populares, apartándose del costumbrismo y realismo —deformado por la caricatura— del entremés.

Es importante la posición que este ocupa en la representación, y el *Diccionario de Autoridades* (1726) ofrece una nota distintiva que nos advierte al respecto:

[...] El intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera jornada, cantado y bailado, y por eso llamado así, que por otro nombre se llama sainete.

⁶ Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, Granada, Universidad, [1911] 2000, p. CLXIV.

2.1.3. La jácara

Al igual que el baile y loa —como veremos—, la jácara conoce dos momentos en su trayectoria: una lo hace como composición de una pieza, recitada por un solo actor y dispuesta en forma de romance; la otra, como composición dialogada, es decir, como «jácara entremesada». Corominas recoge las dos acepciones de la palabra: ‘romance o entremés, de tono alegre, en que suele contarse hechos de la vida airada’.

El vocablo «jácara» proviene del «jaque», es decir, la conocida jugada de lance del ajedrez, que figuradamente se empleó para los sujetos del hampa, de los que se contaban sus historietas en una lengua peculiar y críptica, la germanía. Sus antecedentes se remontan a las cancioncillas que se intercalaban o cerraban las obras dramáticas de Juan del Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro.

Así, en su aplicación al teatro, la jácara se caracteriza por exponer temas relativos a estas gentes del hampa. Su vinculación a la representación teatral es progresiva: en una primera etapa es independiente de la acción dramática; un actor o actriz salían en un entreacto o al final de la comedia a «cantar» —pues era cantable y bailable— un romance que narraba fechorías de los criminales.

Debe a Quevedo el prestigio del que gozó en el siglo XVII, y su constante en la tradición teatral española a dramaturgos como Fernando de Rojas, Torres Villarroel, Ramón de la Cruz, González del Castillo, Arniches, Valle-Inclán o Sastre, entre otros.

2.1.4. La mojiganga

La palabra «mojiganga», según Huerta Calvo, «parece provenir de boxiganga, esta de bojigón, alteración de vejigón, luego mojigón»⁷, un tipo de máscara que llevaba unas vejigas atadas a un palo que servían para sacudir a quienes contemplaban los festejos carnavalescos. Y así lo recoge *Autoridades*: «Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales [...]».

Así, el alarde de disfraces ridículos y vistosos —mitológicos en su mayoría, aunque también históricos o literarios—, era la nota característica de este género del

⁷ J. Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 73.

teatro breve. Las mojigangas no solo tenían lugar en las calles, pues supieron adaptarse a la fiesta teatral entrando en los corrales, obligadas a recordar los aspectos plástico-visuales que solían haber en las mascaradas y comparsas callejeras.

Además, los palacios también las acogieron, especialmente durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), monarca muy aficionado a este tipo de entretenimientos en los que los bufones desempeñaban un importante papel.

3. La loa

3.1. El umbral de la escenificación en el Siglo de Oro

La loa es para Covarrubias¹ el «prólogo o preludio que hacen antes de la representación». Como veremos, este género teatral breve trasciende esta apocopada acepción. Lo cierto es que esta pieza introductoria, conocida por diversos nombres según la etapa en la que la busquemos, a saber: *introito*, *prólogo* o *argumento*², es parte fundamental de cualquier representación teatral de los Siglos de Oro.

Desarrollada por griegos y romanos, encuentra sus dos máximos representantes clásicos en Plauto y Terencio. El primero introdujo, en un intento de renovación de la herencia griega, el personaje de *Prologus*. Este asumía la función de establecer una conexión entre el público y la compañía que estaba a punto de salir a escena. Su objetivo era el de preparar al auditorio, captar su benevolencia y atención, así como provocar el silencio de los asistentes. Se explicaba brevemente el argumento de la comedia mayor a la que precedía, adelantando incluso los lugares en los que se desarrollarían las acciones.

Terencio, por su parte, asemejaba la práctica prologal a un juicio en el que *Prologus* asumía el rol de «abogado» del *poeta*, de la comedia y de los propios actores, ante los estrictos «jueces» o público asistente³.

Junto a estos antecedentes latinos, cabe reseñar la ponderación del prólogo italiano en las composiciones que se dieron en España desde principios del siglo XVI. Motivos como la interpelación directa al público con exhortaciones y apóstrofes que pretenden criticarlo, vituperarlo e, incluso, insultarlo con expresiones groseras son debidos a esta notoria influencia. También son deudoras de otros motivos como la alabanza a la ciudad donde se va a representar, así como la referencia a la causa concreta por la que se representa.

Será Juan del Encina en la pieza que precede a su *Égloga de Plácida y Victoriano* (1513) quien pondrá en práctica por primera vez en nuestro país el género prologal. En esta composición ya podemos atisbar los antecedentes expuestos, pues el

¹ *Tesoro de la lengua castellana*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.

² Para más detalle del problema terminológico de la loa, como concepto teórico-práctico, véase N. Plaza Carrero: «Introito, prólogo, loa» en J. Huerta Calvo, *Historia del teatro breve en España*, 2008, pp. 82-87.

³ J.- L. Flechniakoska, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, p. 18.

personaje encargado de recitar, en coplas de pie quebrado, es un pastor que encarnando la máscara del Bobo pide atención y silencio para presentar a los personajes que intervendrán en la obra. Fiel seguidor del modelo plautino es Torres Naharro (*Propaladia*, 1517), y da prueba en aquello que escribiera para introducir sus comedias: personaje bobo, campesino, que no escatima en improperios al público, cumpliendo una función bien parecida a la de los bufones de corte.

3.2. El Arte Nuevo de hacer loas

Estas composiciones eran monólogos que recitaba un solo personaje, pues el prólogo dialogado tiene su primera manifestación en 1530 con la *Obra del Pecador*, de Bartholomé Aparicio, en la que el diálogo se establece entre dos interlocutores. Este fenómeno se dio de forma natural por contagio con la forma básica del género breve, el entremés. Esto generó la formación de un nuevo subgénero híbrido: la loa entremesada.

La loa llega a ser pieza esencial en el entramado de la fiesta dramática, pese a su brevedad, pues por lo general las composiciones no sobrepasaban los doscientos cincuenta versos. Suponía el umbral de la representación, y por ello cumplía las funciones de introducir la obra posterior y establecer un primer contacto con el auditorio, predisponiendo un ambiente receptivo. Era común comenzar el espectáculo con música y unos golpes en el tablado antes de «decir la loa». Con posterioridad, la música también se pospondrá a la loa, quedando esta envuelta en el aparato musical de la representación. Así sucede en las loas de Quiñones de Benavente, en las sacramentales de Calderón, o en las palaciegas de autores como Bances Candamo, León Marchante, Enríquez Gómez o Antonio Solís.

En las loas monologadas, el actor encargado de recitar se convertía en el paladín de la compañía o del autor. Iniciaba su declamación mediante la salutación y la alabanza. Este comienzo se perderá a partir del siglo XVII por diversos motivos, entre ellos, por el cambio del metro con el uso del romance, la incursión de los diálogos en este tipo de composiciones y por el cambio que experimenta el público, en estrecha relación con el desarrollo de los corrales.

Son dos las principales funciones de la loa: silenciar la cazuela y lograr la benevolencia del público. Por lo que se sabe, conseguir el primer objetivo en el teatro

áureo era una tarea harto difícil. Se llegaba a increpar directamente a los espectadores a los que se tachaba de «necios» si eran vituperados por los comediantes, y «discretos» a los que elogiaban. Este viejo tópico de la petición de silencio perdió fuerza, posiblemente por lo anticuado de la fórmula o por ser innecesario en determinados contextos como, por ejemplo, en las representaciones palaciegas.

En lo que respecta a la *captatio benevolentiae*, esta venía a suplir dos acciones básicas. La primera era la defensa de la compañía ante toda posible agresión verbal o física. Un lenguaje sencillo y directo, lindando en ocasiones con lo grosero y chabacano, lograba este fin, aunque el registro lingüístico utilizado debía ser acorde al tipo de público y al argumento de la loa en cuestión. Así, en las loas sacramentales y palaciegas aparece una lengua más cuidada y culta, con el uso de determinados recursos retóricos, como la repetición, el paralelismo o las enumeraciones.

El segundo objetivo era el de buscar la disculpa ante los posibles errores que los comediantes pudieran cometer al recitar el texto o al escenificarlo, así como las faltas que el autor pudiera haber cometido en la composición de la pieza. Para lograr tal fin, llegaban a contabilizar todas las dificultades que hubiera sufrido la compañía —climatológicos, de tramoya, económicos, etc.—.

Arellano, Spang y Pinillo⁴ hablan de la función «pragmática» primordial que la loa poseía, ya que iniciaba la comunicación con el público, captaba su atención y lo predisponía para la obra a la que precedía, despertando la curiosidad.

Rull⁵, por su parte, habla de la función «teológico-política» y propagandística que adquiere la loa en el siglo XVII, de los valores eclesiásticos y monárquicos garantes de la fe ante la herejía. Las obras sacramentales son los instrumentos idóneos para llevar a cabo tal fin. Las loas palaciegas, en su caso, comienzan a enaltecer y glorificar a la monarquía, idealizándola y confiriéndole una ascendencia divina a la casa de Austria. Se trata de estrategias de propaganda que pretendían aplacar el sentimiento de crisis que afectaba a la nación.

⁴ En su edición de *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994.

⁵ «Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la “loa” en el Siglo de Oro», en I. Arellano, K. Spang y M. C. Pinillos (eds.), *op. cit.*, pp. 25-35.

Como ya hemos señalado, a partir del s. XVII, este género se contagiara de la forma, del lenguaje y de la escenografía de otros géneros menores como el entremés, el baile y más tarde de la comedia y la zarzuela. Ejemplo de las nuevas «loas entremesadas» de las que hablábamos antes son las composiciones prologales de Luis Quiñones de Benavente, que incorpora elementos formales propios del entremés, a saber: golpes, música, bofetadas, apariencias complejas, lenguaje expresivo, etc., sin perder el tono burlesco y jocoso que caracteriza a nuestro género.

3.3. Revisión del género

3.3.1. Tipología

Es cierto que en un primer momento la loa dependía temática y argumentalmente de la obra a la que precedía, pero terminó conociendo la independencia y constituyéndose como un momento independiente dentro del aparato teatral. También podía depender de la circunstancia que había motivado la representación: presentación de compañía, suceso de una casa particular o de la casa Real —bautizos, bodas, recibimientos, victorias militares, mejorías tras una enfermedad, etc.—, espacio de la representación —corral, palacio o casas ilustres— y destinatarios.

Estos factores condicionaban el estilo, el tono, los recursos utilizados y el contenido de las composiciones. Por esta razón, Cotarelo⁶ establece una clasificación de hasta cinco tipos, según el asunto que tratan, de aquellas loas posteriores a Agustín de Rojas, es decir, hacia la segunda década del s. XVII:

- Loas sacramentales: eran representadas antes de los autos de las fiestas sacramentales. Antes de 1650 ofrecían una gran variedad temática y de personajes, contando con la presencia insoslayable del elemento cómico. Sin embargo, a partir de esta fecha las loas sacramentales afianzarán un carácter didáctico en detrimento de la comicidad, convirtiendo así a los personajes en las alegorías que protagonizan los autos. Encontramos a partir de Calderón una sofisticación del contenido mediante estas alegorías.

⁶ *Colección de entremeses...*, p. XXIV.

- Loas al Nacimiento de Cristo, a Nuestra Señora y a los Santos son aquellas composiciones consideradas estrictamente «religiosas». Su función era la de abrir las fiestas teatrales celebradas en conventos con motivo de alguna festividad señalada como la Navidad.
- Loas de fiestas reales o cortesanas: eran el umbral de las representaciones celebradas en Palacio y en los Reales Sitios —Buen Retiro, Aranjuez, etc.— ante el Rey. Originaban una pequeña trama accidental, en la que los más característicos actores de la época interpretaban a los propios géneros teatrales, en un ingenioso ejercicio de metateatralidad. Finalmente, cumplían con su función en el aparato de la representación, que no era otro que el de elogiar y exaltar las virtudes de la realeza.
- Loas para casas particulares: eran celebradas en fiestas familiares, como bodas o bautismos, reuniones, etc. Su función era la misma que las loas de fiestas reales salvo que estas tenían como destinatarios no a reyes, sino a duques, a condes y a otras dignidades de la época. Huerta Calvo⁷ manifiesta que, dada la multitudinaria demanda de este tipo de composiciones, llegaron a derivar en un «patrón fijo», que se aplicaba a todas las circunstancias gracias a meras variaciones de datos concretos.
- Loas de presentación de compañías: el propio Cotarelo hace referencia a estas como aquellas loas que, junto a las de los autos sacramentales, fueron las únicas que perduraron. Estas composiciones, en palabras de Huerta Calvo, «son las que más se ajustan a la estructura profunda del género»⁸. Nos ofrecen valiosa información acerca de la vida interna de las compañías y los entresijos del espectáculo, así como de las formas de representación y otros aspectos relacionados con ella. Los actores ejecutaban el juego, tan del gusto barroco, del «teatro dentro del teatro» pues la modalidad era idónea para acoger la metateatralidad.

Gozando de la relevancia y la independencia del resto de piezas de género breve de las que se componía la representación áurea, la loa asimila la grandiosidad de la comedia: empieza a utilizar una ostentosa decoración, tramoya e incluye la perspectiva,

⁷ En su *Antología del teatro breve...*, *op. cit.*, p. 50.

⁸ *Ibidem.*

recreando de forma más plástica el juego escénico, o la caracterización de los personajes, casi siempre, alegóricos.

En conclusión, lo que en principio no constituía sino una pieza de alabanza, cuya misión era la de provocar el silencio, la *captatio benevolentiae* y la presentación de la compañía que representaba, pasa a ser una pieza espectacular y de entretenimiento con unos motivos característicos, una situación relevante en la fiesta teatral, diálogos, una trama argumental desarrollada y temas predeterminados que la convierten, en palabras de Plaza Carrero, en una composición teatral de género breve con «carácter multiforme, heterogéneo y poliédrico»⁹, que supo adaptarse y sobrevivir a los Siglos de Oro.

3.3.2. Transición y pervivencia

Entrados en el siglo XVIII, encontramos la rica tradición de teatro breve con la que esta se inicia, así como la gran variedad de géneros, a saber: loas, jácaras, entremeses, bailes y mojigangas. Serán estos mismos géneros los que se mantendrán, con ligeras variaciones, hasta la primera mitad de siglo. Existen diferentes opiniones acerca de la decadencia de estos tipos teatrales y del entremés como pieza breve por antonomasia.

Autores como Cotarelo hablan de la decadencia dieciochesca del género breve, de la pérdida del lenguaje vivo, de la seriedad cómica, de la ironía y de la sátira, de la versificación «limpia y armoniosa» para abrir paso a otras composiciones, como la mojiganga, que en palabras del propio autor procuran «despertar sólo la curiosidad por lo extraño de los disfraces, bailes y músicas, quedando la poesía reducida a lugar muy secundario»¹⁰. En cambio, otros como Emilio Palacios¹¹ tienen una opinión más positiva al respecto, y hablan de una búsqueda de nuevos tipos y fórmulas, que contrastan con los marcados por los clásicos.

Quizá ambos estudiosos tengan razón, pues el entremés de la primera mitad del siglo XVIII ofrece novedades en lo que respecta al género del Siglo de Oro. Hallamos

⁹ N. Plaza Carrero, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰ E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. CXVII-CXVIII.

¹¹ «La descalificación moral del sainete dieciochesco», en L. García Lorenzo (ed.), *El teatro menor en España*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 215-230. O en «Los géneros breves que perviven», en J. Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 547-565.

una propensión a la espectacularidad y una abusiva utilización de la tramoya por el influjo de la comedia de magia.

En lo que respecta a la loa y al género introductorio o prologal, lo cierto es que los directores de escena harán un uso moderado de este, limitándolo a circunstancias muy concretas de la velada teatral. Así, quedan en desuso varios de los tipos de la clasificación de Cotarelo, perdurando básicamente solo dos: la introducción cómica y la loa cortesana.

La loa cómica o de «presentación de compañías» servía para informar al auditorio de las buenas nuevas que había experimentado la compañía en el nuevo año teatral. La estructura de esta incluía tópicos usuales de las loas clásicas: agradecimientos a la región o municipio que organizaba el festejo, hacerse con la benevolencia del público, fe de erratas, etc. En la primera mitad de siglo, ejercieron este modelo de loa autores como Cañizares, Eugenio Gerardo Lobo, Juan de Agramont o Antonio de Zamora. Ya en la segunda mitad de la centuria, destacan autores como Luis Moncín, Vicente Rodríguez de Arellano, Luciano Francisco Comella o Gaspar Zavala.

La loa cortesana, por su parte, servía para dar comienzo a las funciones que se celebraban en los coliseos de los Reales Sitios o en los teatros públicos de Madrid, cuyos asistentes eran principalmente los reyes y la corte en pleno. Tenía por finalidad conmemorar la onomástica monárquica. Ocasionalmente, se festejaban otros acontecimientos relevantes de la vida pública social y política, como nacimientos de príncipes, bodas regias, visita de algún personaje ilustre, etc. El discurso preferido era el alegórico o la fábula mitológica, posibilitando el elogio de las reales personas sin necesidad de que estas estuvieran en escena. Como se hace evidente, estas loas cortesanas tenían intencionalidad política. Antonio de Zamora, Ramón de la Cruz, Moncín o Valladares de Sotomayor fueron algunos de los dramaturgos que compusieron esta tipología de loa dieciochesca.

Sin embargo, se revela preciso aclarar que no es imposible encontrar de manera accidental otras piezas prologales con temas y fines diferentes en la centuria, rememorando la riqueza argumental de la que gozaron en los Siglos de Oro. Así por ejemplo, el catálogo de loas sacramentales pervivió, aunque sin éxito, mientras estuvo autorizada la representación del teatro religioso.

4. Análisis literario de la pieza

Para el análisis literario de la pieza *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*, comprendemos necesario recurrir a los componentes formales de la morfología del entremés que defiende J. Huerta Calvo¹, pues, salvando las distancias con el género prologal, este debe mucho de su idiosincrasia al género primigenio del teatro breve, es decir, al entremés.

Cinco son los tipos de componentes o estructuras que el entremés, y el teatro breve por extensión, presentan según el relieve que lleguen a alcanzar en las composiciones: *acción, situación, personaje, lenguaje literario* o de *debate* y *lenguaje espectacular* o de *representación*. Estos componentes están presentes en cualquier pieza teatral breve y gozan de distinta aparición cualitativa en estas. Por ello, podemos hablar de piezas en las que predomine la estructura de acción, frente a otras en las que es más relevante la aparición de un determinado personaje, la textura discursiva de las intervenciones de este, o la descripción del cuadro o situación en el que se desenvuelve.

A continuación, analizaremos nuestra *Loa* a través de estas estructuras, evidenciando su presencia y relevancia en esta o si, por el contrario, se ausentan de la composición prologal.

4.1. Acción

En esta loa, y a diferencia del género entremesil, la acción no se resuelve con la burla —amorosa o no— de un personaje sujeto o agente de esta sobre un personaje objeto o paciente del engaño o la mofa. La acción de la pieza rescata el drama litúrgico medieval del *Oficium pastorum*². Entre el verso primero y el octavo, el Ángel despierta

¹ «Para una morfología del entremés», en *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta Editor 1995, pp. 49-64.

² Drama litúrgico navideño en el que se inserta el anuncio de los ángeles del nacimiento de Cristo a los pastores y la posterior adoración de estos ante el pesebre —según Lucas 2, 7-20—. Surge, junto a otros tropos —como el *Ordo stellae* o el *Ordo prophetarum*—, por imitación de los usos dramáticos de las festividades de Pascua que se introdujeron en las misas y celebraciones litúrgicas navideñas. Son diálogos compuestos según el modelo del *Quem queritis?*, o la adoración propiamente dicha. Encontramos testimonios de estos cantos litúrgicos dramatizados en España dada la amplia pervivencia de la que gozaron, dando lugar a espectáculos populares de la «Anunciación» y «Adoración de los Pastores» dentro de los templos —v. gr. catedrales de León, Toledo o Montserrat— (A. M^a. Álvarez Pellitero, «Desde los orígenes hasta el siglo XV», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 109-137).

a uno de los pastores con la intención de anunciarle el nacimiento del «Niño», la «paz, salud y remedio / de todo el género humano» (vv. 3-4), así como de su cometido de ir a adorarlo. El pastor José sale a escena quejándose de un fuerte dolor en el costado, consecuencia del golpe que se ha propinado al asustarse de la llegada del Ángel. Sus gritos lastimeros despiertan y alarman a su tío, otro pastor llamado Domingo. Este interroga a su sobrino sobre lo sucedido, y al advertir que el «aguilucho bermejo» (v. 79) ha venido hasta su choza para advertirles de la Buena Nueva, este insta a su sobrino para que juntos comiencen el camino que lleva a Belén —recurriendo a uno los componentes del tropo litúrgico navideño—. Al llegar, descubren el portal en el que encuentran a la Virgen María —«señora doncella» (v. 273)—, a San José —«señor viejo honrado» (v. 274)— «y sobre pajas echado» (v. 220) encuentran al Niño. Comienza la adoración del pastor José, que no escatima en alabanzas y parabienes para su «Dios humanado» (v. 210). Termina por despedirse, prometiéndole regresar con regalos: «lindos pucheritos, / rusquetes y pan pintado» (vv. 267-268), elaborados por Luiza Pérez, esposa de José. Finaliza la loa con una alabanza de este a la Virgen y a San José, refiriéndose a su Hijo: «gozad por siglos eternos / vuestro Hijo soberano» (vv. 275-276).

4.2. Situación

Considerado como suma del espacio y del tiempo de la pieza, esta no nos revela ningún dato espacio-temporal que pueda evidenciar el cuadro en el que se inserta el drama. No hallamos referencias claras sobre la localización de los personajes, más allá de la choza de la que habla el pastor José —suponemos, su residencia—, y el portal ubicado en Belén —«Ya llegamos a Belén» (v. 209). El ya citado tropo medieval del *Oficcium pastorum* podría situar la pieza en la costumbre litúrgica navideña de la «Adoración de los Pastores», que se complementa con la ruralidad reproducida en el habla de los personajes, sobre todo en las intervenciones del pastor José. El tropo pastoril y bíblico de la adoración parece excusar el carácter cuasi universal de la pieza, sin ataduras procedentes de un determinado cronotopo, más allá del marcado por la fecha indicada en el propio título: 1752.

4.3. Personajes

Dos son los personajes principales de la pieza: un pastor llamado José y su tío Domingo —del que entendemos que también pertenece al oficio pastoril—. Además, interviene el Ángel anunciador del nacimiento (vv. 1-8) y, como sujetos pasivos de la trama, el Niño Jesús, la Virgen María y San José —estos dos últimos mencionados al final de la loa, en la despedida de los pastores—.

A diferencia del género entremesil, nuestra loa no se basa en una revista de personajes —o figuras— o en un único personaje figurón, que destaca del resto ya sea por un comportamiento o un hábito anormales. Sin embargo, el personaje del pastor José parece resaltar en cuanto a su peculiar forma de habla, llena de arcaísmos y rusticismos, propios de la inexistente formación del pastor —«mas como yo no he estodiado / no se lo pude entender» (vv. 112-113)—. Y aunque el habla del personaje de Domingo también contenga estos ruralismos y latinajos, su posición superior en la escala de relación lo llevan a sostener con su sobrino una «discusión» de debate, lo que nos lleva al siguiente componente formal de nuestro análisis.

4.4. Lenguaje literario o de debate

Siguiendo el precepto lopesco de la «ley del decoro»³, estos pastores no bucólicos recrean en sus intervenciones y diálogos el habla rústica y descuidada, identificada con la paradigmática «máscara» del personaje tosco de villanía. Apunta Huerta Calvo⁴ que en la farsa el lenguaje llega a ser un elemento definidor del carácter de un personaje determinado, y que “al igual que en la *commedia dell’arte*, en el entremés se dan cita voces diversas que proceden de distintas lenguas, de ámbitos profesionales o de capas sociales marginadas”.

El análisis lingüístico preliminar de la composición revela que esta se adscribe a la tradición entremesil, y por extensión teatral y literaria, de hacer hablar a los pastores en «sayagués literario». Se trata de una recreación o deformación artística de la variedad

³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias, op. cit.*, v. 269 y ss., p. 146.

⁴ *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 43.

dialectal del leonés hablada en la comarca zamorana de Sayago⁵ y que tradicionalmente fue relacionado con una torpe expresión del castellano —ya sea por el aislamiento geográfico al que se enfrentaba esta habla o por el apego lingüístico de sus hablantes—, propia del ámbito rural y del personaje simple o bobo, fuente de comicidad en el teatro.

Son múltiples los elementos que componen esta lengua pastoril⁶ y que pertenecen en su mayoría a los planos fónico y semántico, en un intento de recrear el dialecto sayagués. En el ámbito fónico destaca el vocalismo, y especialmente, el cierre de las vocales átonas *e* y *o*, llegando a ser pronunciadas como *i* y *u*, respectivamente. Este rasgo definitorio de la variedad dialectal que venimos tratando está presente en el parlamento de nuestros pastores, especialmente en el de José —pues Domingo parece denotar cierto grado de superioridad intelectual al conocer el camino que lleva a Belén así como la historia bíblica de «Padre Adán el Vieju» (v. 123) y la expulsión del Paraíso, con la que intenta explicar a su sobrino lo sucedido. Además hemos observado que sus intervenciones no suelen estar tan plagadas de rusticismos o arcaísmos, propios de este «sayagués inventado»—. Otro rasgo que se hace notar en nuestra pieza es el uso de la *e* paragógica en casos como «claridade» (v. 83), «salude» (v. 251).

En lo que respecta al léxico, el sayagués literario se nutre de vulgarismos y arcaísmos castellanos —como «custrado» (v. 32), «gangullas» (v. 88) —, latinismos arrusticados —que hace recordar al uso del «latín macarrónico» que el personaje del sacristán aportaba a la sátira del entremés⁷—, leonesismos, léxico festivo creado para el encuentro con la comicidad, galleguismos y lusismos, así como fórmulas juramentales fijas, paremias o refranes del acervo cultural y tradicional.

La cuarta acepción del DRAE recoge «sayagués» como el ‘habla arrusticada que se finge dialecto leonés de la comarca de Sayago, utilizada por personajes villanescos en el teatro español de los siglos XV al XVII’. Queda claro pues que no podemos suponer que aquellos modismos o rasgos irrisorios o cómicos usados en el teatro de los Siglos de

⁵ Se trata de una variedad dialectal del leonés —o astur-leonés—, lengua romance histórica del antiguo Reino de León, Asturias, y Extremadura. Actualmente, sobreviven vestigios de sayagués en Asturias y en algunas zonas de las provincias de León y Zamora, así como en el distrito portugués de Braganza. Para mayor detalle, véase R. Lapesa, «Extensión y variedades del español actual», *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 482-491 y A. Zamora Vicente, «Leonés», *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 84-210.

⁶ H. López-Morales, «Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, 1965, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 411-419.

⁷ En J. Huerta Calvo, «El entremés», *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 100.

Oro sea un fiel testimonio del habla sayaguesa⁸, pues se trata de una carnavalización lingüística convertida en jerga teatral —a través de la extrapolación de ciertos fenómenos fónicos o elementos reales de base, muy recurrentes, que el público identificaba inmediatamente con el personaje dramático del tosco, rural o abobado frente al pastor lírico—, que autores como Lucas Fernández o Juan del Encina cultivaron y explotaron en su producción dramática. Y es que no debemos obviar la relevancia que la recreación de la oralidad tuvo en el teatro de género breve, llegando a ser su fundamento principal⁹. Claro ejemplo es el de Lope de Rueda y la sustitución del verso por el lenguaje en prosa, confiriendo a sus personajes un lenguaje popular, cotidiano y coloquial, de «plaza pública».

El sayagués contó con un largo recorrido literario que llegó a la producción de Lope de Vega, usándolo también como representación del habla de los pastores “mezclado con arcaísmos, giros vulgares e invenciones humorísticas”¹⁰, junto a otras hablas dialectales como la de los vizcaínos, los moriscos, los negros o los portugueses, entre otros.

Llega incluso a Cervantes y la segunda parte de su Quijote —*El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615—, pues mientras don Quijote reprocha a su escudero la «prevaricación del buen lenguaje» en el capítulo XIX, Sancho le responde lo siguiente:

—No se apunte vuestra merced conmigo —respondió Sancho—, pues sabe que no me he criado en la corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que válgame Dios, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido»¹¹.

⁸ Así lo indica A. Salvador Plans en su artículo «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en R. Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 781.

⁹ «Nace el teatro cómico breve en el molde de una prosa ágil y dinámica, y finiquita con el verso barroco», J. Huerta Calvo, *op. cit.*, 2001, p. 133. Para más detalle de las formas de la oralidad en el teatro breve véase J. Huerta Calvo: «Los juegos del lenguaje» en *El nuevo mundo de la risa. Estudio sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta Editor, 1995, pp. 93-116.

¹⁰ R. Lapesa, en *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, p. 340.

¹¹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, pp. 699-700.

4.5. Lenguaje espectacular o de representación

Se refiere a los factores no verbales, a saber, aquellos que tienen que ver con la presencia de elementos escenográficos, de *atrezzo* o utilería escénica, indicados en las acotaciones o en el propio texto. Nuestra loa no presenta exigencias de escenografía o tramoya. Las acotaciones indican las entradas de los personajes, el comienzo del camino hacia Belén o la llegada al Portal —del cual solo obtenemos referencias cuando el pastor José, adorando al Niño Jesús, le describe «tan probe, y desamparado, / en cueritos desnudito, / y en esas pajas echado» (vv. 218-220) y apostilla «en un pesebre, / de bestias acompañado, / sin tener un jibonsito / siquiera con que abrigaros» (vv. 221-224)—.

Las dos únicas referencias a objetos de utilería escénica —más bien del *atrezzo* de los personajes— son las que se dan sobre el pastor José y su calzón; que se va atando mientras sale a escena —«pos ni siquiera el calzón / puedo acertar a amarrallo» (v. 21-22)—, y la de su tío Domingo y el sayo; que no le da tiempo a ponerse: «¡Sus voces me han asustado! / Y tan aprisa he venido / que no me he vestido el sayo» (vv. 44-46). Ya en el momento de la adoración vuelve a mencionarse la prenda. José le ofrece al Niño su propio sayo, para que este esté abrigado y no pase frío: «Tápate, Señor, mi niño, / con aqueste prove sayo, / que es lo quen este comenos / solamente pue[do] daros» (vv. 225-228).

Esto corrobora la afirmación de Luciano García Lorenzo al hablar de las limitaciones escenográficas de los géneros dramáticos menores, y es que «el valor significativo de la escenografía no viene dada por la construcción de decorados, sino por signos escénicos que pertenecen al actor, que están en el actor»¹².

Nos gustaría hacer una última cita del estudio de García Lorenzo, cuando habla de que el universo conformado por entremeses, loas y jácaras —que es el teatro breve— vive en libertad y demanda una activa imaginación; una libertad algo caótica, muy alejada de formulismos reglados. Y cree que es en las propias piezas, en las acotaciones de los textos donde se recoge y se ofrece esa libertad escenográfica. Habla de la partícula «como que», tantas veces repetida y presente también en nuestra *Loa entre dos*

¹² «La escenografía de los géneros dramáticos menores», en A. Egido (ed.) *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, p. 131.

pastores —«Sale José pastor despavorido, quejándose y como que se va atand[o] el [calsón]» (acotación I)— y que García Lorenzo define como la «perfecta fórmula para expresar lo que es la ficción», donde reside lo que para él es «la grandeza de unos géneros, menores o breves, pero centenarios y vivos»¹³.

¹³ *Ibidem*, p. 139.

5. Análisis lingüístico de la pieza

En este trabajo dedicamos un capítulo al estudio y descripción de algunos fenómenos lingüísticos destacados que se observan en el lenguaje usado en el texto que estudiamos. Una simple “primera lectura” de la *Loa* nos permite ver que se trata de un texto plagado de elementos fónicos, morfológicos, sintácticos y léxicos particulares de, *a priori*, varias normas diatópicas, diastráticas y diafásicas del español. No entramos a considerar si es una mera casualidad, si es deliberado y tiene por objeto la caracterización de los personajes, si hay más de una mano y están con-fundidos los rasgos definitorios de más de un habla, o de varias lenguas. En el análisis del componente formal del *lenguaje literario* del texto ya adelantábamos que todo parece indicar que se trata de una muestra del llamado «sayagués literario», del que ya se indicaron sus características más destacadas.

Por las razones propias de la extensión de un estudio de estas características, nos centraremos en el análisis de solo uno de los aspectos lingüísticos destacados del texto, el fónico-gráfico; y, entre ellos, concretamente uno muy específico pero central en lo que respecta a la configuración fonológica del español: siendo esta loa un texto datado en el siglo XVIII, enmarcado además en el ámbito de una tradición literaria que permite aventurar pocas cosas sobre el estado de lengua real del momento en que fue compuesto, y apareciendo en él rasgos fónicos propios del habla meridional, parecía suficiente y representativo abordar la representación fónico-gráfica de las sibilantes, pues, como se sabe, este grupo de consonantes sufrió un importantísimo reajuste en su paso del castellano medieval al español clásico, hasta el punto de consolidar dos subsistemas fonológicos en el español actual, momento sincrónico que va del siglo XVIII hasta el momento presente.

5.1. Consideraciones previas sobre aspectos fónicos de la lengua de los Siglos de

Oro

5.1.1. Las sibilantes

Justificamos nuestra elección, pues, en la evidente relevancia que las sibilantes han tenido en la historia fónica de nuestra lengua. A partir de los procesos evolutivos

que sufrieron las consonantes latinas, mayormente por la influencia de la yod¹, el sistema consonántico que funcionaba en la Edad Media presentaba una gran concentración de unidades que se articulaban entre las zonas dental y palatal. Desde el punto de vista meramente articulatorio, el reajuste consonántico fue una necesidad imperiosa, amén de que, al parecer, algunas de las parejas presentaban una oposición de escaso rendimiento², lo que en buena medida favoreció su evolución.

Como señala Penny³, «el término sibilante hace referencia a las consonantes fricativas o africadas que se articulan en las zonas dental, alveolar y palatal». Concretamente, el español medieval contaba con siete fonemas⁴ sibilantes: dos dentoalveolares fricativos, uno sordo y otro sonoro (/s/ /z/); dos dentoalveolares africados, uno sordo y otro sonoro (/š/ /ž/); dos prepalatales fricativos, uno sordo y otro sonoro (/š/ /ž/); y la prepalatal africada /č/.

	Labial	Labiodental	Dental	Dento alveolar	Prepalatal	Mediopalatal	Velar	Laríngea
No líquidas	Oclusivas	/p/ /b/		/t/ /d/			/k/ /g/	
	Fricativas		/f/ /v/		/s/ /z/	/š/ /ž/	/y/	/h/
	Africadas				/š/ /ž/	/č/		
	Nasales	/m/			/n/	/ɲ/		
	Laterales				/l/	/ʎ/		
Líquidas	Vibrante simple			/r/				
	Vibrante múltiple			/r̄/				

Como se puede observar en la tabla expuesta, las siete sibilantes del español medieval se agrupaban en tres parejas, más la /č/, que se ha mantenido idéntica hasta la actualidad, cuya grafía era y sigue siendo *ch*.

¹ R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1904.

² J. M., Fradejas Rueda, *Fonología histórica del español*, Madrid, Visor, [1997] 2000, p. 153.

³ R. Penny, «El cambio fonológico desde la Edad Media», *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 120.

⁴ No entraremos aquí en si se trataba de fonemas y, por lo tanto, tenían valor distintivo, o eran sonidos, esto es variantes fonéticas, pues ni siquiera hay acuerdo entre los estudiosos al respecto.

Las grafías correspondientes de las mencionadas tres parejas eran aproximadamente las siguientes:

Africado dental	/ʃ/	<i>c ~ ç</i>
	/ʒ/	<i>z</i>
Fricativo alveolar	/s/	<i>ss</i>
	/z/	<i>s</i>
Fricativo prepalatal	/š/	<i>x</i>
	/ž/	<i>j ~ g</i>

5.1.2. El reajuste fonológico

Pues bien, este sistema medieval fue transformándose ya desde finales del siglo XV⁵, de manera que en el siglo XVI encontramos muchas vacilaciones fónico-gráficas que se saldaron con el llamado reajuste fonológico que se asentó definitivamente en el período clásico de nuestra lengua, es decir, en los Siglos de Oro. Muy sintéticamente, podría decirse que el proceso connatural ligado a la articulación de tal cantidad de sonidos consonánticos en tan corto espacio de la cavidad bucal, más la diferencia que imponía el rasgo de sonoridad, condujo de modo natural a la simplificación, y resulta plausible que este rasgo de sonoridad fuera el que se perdiera en primer lugar. Pero no solo fueron razones lingüísticas las que favorecieron estos cambios, sino también otras de orden extralingüístico, en las que no entraremos porque excede a la naturaleza de este trabajo⁶, de manera que la armonización de las sibilantes no produjo un único resultado, sino dos, pues en la zona meridional el cambio se orientó de un modo diferente al de la zona septentrional. En el español septentrional, siguiendo a Penny, las africadas /ʃ/ y /ʒ/ se debilitaron y terminaron por perder el rasgo de sonoridad, dando lugar a tres fonemas sordos muy cercanos: uno dental /s/, uno alveolar /ʃ/ y uno palatal /š/. Esta situación se resolvió con la modificación del punto de articulación: /ʃ/ se desplazó en la cavidad bucal hacia delante, haciéndose interdental /θ/, distanciándose así de /s/, mientras que /š/ se desplazó hacia atrás, transformándose en la velar /x/. Así, en el siglo XVII, en las zonas septentrionales, el español pasó a tener un subsistema

⁵ J. A. Frago, «Nueva contribución a la historia del reajuste fonológico del español moderno», *Cuadernos de Filología*, 2 (1981), pp. 53-74.

⁶ R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.

fonológico particular en el que las sibilantes adquirieron un nuevo estatus sistemático y normativo.

Para recapitular lo expuesto, véase el reajuste de las sibilantes en el español septentrional en la siguiente tabla⁷:

	Interdental	Dental	Alveolar	Palatal	Velar
Antes del siglo XVI		/ts/ /dz/	/s/ /z/	/ʃ/ /ʒ/	
Siglo XVI		/s̺/	/s/	/ʃ/	
1650 en adelante	/θ/		/s/		/x/

Sin embargo, tal como hemos señalado, estos procesos difieren de los acontecidos en el llamado «español atlántico»⁸ —gran parte de Andalucía, Canarias y América—, donde la evolución fue más compleja y la transformación puede ser rastreada a lo largo de los distintos momentos de su evolución. En Andalucía y luego, por extensión, en América y Canarias, el reajuste de sibilantes dio un paso más allá durante el período clásico. El proceso de pérdida de sonoridad, que fue el primer estadio de la evolución de estos fonemas en el español septentrional (siglo XVI), no se dio en el español meridional hasta prácticamente el siglo XVII⁹, pues antes de ello hubo un acercamiento entre algunas parejas: el par alveolar se acercó a la sonora y sorda dentales correspondientes, estableciéndose una oposición entre esta y la pareja palatal. Es en este punto cuando ocurre la neutralización del rasgo de sonoridad que oponía a estas dos parejas, resultando una /s̺/, una *s* «convexa dorsal dento-alveolar [...] articulada más adelante que la *s* castellana» y «semejante a la francesa, italiana o alemana»¹⁰. En el español septentrional actual, la /s/ es fricativa apicoalveolar y se opone a la interdental /θ/, mientras que en el español meridional actual es mayoritariamente fricativa dental. El seseo es, por tanto, el resultado de la simplificación de las africadas y fricativa

⁷ Tomada de Penny, *op. cit.*, p. 124. También en Fradejas, *op. cit.*, p. 153 y ss.

⁸ Término acuñado por Diego Catalán en su «Génesis del español atlántico: ondas varias a través del Océano» (1959) y que hace referencia a las características coincidentes de las variedades lingüísticas andaluza, canaria y americana del español.

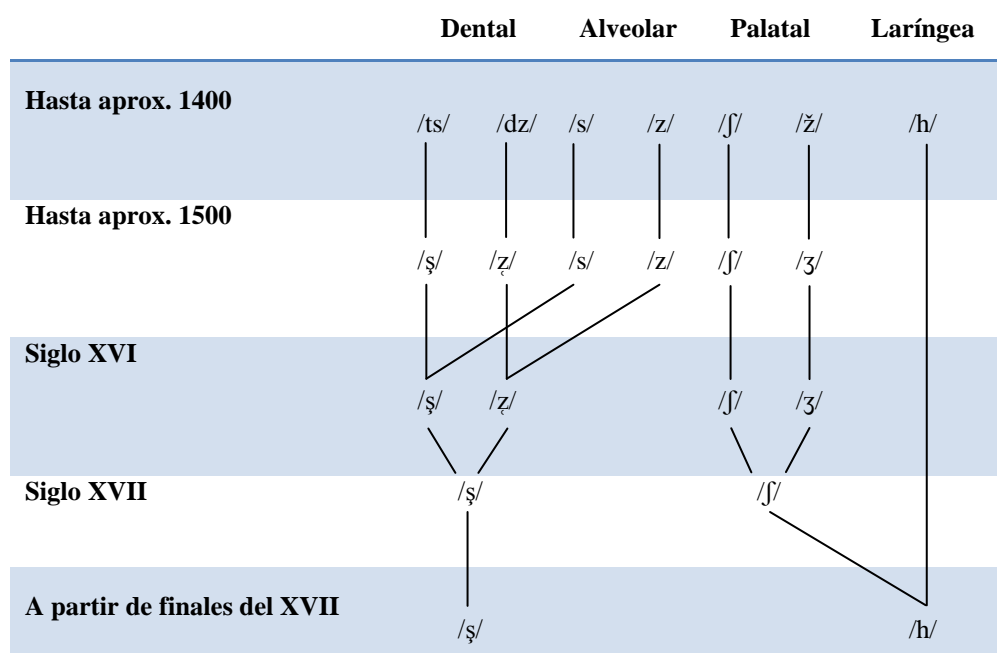
⁹ Aunque autores como M. Ariza Viguera («De la llamada revolución fonológica del siglo de Oro», *Sobre Fonética histórica del Español*, Madrid, Arco, 1994, p. 28) señalan que la confusión entre /s/ y /s̺/ se había establecido como norma en Andalucía a finales del siglo XV.

¹⁰ R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 103-104.

dentoalveolares sonoras y sordas en ese único valor fonemático. Y el ceceo es la realización interdental de esta¹¹.

Por otra parte, el fonema palatal fricativo, resultante de la neutralización del rasgo de sonoridad, se atrasó en la cavidad bucal hasta la zona faríngea, confundándose con la aspiración.

Este proceso alternativo al estándar, que se dio en el andaluz, en el español de América y, por supuesto, en Canarias, se resume en la siguiente tabla¹²:



En lo que respecta a las grafías de las sibilantes:

Español septentrional	Español meridional	Grafías
/s/ ¹³	/s/ ¹⁴ ~ /θ/	s, c ^{e,i} , z
/θ/	/θ/ ~ /s/	c ^{e,i} , z

¹¹ Ya en el «Discurso proemial de la orthographía de la lengua castellana» del *Diccionario de Autoridades* (1726) se recoge en el apartado 19 que «Nadie ignora la diversa pronunciación de los Asturiáanos y Gallégos, y lo familiar que es entre los Andaluces el trueque de la S por C, de que nace el cecéo con que naturalmente hablan: y siendo esto tan contrario à la común pronunciación, palpablemente se reconoce que no hai uniformidad en el uso de la Léngua» (Real Academia Española, vol. 1, Madrid, Gredos, 1963-1969).

¹² Penny, *op. cit.*, p. 126.

¹³ En el español actual, fricativa ápticoalveolar (español septentrional).

¹⁴ En el español actual, mayoritariamente fricativa dental (español meridional: seseo y ceceo).

5.2. Aspectos fónico-gráficos de las sibilantes en la pieza

Una vez hecho este breve excursus, volvemos al texto que nos ocupa para estudiar las particularidades que se observan en el terreno de las sibilantes. Las singularidades fónicas del habla meridional de estos siglos parecen tener cabida en la *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*, inserta en un fondo canario —recordamos, el fondo Van de Walle del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna—, junto a ese batiburrillo de rasgos fónicos vocálicos y consonánticos, morfosintácticos y léxicos que son puestos en boca de los pastores, constituyendo una especie de koiné literaria, tal como hemos señalado con anterioridad.

Una vez establecido el texto definitivo de nuestra *Loa*, hemos realizado un análisis minucioso de estas consonantes a través de las representaciones gráficas que el autor plasma en el manuscrito. Tras un recuento detallado, hemos anotado y clasificado un corpus de un total de 66 muestras (de las que 57 son unidades sin repetición formal exacta), a partir del cual hemos procedido a hacer el análisis que a continuación exponemos.

Se hace preciso volver a aclarar que la autoría de la pieza es desconocida, así como la identidad o localización del copista. Por tanto, no podemos extrapolar datos suficientes que evidencien la variedad, la modalidad o dialecto de español en la que está escrita la pieza, y tampoco pretendemos que el análisis que realizamos sirva de muestra del habla de Canarias en la mitad del siglo XVIII, siglo en que está datada la pieza (año 1752), pues esta presenta tal cúmulo de indicios lingüísticos pertenecientes a distintas variedades de una misma lengua, o de varias lenguas, o de lenguas recreadas, que toda afirmación que se haga puede resultar imprecisa o inadecuada.

Lo que sí se puede afirmar es que el español empleado para la escritura de la pieza responde a una caracterización del habla sayaguesa de los pastores protagonistas, una especie de "idiolecto literario", tradicionalmente puesto en boca de pastores, con independencia de su geografía, de su nivel de lengua y de su estilo de habla, para remedar su habla, caracterizada como rural y de nivel sociolingüístico bajo. Probablemente, junto a ello, el autor trató de incorporar determinados rasgos de los cuales tenía conciencia de que estaban vivos en la lengua oral, como por ejemplo el seseo, y los trasladó a la lengua escrita, aunque con muchas vacilaciones y arbitrariamente.

5.2. Clasificación del corpus

Pasamos a exponer la clasificación que hemos realizado del material anotado.

a. Mantenimiento de grafías

Aunque en el texto encontramos un amplio número de muestras de seseo, también detectamos casos de mantenimiento de las grafías *c^{e,i}* y *z*; e incluso a veces tenemos ambas formas (seseante y no seseante) de la misma palabra.

a.1. *c* ante vocales palatales: *cíelo* (vv. 2, 134, 247), *seofrecío* (v. 147), *anacer* (v. 159), *cielos* (vv. 80, 157), *cídade* (v. 179), *gracias* (v. 212), *ācelerado* (v. 248), *recívír* (v. 255).

a.2. *z* en interior o final de palabra. *paz* (v.3), *espínazo* (v.14), *embarazo* (v. 126), *corazon* (vv. 200, 263).

b. Ceceo

La reproducción de la pronunciación ceceante de la /s/ la tenemos en un caso como *dezeado* (v. 206).

c. ¿Confusión de grafías?

Este es también un único caso. Se trata de la confusión de la grafía *z* por *c*: *Jazer* (v. 194). Incluso pudiera tratarse de una ultracorrección: a sabiendas de que la pronunciación seseante de la palabra es supuestamente “errónea”, se ultracorrige confundiendo la grafía ortográficamente correcta.

d. Seseo

Como se observa, la reproducción de la pronunciación seseante de las grafías *c* ante vocales palatales y *z* es con diferencia las que más abunda en nuestra loa: *nase* (v. 5), *nasído* (vv. 17, 207), *calson* (vv. 21, 68), *asertar* (v. 22), *paresen* (v. 27), *senserrus* (v. 27), *cavesa* (v. 29), *parese* (v. 31), *serdas* (v. 32), *Voses* (v. 44), *asosedído* (v. 49), *dísir* (v. 52), *chosa* (v. 61), *dísquísíando* (v. 70), *calsado* (v. 72), *costalaso* (v. 86), *desíía* (v. 107), *bes* (v. 115), *desílle* (v. 119), *mansana* (v. 127), *sosedído* (v. 137), *presíso* (v. 151), *fasíera* (v. 151), *Jasíera* (v. 153), *Dunsella* (vv. 159, 273), *probesíta* (v. 160), *padeses* (v. 166), *anasído* (v. 189),

regusijo (v. 192), *agradeseros* (v. 215), *nasíste* (v. 217), *Jíbonsíto* (v. 223), *nasímiento* (v. 231), *Yestonses* (v. 233), *Jase* (v. 267), *gusad* (v. 275).

e. *Uso de la grafía ss*¹⁵ (*ese* sorda en español medieval: /s/)

Se trata de tres casos en los que se mantiene la grafía que en la lengua medieval representaba el fonema sibilante fricativo sordo, que ya en las fechas en que fue escrita la *Loa* se solía representar con la *s* simple: *passado* (v. 18), *esso* (v. 169), *essas* (v. 220).

f. *Uso de la grafía ç para representar /θ*¹⁶

Hemos encontrado asimismo un caso que también refleja un comportamiento ortográfico del Medievo: donde cabría esperar grafía *z* o, en todo caso, con grafía *s*, si se trataba de reflejar la pronunciación seseante, encontramos la grafía de la dentoalveolar sorda medieval: *lança* (v. 71).

¹⁵ En el citado “Discurso proemial de la orthographía de la lengua castellana” del *Diccionario de Autoridades* (1726), la Academia prescribe el uso de esta grafía por una “razón alegada de tipo etimológico o de respeto al uso tradicional” en el caso de ciertas palabras que concibe como compuestas. Sin embargo, este uso se suprimió en la tercera edición de la ortografía académica (Echenique Elizondo y Martínez Alcalde, «Grafías y grafémicas en la historia de la Lengua», *Diacronía y Gramática Histórica de la Lengua Española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2011, p. 130).

¹⁶ Recordamos que ya en 1726 la Academia toma la decisión de suprimir la grafía *ç* (*Ibidem*, p. 117).

Nota previa a la edición

A continuación presentamos una propuesta de transcripción paleográfica de la pieza *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*. Así mismo, ofrecemos una propuesta de actualización de la misma, confrontada con la transcripción. Ofrecemos también —como anexo del presente trabajo— la digitalización del manuscrito original, realizada por los técnicos del Archivo Histórico Diocesano.

El criterio básico seguido para la fijación y modernización del texto de la *Loa* ha sido el de ser lo más respetuosos posible con el texto manuscrito, corrigiendo únicamente la puntuación, en aras de favorecer su lectura e interpretación por un lector actual. Justificamos nuestra elección, pues, en el innegable valor que el parlamento de los pastores posee, en esa ya citada recreación del personaje rústico a través del «sayagués literario». A pesar de que el fin último de una edición sea el acercamiento de un texto al público, haciéndolo comprensible para este, creemos firmemente que la preservación de estos rasgos fónico-gráficos ayudarán a no obviar la verdadera identidad literaria de la pieza.

De este modo, conservamos todos aquellos rasgos concernientes a las sibilantes en los que está presente el fenómeno del seseo así como de otros fenómenos que se verán, pues suponen una muestra del posible carácter local de la obra.

Es preciso aclarar que algunas de las intervenciones de los personajes son confusas, pues el manuscrito presenta un vahído de tinta en el margen izquierdo de las hojas, producido quizá por una mancha de humedad. Para solventarlo, hemos repuesto —señalizadas entre corchetes— las entradas de los personajes siguiendo el contenido del texto. También hemos repuesto grafías e, incluso, palabras completas que, a pesar de no tener una buena lectura en la pieza, se desprendían del propio contexto. Lamentablemente, existen casos en los que la reposición era arriesgada y la pérdida de texto ha sido irremediable. Las hemos marcado con espacios en blanco entre corchetes.

Acercamiento paleográfico

[f.1 v.]

Loa entre dos Pastores para la Navidad
de este año de 1752.

Despierta Pastor, despierta;
pues ía del cielo abajado
la paz, salud y remedio
de todo el genero humano.
No temas pues nase Niño: 5
[mir]a que te llama, hermano:
llegale aver no te asustes,
que de amor esta abrasado.

Sale Joseph Pastor despavorido:
[quejandose: y
como que se va atand[o] el [calzón]¹

Ay aí la ravadilla
la tengo jecha un cascajo; 10
pos simijante cayída
no imagino que se adado.
Ay aí aí que está rendido
pur medio del espínazo.
el Verbum caro ‘Jísus! 15
Dios me teña de su mano;
por dende que so nasído
tal causo no ma passado.
[] [ch]irisgado² de míedu,
é pur mí no dó un cuarto; 20
pos ní síquiera el calson
puedo asertar a anarrallo’.
aí Jísus ‘que sera esto’.
[j]ilguero³ me esta tímblando.
í lás muelas con los dientes 25
todas estan repícando,

¹ Pérdida de texto por mancha de humedad.

² Pérdida de texto por la acción de insectos bibliófagos (PTAIB).

³ Vahído de tinta.

Propuesta de versión actualizada

*Loa entre dos Pastores para la Navidad de
este año de 1752*

[ÁNGEL.]⁴ Despierta Pastor, despierta⁵;
pues ya del cielo ha bajado
la paz, salud y remedio
de todo el género humano.
No temas pues nase Niño; 5
[mir]a que te llama hermano,
llégale a ver no te asustes,
que de amor está abrasado.

*(Sale JOSÉ pastor despavorido, quejándose y
como que se va atand[o] el [calzón].)*

[JOSÉ.] ¡Ay, ay, [ay]! La rabadilla
la tengo hecha⁶ un cascajo; 10
pos simijante cayida
no imagino que se ha dado.
¡Ay, ay, ay!, que está rendido
pur medio del espínazo.
¡El *Verbum caro*⁷, Jisús! 15
Dios me teña de su mano;
por dende que so nacido
tal causo no me ha pasado.
[Toy] [ch]irisgado de miedo,
e pur mí no dio un cuarto; 20
pos ni siquiera el calson
puedo acertar a amarrallo.
¡Ay Jísus! ¿Qué será esto?
[J]ilguero me está tímblando,
y las muelas con los dientes 25
todas están repicando,

⁴ Ejemplo de reposición por deterioro del documento. Se propone reponer la entrada del personaje del ÁNGEL, pues en el texto original existe un vahído de tinta en el margen izquierdo que crea confusión en las entradas de los personajes. Justificamos nuestra elección por el diálogo posterior del pastor que narra su encuentro con este personaje.

⁵ Drama litúrgico medieval del *Officium pastorum*.

⁶ Pronúnciese con aspiración.

⁷ Referencia al tercer versículo de la devoción católica del *Ángelus* sobre la Anunciación y la Encarnación del Verbo: *Et Verbum caro factum est / Et habitavit in nobis*.

[f.1 r.]
 Que paresen los senserrus
 quando corre mí ganado.
 el pelu de la cauesa.
 lo teñura[n]⁸ ingrifado 30
 que no par[e]se⁹ cavellos
 sí no ser[d]as [de] [cu]strado¹⁰.
 pur enrrivadíl umblígo
 el alma se esta arrancando:
 ay Jísus! que sera esto? 35
 o me muero o esto mun malo.
 aí, que me apaña la muerte
 y me lleva engarratado.
 no aí puráquí quíen macuda?
 aí quen el suelo me caigo. 40
 Tío Domíngus, tío Dumíngos,
 ãcуда, venga uulando

Sale Dumíngo Pastor corriendo

Prímo Juse ques aquesto?
 sus Voses manasustado!
 y tan aprísa evenído 45
 que no me é vestido el saío
 . aí Jísus' aítío Domíngos
 que no tengo queso sano.
 pos prímo que asosedído'
 salgamos deste cuídado. 50
 levante arriba yatame
 de dísir lo que ápasado.
 ay, aí, aí, que estoípartído:
 la[s] [____es]¹¹ semanquebrado
 [____]¹² es mí tío, 55

⁸ PTAIB.

⁹ PTAIB.

¹⁰ PTAIB.

¹¹ PTAIB.

¹² PTAIB.

que parecen los senserrus
 cuando corre mi ganado.
 El pelu de la cabeza
 lo teñurá[n] ingrifado 30
 que no par[e]sen cabellos
 si no cer[d]as [de] [cu]strado.
 Pur enrríba díl umbligo
 el alma se está arrancando.
 ¡Ay Jísus! ¿Qué será esto? 35
 O me muero o estoy mun malo.
 ¡Ay, que me apaña la muerte
 y me lleva engarratado!
 ¿No hay pur aquí quien me acuda?
 ¡Ay, que en el suelo me caigo! 40
 ¡Tío Domingus, tío Domingos,
 acuda, venga vulando!

(Sale DOMINGO Pastor, corriendo.)

[DOMINGO.] Primo José ¿qué es aquesto?
 ¡Sus voces me han asustado!
 Y tan aprisa he venido 45
 que no me he vestido el sayo.
 [JOSÉ.] ¡Ay, Jísus! ¡Ay, tío Domingos!
 que no tengo hueso sano.
 [DOMINGO.] Pos primo ¿qué ha socedido?
 Salgamos de este cuidado. 50
 Levante arriba y átame
 de dícir lo que ha pasado.
 [JOSÉ.] ¡Ay, ay, ay, que estoy partido:
 la[s] [____es] se me han quebrado!
 [____] es mi tío, 55

[f.2 v.]
 Questandome ío acostado
 con la muger, y los ch́icos,
 todos íuntos como hermanos;
 sint́í alla ala medianoche,
 al pŕimer canto dél gallo 60
 pur enrŕiva de la chosa
 un rebullijo tamaño,
 [que]¹³ me apañava laburra,
 y el tapume del texíado;
 yo pues, (aun que íol[u] díga) 65
 que soí fuerte y alentado,
 aun que chŕisgado de ḿiedo,
 y cun el ca[ls]on¹⁴ en mano,
 arremít́i de la cama,
 y la puerpta dísqúisíando, 70
 cojí mí lança y la alfroja,
 y con solo un pié calzado
 salgo al terreno: J́isus’.
 que en solamente contullo 75
 la asadura y el menudo
 todo se me esta temblando
 quando e[n]¹⁵ [aq]ueste¹⁶ comenos¹⁷,
 veío que v́inía volandu
 un aguíluchu bremejo,
 par esos cíelos abaxío, 80
 [ec]hando(desvaío de tinta) f́iscas defuego,
 dísfírído como un raío;
 con tan grande clarídade
 que me dejó íncandilado;
 tumbe redondo en el suelo 85

¹³ PTAIB.

¹⁴ Rectificación del copista.

¹⁵ PTAIB.

¹⁶ PTAIB.

¹⁷ Posible error del copista por «comemos».

que estándome yo acostado
 con la mujer y los chicos,
 todos juntos como hermanos,
 sint́í allá a la medianoche,
 al primer canto del gallo 60
 pur enrŕiba de la choza
 un rebullijo tamaño,
 [que] me apañaba la burra,
 y el tapume del techado;
 yo, pues, (aunque yo lu diga), 65
 que soy fuerte y alentado,
 aunque chŕisgado de miedo,
 y cun el ca[ls]ón en mano,
 arremít́i de la cama,
 y la puerta disquisiando, 70
 cogí mí lanza y la alfroja,
 y con solo un pie calzado
 salgo al terreno: ¡J́isus!
 Que en solamente contullo¹⁸, 75
 la asadura y el menudo
 todo se me está temblando
 cuando e[n] [aq]ueste comenos,
 veo yo que v́inía volandu
 un aguilucho bremejo,
 par esos cielos abajo, 80
 [ec]hando¹⁹ f́iscas de fuego,
 disfirido como un rayo,
 con tan grande claridade
 que me dejó incandilado;
 tumbé redondo en el suelo 85

¹⁸ Fallo en la rima.

¹⁹ Vahído de tinta.

f.2 r.
Y me di tal costalaso,
que por los guesos que tengo
síno estoí dísquíuntado:
pues al caír de gangullas,
me quede díspaldíllado. 90
Lebanteme como pude;
y quando bolví amírallo,
oigo una musiquería,
un trofan tam bien cantado,
que, voto m[i]a[n]íma²⁰ chrísto, 95
que lo estouiera ascuchando
Jasta secula sín fín;
pos aquello no era humano:
senduda bajo del cielo
el Aguílucho gallardo. 100
a la pucha de tal vos!
afee que venía ensaíado.
mas ío me quede en aíunas
como un bobo, díscríado;
ní se sí jablo cumigo, 105
o sí fue con el ganado:
porque la copla desía,
sí no está mal acurdado,
gloría yn altísímus Deo:
y así prosigío cantando, 110
el trofan, en latínorro:
mas como ío no e estodíado,
no se lo pude entender.
[] do, ní vesado.

²⁰ PTAIB.

y me di tal costalaso,
que por los güesos²¹ que tengo
si no estoy discuyuntado,
pues al cair de gangullas,
me quedé dispaldillado²². 90
Levanteme como pude;
y cuando volví a mirallo,
oigo una musiquería,
un trofán tan bien cantado,
que, voto m[i] á[n]ima Cristo, 95
que lo estoviera ascuchando
hasta²³ sécula²⁴ sin fin;
pos aquello no era humano:
sen duda bajó del cielo
el aguilucho gallardo 100
a la pucha de tal vos
(a fe que venía ensayado).
Mas yo me quedé en ayunas
como un bobo, discriado;
ni sé si habló²⁵ cumigo, 105
o si fue con el ganado:
porque la copla desía,
(si no está mal acurdado),
*gloria in altissimus*²⁶ Deo:
y así prosiguió cantando, 110
el trofán, en latinorro:
mas como yo no he estodiado,
no se lo pude entender.
[] do, ní besado²⁷.

²¹ «Huesos». Pronunciación de la consonante oclusiva velar sonora con la intención de marcar la ruralidad del personaje.

²² ‘Dislocar o romper la espaldilla a un animal’, DRAE (2014).

²³ Pronúnciese con aspiración.

²⁴ Del latín *saecula* (‘siglos’), propio de la locución adverbial latina que indica eternidad.

²⁵ Pronúnciese con aspiración.

²⁶ Reposición de la doble *s* latina.

²⁷ Posible fraseologísmo o paremia que nos resulta imposible rescatar por la pérdida del texto.

[f.3 v.]
 Atemora de una bes. 115
 siendo así, ía estamos claros
 pos que? Voste no asvído
 lo questa noche apasado.
 yo no se desílle mas,
 que lo que llevo cuntado. 120
 ascuchame, y ledíre
 el causo: ponga cuidado.
 []eso²⁸ Padre Adanel Vieju,
 cumió díil arvol vedado,
 que Díos todo puderoso, 125
 le embarazo: y el purfiado
 arremetío ala mansana.
 y la trago dun vocado:
 epur esa gulosína,
 atrívído, y mal mandado, 130
 quedo por su ínovedencia
 el probete, condenado.
 a comer pan dí Jílecho,
 y ser del cíelo privado,
 pro secula seculoría. 135
 Viendo Dios dende lo alto
 el fraquaso sosedído
 del Virginal pecado;
 y que corrió como peste
 por todo el genero humano. 140
 detremíno que su híjo
 mun querído, y mun amado
 fuera nuestro desempeño,
 y fiador abonado:
 paraque pagara el 145

²⁸ PTAIB.

[DOMINGO.] Atemora de una vez. 115
 Siendo así, ya estamos claros.
 ¿Pos qué vosté no has vido
 lo que esta noche ha pasado?
 [JOSÉ.] Yo no sé decille más, 120
 que lo que llevo cuntado.
 [DOMINGO.] Ascúchame, y le diré
 el causo: ponga cuidado.
 []eso Padre Adán el Vieju,
 cumió díil árbol vedado,
 que Dios todo puderoso, 125
 le embarazó: y el purfiado
 arremetío a la manzana
 y la tragó d'un²⁹ bocado:
 e pur esa gulosina,
 atrivido y mal mandado, 130
 quedó por su inobedencia
 el probete, condenado
 a comer pan di hílecho³⁰,
 y ser del cielo privado,
*pro secula seculoria*³¹. 135
 Viendo Dios dende lo alto
 el fracaso sosedido
 del Virginal pecado,
 y que corrió como peste
 por todo el género humano, 140
 detreminó que su hijo
 mun querido y mun amado
 fuera nuestro desempeño
 y fiador abonado:
 para que pagara él 145

²⁹ Contracción «de un».

³⁰ Pronúnciese con aspiración.

³¹ Muestra de uso del latín macarrónico, elemento de comicidad que redunda en la ruralidad del personaje.

[f.3 r.]
 Las costas deaqueste daño.
 el buen híjo seofreció
 con velumta, y desengaño
 a satisfacer por todos;
 y al querer executallo, 150
 fue presíso [l]e fasiera³².
 hombre el be[] asotalo³³
 que Díos se Jasiera hombre
 por nosotros? sea alabado
 su amor, por siempre Jamas: 155
 que buen hijo, y bien mandado!
 pues no cabiendo en lus cielos,
 quíso venir acabaxío,
 anacer duna Dunsella.
 probesíta, en un estrabo 160
 de las bestías sín abrigo;
 en un durnajo prestado
 adonde cumían los brutos.
 o sr. que desanparo.
 tu quieres dueño de todo 165
 padeses tantos trabaxíos'.
 no prusíga tío Dumíngus,
 y perdone que lo atajo.
 esso que me a dicho es cierto?
 Ympusible, que aencarnadu 170
 el híjo de Dios eterno?.
 Ya naíde puede dudallo;
 pues ío lo ví con mísojos:
 y aquel que vínía cantando
 [] [a]ltísímus Deo, 175

³² PTAIB.

³³ PTAIB.

las costas de aqueste daño.
 El buen hijo se ofreció
 con velumta y desengaño
 a satisfacer por todos;
 y al querer ejecutallo, 150
 fue preciso [l]e fasiera
 hombre el be[] asotalo,
 que Dios se hasiera³⁴ hombre,
 por nosotros sea alabado
 su amor, por siempre jamás: 155
 ¡qué buen hijo, y bien mandado!
 Pues no cabiendo en lus cielos,
 quiso venir acá abajo,
 a nacer duna dunsella
 probesita, en un estrabo 160
 de las bestias sin abrigo,
 en un durnajo prestado
 adonde cumían los brutos.
 ¡Oh Señor! ¡Qué desamparo!
 Tú que eres dueño de todo 165
 padeces tantos trabajos.
 No prusiga, tío Domingus,
 y perdone que lo atajo.
 ¿Eso que me ha dicho es cierto?
 Impusible, que ha encarnadu 170
 el hijo de Dios eterno
 ya naide puede dudallo;
 pues yo lo vi con mis ojos;
 y aquel que vinía cantando
 [*Gloria in*]³⁵ [*a*]*ltissimus*³⁶ Deo, 175

³⁴ Pronúnciese con aspiración.

³⁵ Reposición del sintagma latino que supone el comienzo del himno litúrgico, católico y ortodoxo *Gloria in excelsis Deo* o doxología mayor.

³⁶ Reposición de la doble *s* latina.

[f.4 v.]
 Fue el Angel de Dios ma[ndado]
 para que avísara atados,
 que fuéramos a adorallo
 ala cidade Belehem,
 adonde ío lo ví echado 180
 desnudito en un pesebre
 de brutos acompañado
 sobre un puñito de pajas,
 [de] fríos tiritando.
 Valgame chrísto, que bello! 185
 que blanquito, y encarnado!
 Tío Dumíngos, ya lo creío;
 [y] quedo desengañado,
 de que mí Díos anasído
 por librnos del pecado: 190
 pues siento dentro de mí
 un regusijo tamaño,
 [i] [mas] ganas de dar bríncos,
 y de Jazer un sarao,
 que por los guesos quetengo 195
 sí no estoí como privado.
 mas antes quisiera ío,
 para quedar consoladu,
 [a]ldurar al niño Díos,
 con el corazon prostado. 200
 [Dmig.]. Yo te enseñaré el camíno;
 e ía vamos caminando.
 Jose. Vamos con Díos tío Dumíngos
 aver al vervo encarnado
 Dmig. caminad que Díos os guía 205
 y vereís al dezeado

fue el Ángel de Dios ma[ndado]
 para que avisara a todos,
 que fuéramos a adorallo
 a la cidá de Belén,
 adonde yo lo vi echado 180
 desnudito en un pesebre
 de brutos acompañado
 sobre un puñito de pajas,
 [de] fríos tiritando.
 Válgame Cristo, ¡qué bello!
 ¡qué blanquito, y encarnado!
 Tío Dumingos, ya lo creyó;
 [y] quedó desengañado,
 de que mi Dios ha nacido
 por librnos del pecado: 190
 pues siento dentro de mí
 un regusijo tamaño,
 [y] [más] ganas de dar bríncos,
 y de hazer³⁷ un sarao,
 que por los güesos³⁸ que tengo, 195
 si no estoy como privado,
 mas antes quisiera yo,
 para quedar consoladu,
 [a]ldurar al niño Dios,
 con el corazón prostado. 200
 DOMINGO. Yo te enseñaré el camino;
 e ya vamos caminando.
 JOSÉ. Vamos con Dios, tío Dumingos
 a ver al Verbo encarnado.
 DOMINGO. Caminad que Dios os guía 205
 y vereís al dezeado.

³⁷ Pronúnciese con aspiración.

³⁸ Ver «huesos», v.86.

[f.4 r.]

[De] las [] nasido³⁹
y en las pajas reclinado

[E]n tanto que se canta esta copla,
Vancamínando, hastadescubri[r] [el] Portal.

Ya llegamos a Belehem. 210
mira a tu Díos humanado,
Jíncatele de [rudíll]as⁴⁰,
y dale gracias, prostado.
Señor bñen venído seías!,
y para síempre alabado:
quién sopiera agradeseros 215
unbeneficio tamaño.
tu, Sr. por mí nasiste,
tan probe, y desamparado,
en querítos desnudíto, 220
y en esas pajas echado.
tu Sr. en un pesebre,
de bestias acompañado,
sín tener un Jíbonsíto
sí quíera con que abrígaros?.
tapate Sr. mí niño, 225
con aqueste prove saío,
ques lo quen este comenos
sola mente pue[do] daros,
pues no vengo prívínido,
po que me cojó o⁴¹ sofato 230
Vuestro Santo nasímiento;
[e] avísítaros,

³⁹ PTAIB.

⁴⁰ PTAIB.

⁴¹ Símbolo del copista.

[De] las [] nacido
y en las pajas reclinado.

*([E]n tanto que se canta esta copla, van
caminando, hasta descubri[r] [el] Portal.)*

[DOMINGO.] Ya llegamos a Belén; 210
mira a tu Dios humanado,
híncatele⁴² de [rudill]as,
y dale gracias, prostado.
[JOSÉ.] Señor bienvenido seas,
y para siempre alabado:
¡Quién sopiera agradeseros 215
un beneficio tamaño!
Tú, Señor, por mí nasiste,
tan probe y desamparado,
en cueritos desnudito, 220
y en esas pajas echado.
Tú, Señor, en un pesebre
de bestias acompañado,
sin tener un jibonsito
siquiera con que abrigaros.
Tápate, Señor, mi niño, 225
con aqueste probe sayo,
que es lo que en este comenos
solamente pue[do] daros,
pues no vengo privinido,
po que me cogió o sofato⁴³ 230
vuestro santo nasimiento;
[e] a visítaros,

⁴² Pronúnciese con aspiración.

⁴³ *Ipsa facto*, locución adverbial latina: ‘por el hecho mismo, inmediatamente, en el acto’ (DRAE, 2014).

[f.5 v.]

Yestonses ío vos traíre
Un Vaquero deRegalo,
que mí moger Luíza Peres 235
lo Jara como pintado.
aí mí Díos con que se paga
el averos humandado!
a Sr. acaveníste
á esperímentar trabaxíos. 240
son tan bellacos los hombres
que os tíenen de dar mal pago.
yo te soplíco Díos míío
que metengas de tu mano,
para que mís obra seían 245
de Vuestro gusto, y agrado.
y pues del cielo Veníste
con el paso acelerado
acurar tantos enfermos,
míra que estoí derrengado. 250
y espero me des Salude,
pues de tal mano, taldado
Dom. Ea, vamosnos agora,

y estonses yo vos traíre
un vaquero de regalo,
que mí mojer Luíza Péres⁴⁴ 235
lo hará⁴⁵ como pintado.
¡Ay, mi Dios con que se paga
el haberos humandado!
¡Ah Señor acá veniste
a experimentar⁴⁶ trabajos! 240
Son tan bellacos los hombres
que os tienen de dar mal pago.
Yo te soplico, Dios míío,
que me tengas de tu mano,
para que mis obra[s] sean 245
de vuestro gusto, y agrado.
Y pues del cielo veniste
con el paso acelerado
a curar tantos enfermos,
mira que estoy derrengado. 250
Y espero me des salude,
pues de tal mano, tal dado⁴⁷
DOMINGO. Ea, vámosnos agora,

⁴⁴ Conservamos la escritura del antropónimo con *s* ante la posibilidad de que este provenga de la variante portuguesa.

⁴⁵ Pronúnciese con aspiración.

⁴⁶ Pronúnciese con *s*.

⁴⁷ Posible fraseologísmo o paremia.

que el niño estara mariado
de recivir parabienes, 255
y querra dromir un rato.
Despídete del Sr,
y vamonos caminando.
Jose. quando bostede qui[s]jere,
estoi pronto asu mandado. 260
aDíos curdero Devíno:
[Y]a Vos []⁴⁸ retratado
drento de mí corazon:
yo vulbere con cuidado
atrairun regalito; 265
pos la muger que masdado
Jase Líndos pucherítos,
rusquetes y pan pintado.
Damele Vida Síñor,
y tenmela de tu mano, 270
porque sí me falta Luíza
aí probe de mí cuitado.
ADíos Sa. Dunsella,
ADíos Sr. viejo honrado,
gusad por siglos eternos 275
vuestro Jijo suberano.
Fin.

⁴⁸ PTAIB.

que el niño estará mariado
de recibir parabienes, 255
y querrá dromir un rato.
Despídete del Señor,
y vámonos caminando.
José. Cuando vostede qui[s]jere,
estoy pronto a su mandado. 260
a Dios Curdero Devíno:
[y]a Vos [] retratado
drento de mi corazón:
yo vulveré con cuidado
a traer un regalito; 265
pos la mujer que m'has⁴⁹ dado
hase⁵⁰ lindos pucheritos,
rusquetes y pan pintado.
Dámele vida Síñor,
y ténmela de tu mano, 270
porque si me falta Luiza
¡ay probe de mí cuitado!
A[D]ios⁵¹ señora dunsella,
A[D]ios señor viejo honrado,
gusad por siglos eternos 275
vuestro Hijo⁵² suberano.
Fin.

⁴⁹ Contracción «me has».

⁵⁰ Pronúnciese con aspiración.

⁵¹ Decidimos conservar la mayúscula de la edición paleográfica pues creemos que se trata de un juego de palabras intencionado, mediante la figura retórica del calambur.

⁵² Pronúnciese con aspiración.

6. Conclusiones

Recapitulemos.

La pieza que aquí hemos presentado y analizado pertenece al género teatral breve de la loa. Según la clasificación propuesta por Cotarelo, nuestra composición se adscribe al tipo de loas religiosas; específicamente, a aquellas destinadas a abordar el Nacimiento de Cristo, cuya función era la de abrir las fiestas teatrales celebradas en conventos con motivo de alguna festividad señalada —en el caso de la *Loa entre dos pastores*, la Navidad—.

Se trata de una composición manuscrita fechada, ya en el propio título, en 1752. Escrita en verso, sigue el esquema métrico del romance, a saber: versos octosílabos con rima asonante en los pares, quedando sueltos los impares. Es cierto que existen alteraciones a este riguroso esquema, que atribuimos a los errores que pudo cometer el anónimo copista al reproducir la loa.

El análisis literario al que hemos sometido la pieza —recordemos la propuesta de Huerta Calvo y su «morfología» del entremés— ha revelado que el componente formal que destaca es el referido al «lenguaje literario o de debate» y, por extensión, el de «personajes». Nuestros pastores realistas, que recogen el tópico medieval del *Officium*, desempeñan los *dramatis personae* del paradigma del bobo, rústico o gracioso —constante del teatro español, quizá por influencia del *Arlechino* de la *Commedia dell'Arte*¹—. Como hemos comprobado, su parlamento intenta recrear el «sayagués literario»: una deformación carnavalesca y satírica del dialecto de la comarca zamorana de Sayago, concebido tradicionalmente como representación de lo rural y socialmente bajo.

Esto nos lleva al análisis lingüístico: un estudio de la representación fónico-gráfica de las consonantes sibilantes en la pieza. Advertimos que el fenómeno del seseo es el más representativo, pues el número de muestras anotadas así lo revela. Sin embargo, el seseo no es un rasgo identificativo de ese sayagués recreado, lo que nos lleva a pensar que la presencia de seseo en la composición sea un rasgo local —ya que está inscrito en un fondo documental canario— que el autor o copista quiso reflejar

¹ A. Nicoll, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores 1977.

como muestra de la conciencia de lengua oral del momento, trasladado a la lengua escrita. Pero, como hemos visto, lo hace con muchas vacilaciones y de forma arbitraria, así que nada es sentenciable.

Por todo, la *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752* es una obrita pastoril que rescata el drama litúrgico medieval para deformarlo, al modo del zafio realismo que imperaba en las composiciones de Juan del Encina o Lucas Fernández. Además, recrea en boca de los personajes la oralidad de un habla dialectal, intención recurrente del teatro breve; una dramaturgia que buscaba a través de la burla, la sátira, la máscara y el figurón la risa del auditorio.

Estamos ante un testimonio de lo que pudo haber sido el Teatro —como texto y representación— en Canarias antes del siglo XIX; una realidad que ya Luis Alemany entendía como inadvertida y que, paulatinamente, emerge de los fondos documentales para mostrarnos su notoriedad.

7. Bibliografía

Bibliografía activa

ANÓNIMO, *Loa entre dos pastores para la Navidad de 1752*, manuscrito del Fondo de la familia Van de Walle, Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna, Signatura 33, [1752].

Bibliografía pasiva

- ALARCOS LLORACH, E., «Fonología diacrónica del español», *Fonología Española*, Madrid, Gredos, 1950.
- ÁLVAREZ PELLITERO, A. M.^a, «Desde los orígenes hasta el siglo XV», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. I: *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2003, pp. 109-136.
- ARIZA VIGUERA, M., «De la llamada revolución fonológica del Siglo de Oro», *Sobre Fonética Histórica del Español*, Madrid, Arco, 1994, pp. 223-257.
- , «La llamada revolución fonológica del Siglo de Oro», *Manual de Fonología Histórica del Español*, Madrid, Síntesis, 1990, pp. 159-170.
- ARELLANO, I., K. SPANG y M.^a C. PINILLOS (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- CABALLERO MÚJICA, F., «Legislación episcopal sobre la fiesta del Corpus: el teatro», *Almogaren*, 16 (1995), pp. 21-53.
- CANO AGUILAR, R., «Cambio en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en R. Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 825-858.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980.
- COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. I-II, Granada, Universidad, 2000.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a T. y M. J. MARTÍNEZ ALCALDE, «Grafías y grafémicas en la Historia en la Lengua», *Diacronía y Gramática Histórica de la Lengua Española*, Valencia, Tirant Humanidades, 2011.
- FLECNIAKOSKA, J.-L., *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- FRADEJAS RUEDA, J. M., *Fonología histórica del español*, Madrid, Visor, [1997] 2000.
- FRAGO, J. A., «Nueva contribución a la historia del reajuste fonológico del español moderno», *Cuadernos de Filología*, 2 (1981), pp. 53-74.
- GARCÍA LORENZO, L., «La escenografía de los géneros dramáticos menores», en Aurora Egido (ed.) *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 127-139.
- GRANJA, de la A., «Hacia una bibliografía general del teatro breve del siglo de Oro. Primera parte: Estudios II», *Criticón*, 50 (1990), pp. 113-124.
- y M.^a L. LOBATO, *Bibliografía descriptiva del Teatro Breve español (Siglos XV-XX)*, Universidad de Navarra, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- HUERTA CALVO, J., *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta Editor («Oro viejo»), 1995.

- HUERTA CALVO, J., (ed.), *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- , *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.
- LOPE DE VEGA, F., *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- LÓPEZ-MORALES, H., «Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 411-419.
- MADROÑAL DURÁN, A., «Quiñones de Benavente y el teatro breve», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. I: *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2003, pp. 1025-1068.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1904.
- NICOLL, A., *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E., «La descalificación moral del sainete dieciochesco», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro menor en España*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 215-230.
- , «Los géneros breves que perviven», en J. Huerta Calvo (coord.), *Historia del Teatro breve en España*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 547-565.
- PLAZA CARRERO, N., «Introito, prólogo, loa», en J. Huerta Calvo (coord.), *Historia del Teatro breve en España*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 82-87.
- PENNY, R., «El cambio fonológico desde la Edad Media», *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 1993, pp. 118-130.
- RULL, E., «Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la “loa” en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano, Kurt Spang y María Carmen Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 25-35.
- SALVADOR PLANS, A., «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 771-798.
- SÁNCHEZ MÉNDEZ, J. P., «La pronunciación en la prolongación americana del español: avances premisas para su estudio», en M.^a T. Echenique Elizondo y Fco. J. Satorre Grau (eds.), *Historia de la pronunciación de la lengua castellana*, Valencia, Tirant Humanidades, 2013.
- VAN CAPPELLEN, J., «Los Van de Walle en Flandes. Nuevos datos para la historia de esta familia desde finales del siglo XII hasta su establecimiento en La Palma en el siglo XVI», *Revista de Historia canaria*, 29 (1963-1964), pp. 45-55.
- ZAMORA VICENTE, A., «Leonés», *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 84-210.

Recursos electrónicos

Academia Canaria de la Lengua. Diccionario básico de canarismos. Recuperado el 16 de marzo de 2015: <http://www.academiacanarialengua.org/diccionario/>

Real Academia Española. Banco de datos – CORDE. Recuperado el 16 de marzo de 2015: <http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corde>

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Recuperado el 16 de marzo de 2015: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Real Academia Española. Diccionario de autoridades. Recuperado el 4 de abril de 2015: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

Genealogías canarias. Geneacanaria.Blogspot. Recuperado el 15 de mayo de 2015: <http://geneacanaria.blogspot.com.es/2012/08/unas- anotaciones-sobre-apellidos.html>

Filología Hispánica. Wordpress. Recuperado el 21 de mayo de 2015: <https://filologiahispanica.wordpress.com/2007/12/28/teatro-medieval-1/>

Teatro en Galicia. Teatro y Espectáculos Públicos en Galicia. Recuperado el 21 de mayo de 2015: <http://www.teatroengalicia.es/pastorum.htm>

Blog de El Quijote. Elquijote2005.Blogspot. Recuperado el 3 de junio de 2015: <http://elquijote2005.blogspot.com.es/2005/10/segunda-parte-captulo-xix.html>