

Riojanismos en el *Libro de Alexandre*: relectura del verso 1960d

José Manuel González Matellán
(IESO *Los Salados*)

Introducción

He aquí la cuarteta (Casas Rigall, 2007) junto con la reproducción semipaleográfica del cuarto verso en los respectivos manuscritos:

Eran grandes e muchas	las mudas e los dones;
non querién los juglares	çendales nin çiclatones.
D'éstos avié y muchos	que fazién muchos sones,
<i>otros que meneavan</i>	<i>ximios e xafarrones.</i>

<i>otros que meneauan</i>	xjnjos e çaratones (ms. P)
<i>otros que menauan</i>	symios & xafarrones (ms. O)

Para solventar el mal entendimiento del verso de cierre se deberá abordar la voz *çaratones* del copista P exponiendo los errores interpretativos causados tanto por una automática equiparación al medieval zaharrón como, en última instancia, a consecuencia del persistente encuadre de este personaje en el mundo juglaresco. Se deberá abordar después la ausencia de explicación léxica para la voz *xjnjos* del copista P por automática identificación con la lectura *symios* del copista O, cuya realidad caligráfica deturpada no ha sido percibida (el causante es un prejuicio de lectura ocasionado por esa errónea adscripción del zaharrón al mundo juglaresco). Finalmente se deberá reparar en una licencia estilística que el autor del *Alexandre* sustenta como juego metonímico sobre la voz *çaratones*. Licencia con la que remata inteligentemente la evocación del mundo tradicional. A fin de afrontar este recorrido resulta conveniente un encuadre previo de la obra.

El *Libro de Alexandre*, monumento literario del primer tercio del siglo XIII, suscita un interés que trasciende a este ámbito de estudio. Quizá la razón esté en las destacadas cualidades estilísticas de su anónimo autor, de las que da oportuno resumen Casas Rigall (2007). De su celebrada maestría autorial nos interesan aquí tres rasgos. En primer lugar la riqueza de vocabulario (“uno de los principales méritos del poema es su riquísimo vocabulario, asombroso en una obra de principios del s. XIII”, Casas Rigall, 2007, 55), aspecto prometedor al que sigue de inmediato la riqueza de tropos, donde también cabe esperar sorpresas toda vez que “el estilo es el elemento del *Alexandre* menos atendido” (Casas Rigall, 2007, 54). Y finalmente una “marcada inclinación a la comicidad, que reclama un análisis detenido” (Casas Rigall, 2000, 281); rasgo que consideramos igualmente esencial en tanto nos permite descubrir un autor *participante* —es decir, inteligentemente distanciado, sobrepasando el modelo predecible del narrador omnisciente— del que cabe esperar propuestas insospechadas (“ciertos rasgos definitorios de la comicidad de este singular poema apenas serán entrevistados, si no se toma en consideración el genio personal de su autor, maestro en hacer suyos sus modelos para aportarles detalles novedosos”, Casas Rigall, 2000, 297). Comicidad, por cierto, que muestra preferencia por el verso de cierre: “La arquitectura de los usos cómicos del *Alexandre* muestra una clara tendencia hacia determinada estructuración de los versos de la cuaderna vía. Obsérvese cómo, en efecto, buena parte de los ejemplos que acabamos de examinar retardan la eclosión hilarante hasta el último verso de la estrofa. De este modo, la gravedad de los contenidos épicos o moralizantes se disuelve

de pronto en un brusco giro, que busca la sorpresa del lector y, con ésta, su risa o su sonrisa” (Casas Rigall, 2000, 295). Creemos que esta táctica de apoyarse en un verso marcado –el último de la estrofa– es un recurso que el autor deja disponible para otras propuestas retóricas, como la que ocupa el caso presente.

A estos recursos estilísticos cabe añadir un último y prometedor planteamiento: el de actualizar la narración historiográfica de Alejandro mediante la inserción de elementos de la cultura medieval contemporánea al autor. El pasaje de las bodas (estrofas 1950-1963) es una ocasión perfecta para aplicar este diseño estilístico y estructural. En dicho pasaje el discurso narrativo se organiza mediante la alternante participación de dos mundos culturales, el cortesano-medieval evocado por juglares (1960bc) y torneos nobiliarios (1961b), y el popular-tradicional representado por varias pautas festivas: *donzeltas* cantando *mayos* (1951c), *dueñas* bailando *triscas* (1952c), y mocetones en un juego de *lucha* (1954d); acciones todas ellas cuya huella en el marco tradicional se rastrea hasta la actualidad (González Matellán, 2013).

Este es también el caso de los *xafarrones/çaratones* cuya mención en la estrofa 1960 constituye la última participación de carácter tradicional en las nupcias reales, y tema de la presente reflexión. La citada estrofa, por tanto, ofrece una condensación del esquema narrativo del pasaje, alcanzada mediante una alternancia expositiva por la que los tres primeros versos hacen referencia al entorno cortesano mientras con el cuarto verso (tan útil en el planteamiento estilístico del autor) se apunta al entorno popular-tradicional.

Dentro de la estrofa 1960, la presencia de un notable salto referencial de juglares a zaharrones entre los versos abc/d (cf. un salto equiparable en la estrofa 1967 entre los versos ab/cd) da pie a contemplar la posibilidad de otro importante salto referencial en el propio desarrollo de ese último verso. Y así, contra la opinión del maestro Menéndez Pidal (“no pongo coma después de ‘simios’ porque la conjunción *e* se refiere gramaticalmente a un segundo complemento del verbo menear, y la enumeración de las clases de juglares consta de dos miembros solamente; una tercera clase de juglares debiera empezar repitiendo *otros*”, 1945), entendemos que, en su mención a los participantes, el verso 1960d ya no está haciendo ninguna referencia a juglares sino sólo a participantes tradicionales, y no a una única clase de éstos sino a dos, sobre las que el autor informa de manera dispar: al referirse a “*otros*” elude su denominación pero indica su acción festiva, mientras actúa a la inversa con *xafarrones/çaratones*. Resulta obvio que en un y otro caso hay complicidad entre autor y público destinatario. Las acciones llevadas a cabo por “*otros*” identifican inmediatamente al personaje, de la misma forma que la sola denominación *xafarrones/çaratones* identifica la acción festiva que desarrollan. Hoy no puede entenderse este verso 1960d sin asumir esta complicidad, lo que obliga a profundizar en el único indicio con que contamos: los campos de significado ligados a la denominación con que cada copista identifica al personaje. Y en ese empeño también hemos de dilucidar qué cosa sea lo meneado por “*otros*”.

Con este plan de análisis abordamos el verso 1960d bajo un enfoque interdisciplinar (estilístico, filológico y etnológico, éste bajo una valiosa e inhabitual dimensión temporal) como único método para su desciframiento. El resultado será una interpretación radicalmente nueva del verso 1960d, que propicia una evocación vívida, fresca y creíble de la cultura tradicional en el medievo. La relevante circunstancia de que estos elementos coreográficos y festivos ubicados por el autor en la Rioja Alta resulten ser de proveniencia tardoantigua aboga por una continuidad poblacional que ya no es sólo de carácter arqueológico e historiográfico sino también etnológico, expresado por prácticas socioculturales aún vivas. El verso 1960d es, por tanto, un despliegue de riojanismos filológicos y etnológicos indisolublemente entrelazados. Respecto a la

propia obra, estos riojanismos refuerzan la autoría oriental, y la valoración del ms. *P* como lectura base, al tiempo que la atrevida metonimia con la voz *çaratones* ofrece nuevas pistas sobre el anónimo autor y su indiscutible entorno riojano.

1. Çaraton / xafarron: revisión de personaje y contexto

1. 1. Keller (1932): Çarátón = xafarrón. Equivalencia nunca explicada

La fácil equivalencia *çaratones* = *xafarrones* ha impedido la necesaria explicación del primer elemento. De hecho, sólo ha recibido la de Julia Keller (1932): çarátón ‘careta’, sin que le acompañara razonamiento justificante, y neutralizada desde su propia formulación cuando ella misma se suma a la equiparación con zaharrones propuesta por Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca*; aunque puntualizando agudamente: “Donde, sin embargo, queda sin explicar el çarátón de *P* frente al *xafarrón* de *O*” (Keller, 1932, 49). El hecho es que desde entonces *çaratones* no ha suscitado ninguna reflexión, aunque la voz constituye un *unicum* en los universos literario y etnológico. En definitiva, cuando en la elección entre *çaratones* / *xafarrones* se opta unánimemente por el segundo término se está suponiendo una igualdad nunca justificada. Aunque la equiparación no sea infundada los matices diferenciadores resultan ser suficientemente relevantes para reclamar atención.

1. 2. Dozy (1869): xafarrón = zaharrón. Adecuación fonética, desenfoque cultural

1. 2. a. El planteamiento pionero de Dozy

La equiparación *xafarrones* = *zaharrones* fue planteada por Dozy (1869, v. *maskara*), Sin embargo, para un análisis adecuado de tal equiparación conviene diferenciar tres facetas: étimo, significado y contexto cultural. Dada la distinta consistencia argumental de cada una de ellas, su propuesta ha tenido un resultado dispar que aún no está cerrado. Inicialmente, Dozy planteó la equiparación precisamente porque el término *xafarrón* del *Alexandre* le confirmaba el significado de *zaharrón*, dentro de una argumentación según la cual máscara y *zaharrón* comparten étimo: ár. *maskhara* ‘bouffon’ (“le mot *zaharron*, qui signifie *bouffon travesti et masqué*, vient de la même racine árabe [...]. Je crois retrouver ce mot dans l'*Alexandre* sous la forme *xafarron*”). La equiparación sigue en pie tras matizarse étimo y campo de significación: burla-bufón (ár. *sxr*). Como consecuencia, también sigue en pie la equiparación expandida de bufón hacia juglar (y a su trabajo con simios) nuevamente fundamentada (exclusivamente) por Dozy sobre el verso del *Alexandre*: “Les bouffons sont nommés fort bien conjointement avec les jongleurs et les singes”. Lectura que Dozy remata citando a Victor (Vittori, 1609), cuya interesante entrada *çaharrones* (“*sorte de danse aux chansons & de grand bruits*, sorte di balli con canzoni & di gran romore”) reafirmaba a Dozy en la idea bufonesca: “C'est parce que les *zaharrones* exécutoient des danses bouffonnes”. Se desaprovechaba así la apreciación de un hecho revelador: que el contexto cultural del personaje es en buena medida de naturaleza más o menos coreográfica y musical, como exponía Vittori al enlazar los matices de danza y ruido.

Así pues, y antes de entrar en el aspecto cultural, la propuesta de Dozy para *xafarrón* = *zaharrón* se cierra a día de hoy con la aceptación de un referente compartido (el significado de burla, de personaje burlesco) y la validación de un parentesco fonético, que puede resumirse siguiendo los comentarios de Steiger (1991) sobre estas voces: respecto a la alternancia de la consonante inicial de *x/z* señala su procedencia del ár. س (s) > ç (posterior grafía *z*), calificando la forma *xafarrón* como “un leonesismo al que corresponde el esp. ant. *çafarron* (Eguílaz, [1970], 521) mod. *zaharrón* ‘moharracho o botarga’ < ár. *saxrun*” (Steiger, 1991, 138, en nota). Y respecto a la alternancia de la consonante media *f/h*, comenta Steiger sobre su fuente árabe: “(x) خ– La fricativa

postvelar sorda es sonido totalmente extraño al castellano hasta el siglo XVII” (Steiger, 1991, 218), circunstancia que dará origen a su distinta reproducción en la lengua romance a lo largo de una cronología que el autor resume así:

El *ç* se reprodujo: en una época antigua, por *k* (*g*); en una época posterior (desde fines del s. XII) por *f* (esp. *h*); en fecha aún más tardía (s. XVI)... el *ç* *x* volvió a sustituirse por *k* (*g*), y desde la confusión de las fricativas palatales *x* y *j*, *g* españolas en un sólo sonido fricativo velar (la *j* actual), por *j*. (Steiger, 1991, 225)

1. 2. b. Reparos al encuadre cultural del zaharrón desde Dozy

El parentesco *xafarrón* = *zaharrón* resulta, pues, adecuado en el aspecto fonético y razonado en su significación; pero no podrá decirse lo mismo respecto al consiguiente enlace con los juglares medievales. El asunto aún se plantea erróneamente. Julio Casares, al observar los personajes festivos populares afines a la imagen del zaharrón comentaba tras leer la obra que Menéndez Pidal dedicó a los juglares (1924, 1ª ed.):

La lectura de *Poesía juglaresca y juglares* ha venido a resolverme, cuando menos lo esperaba, una papeleta lexicográfica que en algún tiempo me dio no poco que pensar. Rezaba así mi apuntación: “*Zarragón*. En Buitrago y en varios pueblos comarcanos se da este nombra el pastor, generalmente viejo, que en la misa del Gallo baila cierta danza tradicional con un cordero sobre los hombros”. ¿Quién hubiera sido capaz de reconocer en este *zarragón* contemporáneo al sucesor directo de cierta variedad de juglares que en las *Partidas* se llaman “zaharrones” y en *Libro de Alexandre*, “xafarrones”? Y no es que el Sr. Menéndez Pidal haya tropezado con la misma forma que yo había recogido... (Casares, 1926)

¿No resulta chirriante identificar al personaje tradicional como ramificación popular de un bufón cortesano del medievo cuyos rasgos estructurales “cortesianos” (intrigante, tendencioso, sarcástico, etc.) resultan absolutamente ajenos al marco festivo tradicional?; y desde otro ángulo ¿no resulta forzado derivar un personaje tradicional desde un saltimbanqui medieval de ferias y mercados? Ahora bien, de no pertenecer a estos ambientes medievales ¿en qué tipo de contexto se ha de encuadrar? La respuesta es doble. Por una parte, en el de las mascaradas del periodo invernal, con su prolongación en el marco del carnaval rural, el *Antruejo*. Pero en última instancia ha de hablarse de la fiesta tardorromana que está en la raíz de estas peculiares celebraciones que, no sin razón, precedieron al mundo medieval y han pervivido tras él.

En *Mapa-II* hemos identificado a personajes del tipo del zaharrón –y a su marco festivo– como vigencias de la celebración tardoimperial de las *kalendas* de enero. Fiesta de inicios de año fehacientemente documentada por los Padres de la Iglesia (cf. la obra de Caro Baroja, *El carnaval*). Como es fácil sospechar, el pensamiento festivo de esta celebración (mantenido en el marco tradicional con diversa conciencia de su particularidad) atiende a intereses específicos, ajenos a los conceptos de juglar y de personaje burlesco aplicados por consenso a zaharrón. Hay un serio desajuste entre la traza cultural de estos personajes de las vigencias de *kalendas* y su encuadre en el mundo medieval andalusí tan afanosamente buscado (como el ***muḍḥik* mencionado por Corriente, 1999, s. v. moharrache). Para su encuadre ha sido un error de bulto ignorar que, bajo la denominación de *yannayr* (<lat. *ianuarius*), la sociedad andalusí también conoció la pervivencia de la fiesta tardoimperial de las *kalendas* de enero.

1. 2. c. El contexto del zaharrón en la contraparte andalusí

Gracias a documentación como la aportada por Granja (1969) sabemos, efectivamente, que la fiesta tardoantigua se prolongó en el enclave andalusí. Valga el testimonio de Abū l-Qāsim al-‘Azafī (reinante en Ceuta entre 1249-1278) cuyo empeño en sustituir la fiesta de Navidad por la del natalicio del Profeta nos proporciona el testimonio de que, en la segunda mitad del siglo XIII, las de Navidad y *Yannayr* seguían siendo celebradas por las dos comunidades –cristiana e islámica– como atestiguan comentarios del siguiente tenor: “Con frecuencia se preguntan unos a otros acerca de la Navidad de Jesús (sobre Él y nuestro Profeta sea la paz), acerca de *yannayr*, séptimo día de su nacimiento...” (Granja, 1969, 222).

¿En qué consistía esta celebración de *yannair*? La fiesta tardoimperial comenzaba la víspera, y ese componente de la víspera es recogido por la cultura andalusí como *noche de la vieja*, en referencia a un personaje bien presente en todos los vestigios europeos (p. ej. la transmontana *belha* ‘vieja’, la sarda *filonzana* ‘hilandera’). Una compendiada nota sobre la celebración de la víspera nos la ofrece el propio Granja (1969) con ocasión de transcribir una pregunta que sobre la *noche de la vieja* hicieron a Ibn Waḍḍāḥ (tradicionalista e historiador cordobés fallecido el año 900). Tres aspectos merecen destacarse del comentario: 1) el personaje de vieja es representado por un varón disfrazado, lo que constituye una constante de este marco festivo; 2) la denominación del personaje, cuya evolución léxica marginal al árabe clásico nos indica que estamos ante el arraigo local de una celebración no proveniente de la cultura islámica, y 3) la constatación de un arco cronológico que habla por sí mismo, al llevarnos desde el s. X cordobés hasta el s. XX magrebí (en regiones como Yebala y Garb):

Laylat al-‘ayūz, literalmente: la noche de la vieja, que corresponde, curiosamente a nuestra expresión ‘nochevieja’. Aunque esta última aparece sólo modernamente en castellano, es tentador ponerla en relación con la ‘noche de la vieja’ de los mozárabes y los musulmanes andaluces. Al adoptar éstos la fiesta de los cristianos, aceptarían también el nombre. Conviene recordar que la palabra que significa ‘vieja, anciana’ es en árabe clásico ‘*ayūz*, no existiendo forma de esa raíz para el masculino. En varios dialectos, este término clásico ha pasado a usarse para el masculino y se ha creado una forma para el femenino,... Sin duda tenemos aquí el origen de otra fiesta (o su denominación, cuando menos), del Norte de África, que los habitantes de Yebāla y los beduinos del Garb celebran con una mascarada, precisamente en *Ennair* (el *yannayr* andaluz), en que hay un personaje llamado Hagūz, representado por un viejo. En Fez, ciudad de marcada tradición andaluza, la noche del primero de año (= la última del año) se llama *laylat al-hagūza*. Esa noche toman los niños una sopa de *dšiš* (nuestras *alerijas*), y las madres les amenazan con grandes castigos por parte de la Haguza si no dan fin a su ración. (Granja, 1969, 137)

La tradición, efectivamente, se ha documentado a principios del s. XX por todo el norte marroquí y argelino. El paralelismo de las vigencias africanas con las europeas es incuestionable y abarca todas las facetas: la riqueza de denominaciones; la filosofía festiva; las actividades desarrolladas; el tropel de personajes; e incluso su engarce con fiestas de la máxima entidad en el calendario religioso (p. ej. Aïd El-kébir “Fiesta del Cordero”, o Achura –de *achara* ‘diez’– en el décimo día de Muharram ‘primer mes del año musulmán’, que en estas tierras es más bien una fiesta de la infancia que no la de carácter disciplinante que impera en Oriente Medio), un acoplamiento religioso que resulta paralelo al engarce hispano, con fiestas como San Esteban, Inocentes, San Blas, etc., potenciadas por la Iglesia Martirial tardoantigua.

La bibliografía básica sobre las *kalendas* norteafricanas sigue siendo la de Laoust (1921) puntualmente mencionada por Caro Baroja (1965). A su manera, uno y otro vinculan estas mascaradas al carnaval, habitual error de perspectiva en el sentido de conceder al carnaval medieval el protagonismo principal sin establecer la adecuada filogénesis de éste al marco festivo tardoimperial. En definitiva, la propuesta de Dozy nos ha llevado al ámbito andalusí, pero ahí descubrimos lo que este autor y estudiosos posteriores no han captado: un contexto festivo de fundamentación tardolatina, con pautas coincidentes a las del ámbito romance. El zaharrón, con unos u otros nombres, con unas u otras variantes en la práctica festiva, se ofrece como un personaje común en ambas áreas culturales. Se impone, pues, aquilatar su correcto encuadre.

1. 3. Pidal (1924): *zaharrón* = *juglar*. Contextualización cultural incorrecta

1. 3. a. Deuda de Pidal al planteamiento alfonsí

Si bien Dozy, conforme a su lectura del *Alexandre*, sólo hizo hincapié en la recurrente mención conjunta de bufones y juglares (“les bouffons sont nommés fort bien conjointement avec les jongleurs...”, Dozy, 1869, 307) el valedor del salto a la completa equiparación *juglares* = *zaharrones* fue Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca*. Su propuesta de insertar los zaharrones entre la clase ínfima de juglares se fundamenta precisamente en la conexión que Pidal establecía entre lo leído (o interpretado) en el *Alexandre* y lo que el trovador Giraldo Riquier de Narbona ponía en boca de Alfonso X en la *Declaratió del senher rey N'Amfos de Castela*, referente a la necesidad de distinguir los juglares de ciertos tipos asimilados a ellos. Comenta Pidal:

La respuesta del Rey empieza con una disquisición etimológica sobre los nombres latinos, muy en el estilo del autor de las Partidas, y luego nos dice que, si bien el nombre de juglar se da en Provenza a muchas clases de personas, no sucede así en España, donde hay nombres diversos para cada clase: a los que tañen instrumentos les llaman juglares; [...]. Todos estos nombres, usados en España, se confunden en Provenza bajo el de juglar, y no debe ser así: por esto el Rey aconseja y declara que todos los que viven vilmente y no pueden presentarse en una Corte de valía, como son aquellos que hacen saltar simios o machos cabríos o perros, los que muestran títeres o remedan pájaros, o tocan y cantan entre gentes bajas por un poco de dinero, éstos no deben llevar el nombre de *juglar*... (M-Pidal, 1945, 26-29)

En consecuencia, y dado que la evocación de unos *xafarrones* meneadores de *symios* en el *Alexandre* se corresponde con la descripción de los juglares ínfimos en Riquier (“co sels que fan sautar / simis o bocx o cas, / o que fan lur jocx vas / si com de bavastels” *Declamatio* vv. 204-7) para Menéndez Pidal la conexión entre zaharrones y juglares –en alusión a los viles, evidentemente– quedaba expresamente ratificada:

Riquier no desea que se llame juglares, como a los músicos, a los que sólo son escamoteadores, ni a los que hacen juegos con monos ni con títeres, y realmente el *Libro de Alexandre* nos presenta a los que divierten con simios y con mamarrachos como una clase aparte de los músicos, si bien incluyendo a éstos y a aquéllos dentro de la denominación de juglares. (M-Pidal, 1945)

Postura conclusiva que Menéndez Pidal reiterará poco más adelante: “Los *facedores de los zaharrones*, o los que *meneavan xafarrones* debían ser, pues, juglares que en comparsa divertían al público disfrazados fea y grotescamente”. Notemos que la toma de posición de Menéndez Pidal se sustenta enteramente en la visión alfonsí, que puede de ser completada, tras la *Declaratió*, con la cita de la *Partida VII* donde se empareja a ambos personajes, y se indica el común motivo condenatorio:

Son enfamados los juglares et los remedadores, et los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, o baylan o facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a si mismos, o por facer placer a sus amigos, o dar alegría a los reyes o a los otros señores, non serien por ende enfamados. (ley 4, tít. 6)

En definitiva, la tesis alfonsí que vincula zaharrones con juglares viles se halla fundamentada sobre unos aspectos que se consideraba compartían: la falta de valía, la intencionalidad pecuniaria, el desarrollo de la actividad en ambientes sociales bajos. Pero este enfoque sobre el entorno trovadoresco y aledaños, expuesto por dos representantes de altos vuelos conceptuales como Alfonso X y Riquier, contiene un cariz sesgado en relación a los zaharrones. Para el estudioso actual el hecho relevante es que Pidal, al sustentarse en la visión alfonsí, se atuvo a los rasgos manejados en el alegato alfonsino, tomándolos como pertinentes para la correcta descripción del marco cultural medieval. En descarga de esta limitación metodológica de Pidal está el hecho de que el eminente maestro no manejó la obra decisiva de Martín Pérez, el *Libro de las Confesiones*. De haber llegado a conocerla habría rectificado convenientemente sus planteamientos. Corrección que sigue pendiente en las disciplinas literaria y etnográfica a pesar de que una atenta lectura de Martín Pérez evidencia la inadmisibles inserción de los zaharrones entre los juglares.

1. 3. b. Contexto romance del zaharrón; Martín Pérez y *Sínodo abulense de 1481*

El *Libro de las confesiones* (1316) de Martín Pérez es estrictamente coetáneo del *Poenitentiale* (1313) de Thomas Cobhan, de modo que la coincidencia entre ambos evidencia el seguimiento de un modelo común previo. La conveniencia de confrontar las dos obras se justifica de inmediato: la anotación de Cobhan es escueta, y con apariencia de meramente libresca al compararla con la redacción de Martín Pérez, por la que aflora la realidad de su tiempo. Nada mejor, pues, que el cotejo entre ambas obras para valorar la decisiva aportación del autor leonés al tema (las citas que siguen, se toman respectivamente de Chambers, 1903 y Pérez, 2002). Según Cobhan el primer grupo de histriones lo constituyen aquellos que se disfrazan o se desnudan y realizan indecorosos saltos y gestos (“quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel denudando se turpiter, vel induendo horribiles larvas...”). Y en Martín Pérez (cap. 135):

Unos son que se transforman en otras semejanças, vestiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias e desnuyan sus cuerpos e entiznanse, e fazen en sus cuerpos saltos torpes e torpes gestos e muy torpes e muy suzias juglarias, e mudan las fablas, e a las vegadas contesçen peleas...

La redacción no sólo es más prolija, sino que remata la descripción dándonos la identificación popular del personaje: “*En esta manera suelen andar los que fazen los çaharrones por las villas e por los mercados...*”.

El segundo grupo de histriones lo constituyen, según Cabhan, aquellos que no tienen ni trabajo ni domicilio, yendo por las cortes a lanzar oprobios e ignominias de otros nobles (“qui nihil operantur, sed criminose agunt, non habentes certum domicilium, sed sequuntur curias magnatum et dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis”). De nuevo Martín Pérez (cap. 136) se distingue por ofrecer detalles precisos:

...Así andan algunos albardanes, que suelen andar en las casas de los reyes e de los señores, e dizen albardanias e fazen escarnios, e saben decir mal de sus cristianos por maestría en manera de trobas... En esta manera andan los

pasafriós, que andan por las villas e por los mercados diziendo mentiras e caçorrias...

Un tercer grupo, y último en Cabhan, corresponde a los histriones músicos, que el obispo de Worcester divide en dos clases: aquellos que en ambientes populares cantan canciones que mueven a la lascivia, y los que son denominados juglares y cantan gestas de príncipes y vidas de santos que solazan al auditorio. Curiosamente, a esta clase le añade otros dos subtipos: los que realizan saltos malabares y los que realizan encantaciones:

Quidam enim frequentant publicas potationes et lascivas congregationes, et cantant ibi diversas cantilenas ut moveant homines ad lasciviam... Sunt autem alii, qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus..., et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata per incantationes...

Martín Pérez aborda su tercer grupo en el cap. 137, y como era de esperar con mayor complejidad. Organiza el capítulo conforme a una estructura tripartita que incluye: una enumeración inicial de tres arquetipos (cada uno con su respectivo doblote), una importantísima reflexión central, y un cierre recopilatorio. En la enumeración inicial se habla de los juglares anunciados en el encabezamiento del capítulo, es decir, tanto de los “*juglares que cantan cantares de los santos o de las faziencias o de las vidas de los reyes e de los príncipes, e no cantan otros cantares locos e non en lugares dehonestos...*” (tipo 1-a), como de los “*juglares que cantan cantares suzios e de caçorrias e otros cantares vanos de amor, que mueven a los omes a luxuria...*” (tipo 1-b). En paralelo a Cabhan incluye una tipología añadida que se corresponde con la de aquel: “*otros que fazen algunas encantaciones... mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas tales que son contranatura...*” (tipo 2-a). Inserta aquí una apostilla que parece hacer referencia al tipo 1-b: “*algunos destos traen instrumentos para cantar e algunos destos cantan en tavernas...*”; continúa mencionando a los “*omes e mugeres que cantan sin instrumentos, quebrando sus cuerpos e saltando e tornayrando... que semeja que han quebrantados los mienbros e asi los menean commo si los oviesen descoyuntados...*” (tipo 2-b), y finalmente, cierra esta parte enumerativa con un totalmente novedoso y decisivo tercer arquetipo que comprende tanto a “*los que menean palas que fazen algunos, e los que menean arcos...*” (tipo 3-a), como a “*otros e otras que sin palas e sin arcos fazen juegos torpes e locos e muchas juglarias e muchos cantares vanos... en bodas e en vanaglorias e en vigiliass e en otros ayuntamientos de los omes*” (tipo 3-b).

Como puede apreciarse, la novedosa tercera clase hace referencia al marco festivo tradicional. Los *arcos* constituyen una de las tipologías realizadas por las danzas de grupo cerrado, siendo una mudanza bien conocida hoy en el Noroeste (tanto en la zona costera de la cornisa cantábrica y en las áreas gallega o portuguesa; como en el interior, en la Maragatería leonesa). Las *palas* pertenecen a la cultura de ofrendas, con la función de encabezar el desfile procesional. Arcos y palas ya aparecen citados en comandita por los antiguos *Penitenciales* (Vigilano, Emilianense, Silense) bajo el sintagma “*arcum et palam*” (y no el erróneo “*orcum et pelam*” que acertó a enmendar Bezler, 1992). Las *palas* volverían a ser citadas a mediados del s. XVI, aunque como pauta ya desusada, en la tradición de las Mondas de Talavera de la Reina (Toledo):

...ay hombres viejos que se hallaron en algunas procesiones de las que se hazen a Nra Señora del Prado y se acuerdan en su niñez traer de Mejorada la pala de palo y vestida una saya de color y adornada de corales y de cuentas de plata y

ambares y cosas semejantes, esta ya no se trae sino vna munda de cera hilado, como paresçe en la hermita. (Caro Baroja, 1974, 43)

Finalmente, por *palas* se han de considerar también las ofrendas (los *ramos*) que han pervivido hasta hoy vinculadas a la Fiesta del Ofertorio en la comarca zamorana de Sayago (cf. *Mapa-II*).

Que Martín Pérez está hablando del marco festivo tradicional se confirma por el cap. 79 (*De las obras vedadas a los clérigos*) donde, al recoger las indicaciones del Concilio 4º Lateranense, vuelve a ampliar puntualmente los datos y su vinculación al calendario festivo (religioso más bien que ferial) y al entorno nupcial:

...los clerigos non deven estar adonde fazen juegos vanos, nin a las vigalias de cantares e de juegos, nin se deven fazer tales cosas, mayormente en las iglesias, nin han de paresçer a los cantares ni a las danças que fazen en las plaças nin en las bodas, mayormente do cantan las mugeres, nin deven usar las juglarias, nin tañer instrumentos ningunos, salvo aquellos que usa la Iglesia, nin se deven transfigurar en figuras torpes, commo suelen fazer los locos en algunas fiestas, que toman vestiduras de fenbras e toman caras de diablos e de animalias e de bestias.

Tómese nota de tan significativa última alusión. Ítem más. En la reflexión central del cap. 137, Martín Pérez aporta dos detalles que particularizan de forma inequívoca a los zaharrones (del cap. 135). Por una parte está la finalidad propiciatoria que les mueve:

...Más ay otra cosa que es peor, que algunos son venidos a tan grand çeguedat de las sus almas que cuydan e dizen que por el uso de los arcos e de las palas e de los çaharrones e de otras tales vanidades vienen los buenos temporales e los buenos años, e esto es peor de heregia, en creer que por fazer pecados se paga Dios e por ende les faze bien...

Por otra parte está el contexto de aparición, que se corresponde con el de las festividades tradicionales, pero también con algunas otras de un indiscutible marco arcaico como el nupcial ya observado: “*E preçianse d’estas cosas e vsan de d’ellas en bodas e en vanaglorias e en vigalias...* “. Tras la decisiva reflexión central, el cap. 137 cierra dirigiéndose a quienes dan limosna a los que viven de tales oficios, lo que da ocasión para volver a citarlos. Por último, en el cap. 138: “De los salvajes, que son otra manera de estriones”, el autor aporta un último grupo, que curiosamente se corresponde con la referencia a torneos ofrecida por el *Alexandre* en la cuarteta 1961.

A la vista de tan sustancial reflexión en Martín Pérez no cabe, en rigor, volver a insistir en la errónea inclusión de los zaharrones entre la juglaría medieval. Bien lo sabía el redactor del epítome del *Libro de las confesiones*, guardado en la Real Academia de la Historia (intitulado *Confesión general*), cuando añade de su cosecha un término equivalente a zaharrones que es el usual en la tradición festiva del entorno del Sistema Central (Sierras de Guadarrama, Gredos, etc.): “Los estriones o *moharraches* que se transforman en otras sejemanças...” (Gómez Moreno, 1991, 142).

Así pues, completada la exposición de todos los tipos de *estriones* (cap. 135 al 138) puede constatar en Martín Pérez una clara referencia a tres contextos socioculturales del periodo medieval coetáneo del autor: primeramente el escueto contexto nobiliario (los juglares ‘honestos’ del cap. 137, tipo 1-a; los *salvajes* del cap. 138); le sigue el amplio contexto popular medieval (los juglares ‘deshonestos’ del cap. 137, tipo 1-b; los que hacen *encantaciones* del cap. 137, tipo 2-a; y los *cantadores o cantaderas* contorsionistas del cap. 137, tipo 2-b), y cierra con el contexto tradicional (los que *menean palas e arcos* del cap. 137, tipo 3-a; y los que usan de *cantares vanos* en bodas, vigalias, etc., del cap. 137, tipo 3-b). Si un hecho se destaca en esta exposición

de Martín Pérez es la constatación de que su autor, al evocar con viveza la sociedad de su tiempo, no nos deja opción a la confusión entre juglares y zaharrones. Los primeros representan hoy para nosotros dos facetas complementarias de la cultura medieval: los juglares ‘nobles’ protagonizan la avanzadilla cultural de la época, los juglares ‘plebeyos’ encarnan el mundillo popular del periodo. Por su parte, los zaharrones pertenecen de pleno al contexto festivo tradicional, en cuanto que su razón de ser obedece a una finalidad propiciatoria, a un carácter votivo. Los tipos medievales hace tiempo desaparecieron, los tradicionales no.

El panorama tradicional evocado por Martín Pérez viene a ser confirmado por el *Sinodal de Ávila* de 1481 (también deudor, como el *L. Confesiones*, del IV Concilio de Letrán, de 1215; cf. Calvo Gómez, 2004), con citación de algunas de tales festividades más el añadido de otro contexto festivo, el de los misacantanos:

...de grandes tiempos acá cierto uso e costumbre que más verdaderamente se puede dezir abuso e corruptela..., que en los días de san Estevan e de San Iuan Evangelista e de los inocentes e en otros días fetivales de por el año, en las missas nuevas e en otras cosas semejantes, diziendo la missa e los otros divinales oficios, salen e acostumbran fazer çaharrones... (Moll, 1975, 226).

Nada que ver, por tanto, con actividades de una ínfima clase de juglares, según la errónea visión del zaharrón que ha persistido entre los estudios literarios. Lo que más bien se colige de estas citas de Martín Pérez y del *Sinodal* abulense es la consideración de que la presencia de zaharrones en el *Alexandre* con ocasión de las nupcias de Alejandro se justifica por una finalidad propiciatoria dirigida a la nueva etapa vital de los contrayentes, finalidad que parece estar viva en la cultura contemporánea del autor.

Definitivamente, el *xafarrón* - *zaharrón* no es un tipo de juglar, sino una vigencia de la celebración tardorromana de *kalendas*. Amparados en tal certeza, dos rasgos esenciales del personaje tradicional deberían reconsiderarse: la vinculación con lo coreográfico y con el uso de cencerros. Coreografía y cencerros, dos aspectos que se revelarán determinantes para la correcta identificación de las tres menciones que nos ofrecen los dos manuscritos del *Alexandre*: “*otros que...*”, *xafarrones* y *çaratonés*.

1. 3. c. Del *xafarrón* al *zaharrón*: apunte para un encuadre historiográfico

Tan coherente aporte de datos sobre el zaharrón y su marco festivo insta a una reflexión que enmarque cronología, circunstancias y vía de procedencia de la voz. Que su primera mención, bajo la forma *xafarrón*, proceda del entorno leonés constituye un dato relevante para contextualizar históricamente su aparición y las circunstancias del grupo humano que aportó esta particular voz para referirse al personaje festivo patrimonial. Un caso paralelo de una primera documentación en el ámbito leonés viene oportunamente a cuento: la voz *muzarabe*, aplicada en 1024 a tres artesanos del brocado venidos del sur. Su identificación como *tiraceros* (del ár. *tiraz* ‘bordado’) bien puede señalar una procedencia de Córdoba, donde el gremio se ubicaba en tono al monasterio de San Zoilo. Considérese al respecto que las reliquias del santo fueron llevadas en el s. XI a Carrión de los Condes (Palencia), y añádase la circunstancia de que en la línea del Duero se ubica el hagiotopónimo Sanzoles (1ª doc. en 1126) cuya cofradía de San Zoilo se integró en el s. XVII en la respectiva de San Esteban, advocación a cuya honra se sigue realizando una fiesta con participación de *Zangarrón* y *Baile de venias*. Esta primera ubicación de la voz *muzarabe* y esta única aparición de la voz *xafarrón*, ambas dos en el ámbito leonés, no sólo están señalando a inmigrantes andalusíes, sino que aportan sobre ellos un rasgo caracterizador determinante: son indiscutiblemente arabófonos. Apreciación coincidente con la visión actual sobre los mozárabes (cf. Aillet, 2008; o *Studia historica. Historia medieval*, 2009), protagonistas de un periplo

migratorio que no puede ser ajeno, entre otros argumentos, ni a la notable aculturación que tras el episodio de los Mártires de Córdoba originó una cultura arabo-cristiana en la segunda mitad del s. IX; ni al impulso *omeyizador* de Abderramán III (califa desde el 929); ni a la repercusión de la Batalla de Simancas, del 939, tras la cual se potencia la “rehabilitación” de la cuenca del Duero.

Son tiempos previos a la hegemonía castellana, lo que supone un dato que amplía el interés de las voces *xafarrón* - *zaharrón* también para el campo literario. La primera ha de preceder al menos un siglo a la segunda, propia ya del entorno alfonsino. Esta adscripción de la voz a los emigrantes cristianos justifica su ausencia de los glosarios andalusíes, al tiempo que su diversa reformulación romance (inestabilidad léxica por vía de metátesis, reinterpretaciones, etc.) indican una expansión por vía de la oralidad y cronológicamente reciente. Todo ello ayuda a explicar, en referencia al *zaharrón* castellano, la poca rigurosa comprensión del personaje por parte de Alfonso X; señal de un conocimiento reciente, indirecto y extrapolado, lo que contrasta con el atinado encuadre del *xafarrón* leonés por parte del cop. O.

2. Lo que el *zaharrón* (propiamente) menea

2.1. La lectura *simios* como apriorismo, ergo: error de la grafía *symios*

Cuando se toma en consideración el paradigma cultural que en rigor corresponde a los *xafarrones-zaharrones* y se acude con ese nuevo bagaje al verso 1960d, queda automáticamente en evidencia el *a priori* de la lectura “meneaban simios”. Así pues, ante la contundencia del marco tradicional de los *zaharrones* se impone un elemental cambio de apriorismo para abrir paso a la posibilidad de una incorrecta grafía *symios*. Para desentrañarla confróntese el v. 339c, donde el cotejo entre P: *meter su çjanja*, y O: *sembrar su mala çisma*, muestra una deturpación del segundo fragmento que pone en aviso sobre *symios*. Desechando *mala* como fruto de un salto del verso anterior, la rima en *-ía* de la estrofa (*follía* / *malanconía* / *zizanía* / *cofadría*) esclarece *çi-s-ma* a partir de *çj-ça-nja*. Si se aplica la confusión *nj > m* a *symios* y se considera la persistencia de la vocal *i* puede deducirse que la grafía *symios* proyecta una consonante nasal palatal. Obsérvese que el cop. O utiliza con preferencia <nn> (*sennas*, 501b, *sennero*, etc.) sobre <ñ> (*saña*, 212d, *peña*, *doña*...), <n> (*sinal*, *sinales*, *sinalado*..., *senores*, 1626a), e incluso <nj> (*manja* ‘maña’, 700b). Si se considera, finalmente, una significativa alternancia *nn/ñ* en la rima de diversas estrofas (820, 921, 1397, 1596, 2028) puede concluirse que *symios* supone un error por *synnos*, verdadero trasunto del *xjnjos* de P. En cuanto a este último, se desbarata la forzada interpretación “simios” para una caligrafía que no exige rectificación. Las formas *synnos* / *xjnjos* concuerdan en fonética, al tiempo que semánticamente proyectan un decisivo enlace etnológico a *zaharrones*.

En el contexto festivo tradicional (cf. *Mapa-II*) los *zaharrones* agitan objetos sonoros: cascabeles, esquilas, cencerros. Como pervivencias que son del cortejo tardoimperial de *kalendas* los *zaharrones* remedan con esa actividad bulliciosa la función apotropaica del sonido, ligada expresamente al cambio de año por los antiguos. Sabemos ahora que dicha función hubo de extenderse pronto a otros contextos arcaizantes, como los de nupcias y misacantanos. Por todo ello, estando obligados al cambio de paradigma cultural en el que fueron erróneamente encuadrados los *zaharrones*, y estamos igualmente obligados al cambio del enlace léxico para *synnos*. Al revocar la correspondencia con los *ximios* del *Calila*, señalada por Keller (1932), y los *simis* según Giraldo Riquier, el enlace se establece propiamente con los *sinos* mencionados por Gonzalo de Correas: “*Dizen los sinos de San Rromán ke por dar dan*. “Sinos” son: las kanpanas; ke pareze ke dizen “dar dan”” (Correas, 2000, 226). Un vocablo considerado semicultismo por Pidal (1977, § 50, 3 –grupo consonántico NG–,

en nota: “Voces cultas: ...alguna vez pierden la *g*, como *sino*, *indino*, que están semipopularizadas”). Precisamente la apostilla ofrecida por Correas (“San Román es una villa en Portugal, y una parroquia deste santo en Salamanca”) parece insistir en ese encuadre semiculto. Se impone dilucidar si esta voz semipopularizada pudo interesarle al autor del *Alexandre* y si tal significado se halla escondido tras *xjnjos* / *synnos*.

Tres relatos hispanos contemporáneos nos ilustran sobre el más evidente contexto de uso de la voz *sinos* (el correspondiente al ámbito del monacato medieval), puesto de manifiesto por aquel milagro mariano que redimió a cierto “sacristán fornicario”, que dijera Gonzalo de Berceo (*milagro II*), cuyo oficio en la comunidad era “tesorero e sacristan del monesterio”, según la prosificación de las Cantigas de Santa María (cod. *T*, *ctga.* 11). La presencia del sustantivo está ensamblada en el relato, ya que es justamente por el incumplimiento que el sacristán hace de su deber (anunciar el rezo de las horas con toque de campana) como se desencadena la historia: “Quando vino la ora de matines cantar, / non avié sacristano que podiesse sonar” (Berceo, II, 82ab). Ciertamente, Berceo elude el sustantivo en cuestión pero, a cambio, es ofrecido por dos veces en las cantigas alfonsinas: “Quand' esto fazer queria, / nunca os *sinos* tangia” (*CSM*, 11, 28), y más adelante: “O convento atendia / o *syno* a que ss' ergia” (*CSM*, 11, 81-82). Contamos, incluso, con la referencia al étimo gracias a la versión latina en Egidio o Gil de Zamora: “ad pulsandum *signum*” (*Liber Mariae*, tract. XVI, cap. I, mir. 1). Así pues, el ámbito monacal contemporáneo al *Alexandre*, nos da la oportunidad de considerar, a través del lat. med. *signum* y del gall. *sinos*, la certeza del uso medieval de esta voz.

Pero, más allá de los ámbitos monacales y cortesanos, el rastreo de los derivados del lat. *signum* por las lenguas romances ofrece un segundo contexto de aparición. En el occidente peninsular sigue en uso el gall.-port. *sino* ‘campana’, cuya primera documentación remonta al 1109: ‘instrumento que dá o sinal’ (*DDGM*, s. v.) con cuya sencilla explicación se justifica esta particular ampliación de significado del lat. *signum* ‘signo’. En el oriente peninsular el catalán ant. *seny* ofrece dos acepciones que ratifican tal ampliación de significado: “1. ant. *Senyal*” y “2. ant. *Campana*” (*DCVB*, 2000, s. v. *seny*-1). Este *seny* documenta igualmente tanto la superación del uso religioso: “*Hora del seny*: (ant.) hora del toc de la queda”, “*Seny del migjorn*: campana que es tocava per assenyalar les dotze de migdia” (*DCVB*, 2000), como una interesante ampliación de su cronología de uso: “Amb el significat de ‘campana’, *signum* ja apareix usat en el segle VI” (*DCVB*, 2000). Finalmente, el fr. ant. *seing*, con una probable 1ª doc. c. 1371 (*DMF*, 2012, s. v. *seing*), repite las dos acepciones comentadas: “1.- *sein*, *sain*, *sin*, *seing*, *saing*, *seign*, s. m., signe, marque, au propre et au figuré” y “2.- *sein*, *seyn*, *seint*, *sain*, *saing*, *saint*, *sainct*, *sin*, *sing*, *san*, s. m., cloche” (Godefroy, 1881, s. v. *seing*). A la vista de este marco romance es plausible considerar su uso en el *Alexandre* bajo una solución palatalizada, sea *synnos/xjnjos*, que solventaría el paso al romance del fonéticamente problemático lat. *signum*. Sólo que la grafía *xjnjos* de P apunta, además, a un entorno lingüístico riojano-aragonés.

2.2. Fundamentación fonológica para una lectura riojano-aragonesa de *xjnjos*

En el proceso de interpretación del grafema *xjnjos* entran en juego sucesivos niveles de acercamiento. Ya han sido vistos los dos primeros al socaire de O; a saber: un planteamiento cultural (los *xafarrones-zaharrones* menean campanillas, i.e. *sinos*), y otro etimológico por equiparación de *sinno* con las correspondientes formas gall.-port. *sino*, cat. ant. *seny* y fr. ant. *sein*, *saing*, etc. A un tercer nivel, filológico, le corresponde explicar el paso de la forma latina *signum* a una particular forma romance *xjnjo*, con sibilante inicial *x-* (<lat. *s-*) y dígrafo *nj* (<lat. *gn*). Comencemos por lo último.

Considerar en *xjnjos* una nasal palatal bajo el dígrafo *nj* implica una representación grafémica cercana a la tradición aragonesa (cf. *cunyato* < lat. *cognatum*) y catalana (cf. *tànyer* < lat. *tangēre*), y acorde con la documentación medieval riojana:

La palatal *ñ* –aparte grafías poco significativas como *nn*– aparece escrita *ni*: *tenias* (SMC, 1075, pág. 229) < *tēñeas*; *vanio* (SMC, 1079, pág. 248) y *Vaniar* (*ib.* 1084, pág. 259) < *banēu...* (Alvar, 1976, 37)

¿Se confirma esa grafía palatal riojana en *xjnjos*? En P predomina el uso de la grafía moderna, pero hay algunas disidencias reveladoras. Frente a dos *Babjlonia* (1456d, 2526a) y un *Babjlona* (2421b) ofrece diecisiete *Babjloña* (junto con *Bretaña*, *Alemaña*, *Bergoñja*). La pronunciación de la ciudad mesopotámica bien pudo conocerse antiguamente con nasal palatal (también O ofrece dos *Babiloña* frente una quincena de *Babilonia*, además de *Bretaña* y *Aleymaña*). Cabría entonces rescatar en P como nasales palatales no sólo la evidente *Babjlona* sino también la dudosa *Babjlonia* ya citadas. Un caso paralelo acontece en *Bolonja* (P), que O escribe *Bolonna* es decir representando una nasal palatal acorde con las pronunciaciones local e italiana (respectivamente *Bulåggna*, *Bologna*). Un espiguelo por el CORDE (sd) atestigua que, con distintas grafías, tal pronunciación palatal se documenta en el s. XIII en el entorno alfonsí (*Estoria de España, II*; CSM, *Gran Conquista de Ultramar*), que seguía activa en el s. XV (Juan Ruiz, *LBA*, 1517abcd; López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro*; *Cancionero de París*), y que llegó hasta Nebrija (*Vocabulario español-latino*, 1495). Como ya el *synnos* de O refrendaba, del *xjnjos* de P se alzan dos deducciones consecutivas: 1ª) que el cop. P no corrigió los casos de palatal que no supo identificar; 2ª) que el ms. *ω*, al que sigue P, utilizaba por sistema el dígrafo *nj*. Tal lectura en *xjnjos* está justificada.

En cuanto a la consonante inicial, es precisamente desde el aragonés y su variado campo de las sibilantes que puede explicarse la forma *xjnjos* como procedente del lat. *signum*. Resumimos la cuestión a partir de Zamora Vicente sobre el aragonés:

S- inicial [latina] > *š*, *ê*, *θ*... La prepalatal fricativa *š* es también conocida: [syringa] > *šaringa* (Jaca); satureja > *šarguera* (Ansó) [...] Ya en tierras del sur, la variación fonética se refleja de igual modo en el habla viva. En la Puebla de Híjar... *ceñar* (< *signare*)... (Zamora Vicente, 1974, 226-227).

De la cita hemos entresacado únicamente los ejemplos coincidentes con las dos soluciones que interesan del ms. P: por una parte la solución *š* (/š/ AFI) cuya grafía antigua <x> coincide con la del copista, y, por otra, ese interesantísimo último ejemplo de *ceñar* ('hacer señas') por su coincidencia en el étimo. Se recogió a mediados del s. XX en la turolense Puebla de Híjar, en el Bajo Aragón Histórico (Monge, 1951, 195), pero en trabajo de campo más reciente también ha sido recogido en la zaragozana Comarca del Aranda (Pérez Gil, 2013). En definitiva, la fonética y el étimo de *xjnjo* (< lat. *signum*) pueden justificarse satisfactoriamente por vía del aragonés.

2.3. Menar-menear: acepción musical e inestabilidad léxica

La utilización del verbo menear junto a *synnos* / *xjnjos* 'campanillas' corrobora el marco musical que proponemos como relectura del verso. Sin embargo, sólo en una ocasión ha contemplado el DRAE (en 1734) un significado musical para *menear* (y mediante cita a fray Luis de León: "al son dulce acordado / del plectro sabiamente meneado" que cierra la Oda I, *La vida retirada*). La propia entrada de la Academia testimonia que esta acepción musical era ya un arcaísmo en el s. XVIII. Contamos, sin embargo, con un testimonio anterior a fray Luis de León: el del Arcipreste de Hita, en cuyo *LBA* se descubren dos rasgos de feliz paralelismo con el *Alexandre*: por una parte la coincidencia en el significado musical y en cierta extensión asociada; por otra,

parecidas dudas para decantarse por las formas *menear* o *menar*. En relación al primer rasgo, el significado propiamente musical de ‘tocar un instrumento’ se expande hacia un genérico ‘hacer sonar’ (particularmente algo metálico) según se observa en la dualidad: tañer cascabeles / menear joyas (“La buhona con farnero va taniendo cascaveles, / meniando de sus joyas, sortijas, et alfileres, /...”; *LBA*, 723). Efectivamente, este mismo recurso burlesco, construido sobre esa ampliación del significado musical hacia el meramente sonoro, se observa en el *Alexandre* cuando establece una dualidad entre el “*meneavan*” último verbo de acción en la estrofa 1960 y un previo “*fazién sones*”, de claro encuadre musical. De modo que los *sinnos* de los zaharrones citados en el verso de cierre se hallan en relación con los instrumentos músicos de los juglares evocados en el cuerpo estrófico (de nuevo el recurso estructural, tan caro al autor, del cuarto verso cargado de complicidad con el lector).

Pero además de la convergencia en significados musicales e intencionalidad burlona, ambos *Libros* medievales también coinciden en equivalente indecisión léxica sobre la palabra a escoger. Si el código *S* del *LBA* escogió *menear*, el *G* opta por *menar* (“la buhona con harnero va taniendo cascaveles, / menando de sus joyas, sortijas con alheleles, /...”). Y similar indecisión se repite en los copistas del *Alexandre*: *menear* en *P*, y *menar* en *O*. Dilucidar esta coincidencia de fluctuación nos lleva a un aspecto de sumo interés en relación al *Alexandre*: la de saber cuándo y dónde apareció la forma *menear*, triunfante en castellano pero desconocida no sólo fuera de la Península Ibérica, sino también para el catalán al oriente y el gallego y portugués al occidente.

Julio Cejador, que prefería el código *G*, comentaba en su edición del *LBA* (1913): “*Menear* salió de *menar*, de [lat.] *minare*, llevar el ganado”. Marcaba así una línea de trabajo que juzgamos más coherente que la hoy preponderante; la que, siguiendo a Covarrubias (“menear, es mouer quasi manear, porque comunmente lo que meneamos es con las manos”), proponen Corominas (1980) (“Menear, alteración del antiguo *manear* ‘manejar’, derivado de MANO, por influjo del cat. y oc. *menar* ‘conducir’, ‘mover’, ‘menear’...” y el DRAE (2001) (“del ant. *manear*, manejar, der. de *mano*, alterado por infl. del ant. *menar*, conducir”). Bien al contrario, y siguiendo la coherente propuesta de Cejador, la trayectoria que conduce al significado musical ha de arrancar de una etimología latina, la que fundamenta el cast. *menar* (“del lat. *mināri*, amenazar, en lat. vulg. *menāre*, llevar, conducir”, DRAE, 2001), y ha de continuar por los siguientes pasos: 1) lat. clas. *mīnari* ‘amenazar’ (“menauaos tan brauament que os gregos foron tan enpuxados do canpo”, *Cr. Troyana*, I, 239.16); 2) lat. tardío *mīnare* ‘conducir, llevar’, particularmente el ganado. Cf. el fr. *mener*:

D'un lat. *minare*, forme active qui s'est substituée au class. *minari* “menacer”, et qui apparaît dans lang. rustique et pop. et particulièrement à basse époque avec le sens de “mener les animaux”, le conducteur les menaçant de ses cris, de son fouet, etc.; ce sens s'est conservé dans les lang. rom., cf. p. ex. le roum. *mîno* “conduire le bétail”, le calabrais *minare* “aiguillonner les bêtes.” (CNRTL, sd)

Cf. igualmente el italiano *menare* (“presso il lat. class. *minari minacciare* si sviluppò un volgare *minare* col senso di *spingere innanzi greggi, armenti con minacce* o altri mezzi...”, Pianigiani, 1907) acepción que contiene también una aplicación genérica (“demas quando el poluo las sus algaras mena”, *L. Alex.*, 1179c; y “de menar i traer agua es a saber aguaduyto” *L. Palladio*; CORDE, s. v. *menar*); 3) la línea etimológica continúa con el derivado verbal *menador*, que presenta varios enlaces: 3a) con una extensión de *menar* ‘conducir, dirigir’, la de ‘gobernar’ (cat. *menadors de bèsties*); 3b) con la acepción ‘agitar’ (“espatula o menador”, *Receta de la buena composta*, cf. CORDE, v. *menar*), 3c) con una nueva acepción de *menar*, la de ‘hacer girar’ (“menar en los tornos” *Fructus sanctorum...*, cf. CORDE, v. *menar*; “menar la roda –els

corders, els filadors de cànem—, menar la sènia, el molí, ...”, DCVB), junto a la cual se añaden tanto la acepción de ‘manivela’ (cat. *menador d’ast*) como la referencia al sujeto que da vueltas al artilugio: “Menador. El que da vueltas a la rueda para recoger la seda. Es voz usada en el Reino de Murcia” (DRAE-1734). No obstante, a pesar de lo que parece indicar esta última referencia, la voz no era exclusiva del ámbito murciano, siendo citada como oficio municipal en la documentación del Antiguo Régimen: “menador (TG): T.R.: sedero, torcedor, tafetanero” (donde TG: término general, TR: término relacionado; Vivas, 1996, 200). Variopinta trayectoria que precede necesariamente al significado que aquí interesa.

Finalmente, menar es también ‘tañer un instrumento musical’ (“menar (e) v. a. mener, conduire..., jouer “d’un instrument””, Levy, 1909). Significado antiguo, oportunamente recogido por una obra contemporánea del *Alexandre* y proveniente del entorno occitano, el *Roman de Flamenca*: “L’us menet arpa, l’autre viula, / l’us flautella, l’autre siula; / l’us mena giga, l’autre rota...” (Relación de instrumentos músicos inserta entre los vv. 603-610; Meyer, 1901). Además de introducir el verbo menar en un contexto musical, la notoria tendencia realista de esta obra puede avalar una hipótesis sobre la causa y la procedencia de esta acepción musical. Basta reparar en una acepción ya mencionada: menar ‘girar una rueda o una manivela’. La rueda es, precisamente, artilugio de notoria presencia en algunos cordófonos medievales. Para el encuadre de la cuestión es suficiente un par de entradas en el *Dicc.* de Albert Jacquot (1886). Según la primera:

Rote ou *rota*. C’est un psaltérion de forme arrondie, à sept, dix et dix-sept cordes, auquel on adapta, dans la suite, le frottement d’une roue, et qui devint alors la *Vielle* ou *Chiffonie*. On a appelé ainsi autrefois, à tort, le *Rebec* et la *Gigue*...” (Jacquot, 1886, s. v. *Rote*)

Mientras la segunda comenta:

Vielle à roue. En italien, *Viola da orbo*; en anglais, *Hurdy-Gurdy*; en allemand, *Leier* ou *Bauerleyer*. Le véritable nom est *Rote*, du mot *rota* ou *roue*, qui sert à passer sur les cordes. C’est l’ancienne *Chiffonie* ou *Symphonie*.” (Jacquot, 1886, s. v. *Vielle à roue*)

Así pues, la *rota*, la *vielle*, la *gigue*... Y también el *organistrum* de repetida aparición en templos vinculados al románico francés o al Camino de Santiago. En buena lógica, el *Roman de Flamenca* justifica fehacientemente la procedencia y el uso de esa acepción musical incluida en el occ. menar y en el uso medieval del cast. menear.

Tras esta digresión étimo-organológica puede afrontarse una explicación a la fluctuación entre menar y menear que ofrecen el *LBA* y el *Alexandre*. La estrecha cronología entre los códices *G* y *S* del *LBA*, dejando patente la rápida preferencia del Arcipreste por la forma que será triunfante en castellano, documenta la expansión de la forma menear por esta lengua. El proceso es determinante para conjeturar lo que ofrecen los copistas del *Alexandre*. El cómputo silábico muestra una doble evidencia: que la novedosa forma menear fue corregida por O, juzgándola errata según cabe deducir, al tiempo que su presencia en P confirma ser la elegida por el autor. A tenor del enclave leonés de O la conclusión es obvia: el *Alexandre* documenta la procedencia oriental de la forma menear, y lo reciente de su aparición. Es más, dado que el autor presenta tan novedosa forma asociada al ambiente popular de los zaharrones se colige que la introdujo deliberadamente (pues mantuvo la forma etimológica, y su significado, en la estrofa 1179c), y que la valoraría como un vulgarismo, con la connotación sociológica que entonces suponía para su público. Esta valoración como vulgarismo originado en un encuadre castellano oriental o riojano nos facilita el acercamiento a una atrevida metonimia para la que, precisamente, es oportuno tener en cuenta un gentilicio riojano.

3. Çarratones: un inadvertido tropo sobre zarragones

3.1. “Otros” y xafarrones son reducidos a un único tipo por el copista O

Sabemos ya que el *Alexandre* nos presenta en los versos 1960cd tres tipos de participantes en las nupcias, y que su distinta actividad es realizada en honor de los desposados. Sabemos también que en el momento de presentar estos personajes y sus actividades el autor se permite el juego estilístico de dar, o alternativamente eludir, sus denominaciones y descripciones. El resultado es una diferente fórmula de presentación para cada tipo: en primer lugar están los juglares, que interpretan *sones* o piezas musicales; en segundo lugar están unos imprecisos “*otros*”, pero que llevan a cabo una actividad que a ojos del público destinatario identificaba de forma inequívoca al personaje; y en tercer lugar están los *xafarrones* / *çaratones*, de los que no hay mención a su actividad porque vendría aludida por la denominación del protagonista. Tres personajes y tres actividades.

Si el primer personaje (juglares) ya estaba identificado y el tercero (zaharrones) ahora ya también, del segundo (“*otros*”) lo que hay son más bien conjeturas. Incluso ahora, porque habiendo quedado descartado que sea un juglar también hemos de descartar una identidad total con el tercer personaje, según O, al considerar el *çaratones* de P. Referente a la actividad de “*otros*” se ha leído desde el primer momento un “meneaban simios” que se avenía a un tipo ínfimo de juglar; pero visto que ese tipo ínfimo no compareció a esta boda se confirma que tampoco hubo tal actividad, en tanto resulta incompatible con la cultura festiva tradicional y con su mentalidad (propiciatoria antes que lúdica). En el verso 1960d, y en contra de la aludida lectura pidaliana, la forma verbal meneaban afecta a “*otros*” pero ya no a *xafarrones*/*çaratones*. La agitación de campanillas constituye un rasgo propio de los zaharrones, y sin duda el cop. O se decantó por esa particular coincidencia al emplear la voz *xafarrones*, viniendo a identificarlos con “*otros*”. Pero, que tal equiparación no estaba en la originaria intención del autor se deduce por la voz *çaratones* en P, que ha de albergar un matiz diferenciador. Averiguar ese matiz y su naturaleza conceptual o estilística obliga a efectuar algún desbroce previo.

El hecho de que la voz *çaratones* sea igualmente un *unicum* invita a pensar que en su formulación han sido decisivos dos condicionantes: uno, el de su deuda con la rima, mostrada por su enlace al previo *ciclatones*; y otro, el de su vinculación a un sinónimo de este personaje con sonoridad cercana. Keller (1932), que no hace mención al primer condicionante, dice sobre el segundo:

Pudiera creerse que *çaraton* es una mala grafía por *çarracon* (metátesis de *çacar(r)on*), ya que el resultado del sonido árabe de *h* puede ser *f-h* o *c-k*; cf. hoy en Segovia: *zarragón* ‘el que dirige a los botargas o danzantes que toman parte en las procesiones.’ (Vergara..., 1921)

Decisiva cita segoviana, aunque desaprovechada. Keller algo intuía pero su planteamiento se malogró al caer en dos errores. El primero en relación a la propuesta etimológica de base: no es infrecuente retocar la voz zaharrón mediante el recurso a la metátesis, sólo que no existen los *çarracon* y *çacar(r)on* propuestos. El segundo error atañe a la ausencia de fundamentación en la que basar la equiparación de estos personajes. Su propuesta se limita a lo puramente sonoro, es decir, sin buscar refuerzos en el campo etnológico. Acertó en la mención al zarragón segoviano, pero utilizó una cita errónea en la que una incorrecta equiparación *botargas* = *danzantes* emborronaba la certera de *botargas* = *zarragones*, ocasionando un dislate ya insuperable para la estudiosa. Y sin embargo, la simple equiparación entre los personajes *zarragones* y *çaratones* aclara la fundamentación buscada, que no es otra que la coincidencia de

ambos en su significado de ‘guía de danza’. Así, de improviso, la confusa alusión a zarragones y danzantes del autor citado por Keller recupera su valor testimonial. Y el enlace resulta ser decisivo:

Zarragón. Nombre con que se designa en algunos pueblos, Cabezuela entre otros, al que dirige a los *botargas* [sic] durante la función en que intervienen, y tiene la obligación de enseñar a los danzantes, por lo que le abona el Ayuntamiento 15 pesetas al año. (Vergara, 1921, s. v.)

3.2. *Çaraton*es remeda a zarragones, y propicia su relectura: çarraton

Aunque Keller (1932) parece haber atendido primordialmente a la semejanza sonora de una y otra voz, la validez del enlace se justifica de pleno por el engarce coreográfico de zarragones; matiz que se ofrece bajo dos variantes: como *guía de la danza* dentro del género de los llamados paloteos, troqueados y demás variantes, y como danzador individual en contexto navideño (portando un cordero). Llegados a este punto interesa conocer la geografía y variantes locales del zarragón. En *Mapa-II* se llama la atención sobre ciertas preferencias regionales a la hora de elegir la denominación de los personajes festivos. Puede decirse, *grosso modo*, que las voces guirrio, birria, zangarrón, zamarrón son las habituales en el N-O peninsular; las de cachiberrio y zamarraco en la Cornisa Norte; mientras que zarragón aparece significativamente en una serie de provincias que dibujan la expansión Sur-Sureste de la extremadura castellana: hay noticia de zarragones en las de Segovia, Madrid, Guadalajara, Soria, Logroño y Burgos, junto a referencias aragonesas vecinas de Teruel y Zaragoza. En el pasado la presencia de esta voz hubo de tener mayor amplitud toda vez que los términos hoy predominantes son otros. En el área norte el que ilustra la variante local riojana *cachiburrio* (construido sobre birrio < guirrio, de un germánico o fránico **werre* ‘desorden, disputa, etc.’ que fue asimilado por el lat. vulg. *verra*, desplazando al lat. clas. *bellum*), y en el área sur el de *botarga* (modismo tardío ocasionado por el éxito en el teatro renacentista español del cómico Stefanelo Botarga).

Interesa seguir el rastro provincial del personaje (con su duplicidad etnológica: coreográfica y del contexto de *kalendas*) para aquilatar el significado ofrecido por el *Alexandre*. Así, en Segovia, mientras el zarragón de Cabezuela era citado junto a un grupo de danzantes, el de Urueñas contiene rasgos del cortejo de *kalendas* (pide aguinaldo casa por casa, porta cencerros, y dirige una comitiva cantando villancicos). En Madrid, el zarragón de Braojos aparece en el marco navideño del danzador individual. En Guadalajara, el zarragón de Alarilla sigue las pautas de *kalendas* (salida la víspera de año, cuestación casa por casa, cencerros y persecuciones) sin que haya memoria de actividad danzante. En Galve de Sorbe aparecen las dos facetas (guía de danza y perseguidor de propinas entre los presentes).

En Soria se repiten las tendencias observadas. Se inserta en el marco navideño de danzador individual precisamente en Buitrago (Campo de Gómara), sobre el que Julio Casares hacía en *ABC* la citada reflexión. El nexo del zarragón con los paloteados queda resaltado bajo una interesante variación léxica en la sexta de las danzas de San Leonardo de Yagüe: “...y Martín de Antón / zapatero, mondonguero, / albañil y zarrangón, / y Martín de Antón”. Igualmente ligado a la danza aparece en el enclave del Pico Frentes (Ocenilla, Villaverde, Cidones, Fuentetoba, Los Llamosos, Las Fraguas y Las Casas) según indican recientes trabajos de campo: “La escenificación de la lucha entre el bien y el mal, la muerte del zarragón, las gracias de este personaje con sus grandes navajas y tenazas extensibles en tijera” (Asensio García, 2007). Tanto este artilugio como los *legis* (canillera militar de cuero) que porta el de Alcozar son elementos del contexto de *kalendas*. Relativo al campo coreográfico hay transcripción

musical del lazo dedicado a la muerte del personaje, recogida en Ocenilla por Kurt Schindler (“La muerte del zagarrón” [sic], 1991, nº 757). También aparece en esta provincia una vinculación local a la danza de espadas, así en Castilfrío y Narros (Asensio García, 2007), y transcripción musical de aquella en Schindler (1991, nº 611).

En Rioja, el zarragón de Enciso aparece en carnaval, por tanto con enlace al marco festivo de *kalendas*. Pero localidades sorianas insertas en las comarcas de Cameros y provistas de danza presentan lo que podrían constituir variantes denominativas de zarragón: *zurronero* en Montenegro de Cameros, y *zurraguero* en Santa Cruz de Yanguas (Asensio García, 2007). En tierras aragonesas la aparición del zarragón se circunscribe al carnaval, por tanto al contexto de *kalendas*. En Teruel, el zarragón de Luco de Jiloca sale en compañía de *madamas* y *diablos*, con *esquilos* en la cintura que se hacen sonar rítmicamente. E igual adscripción presenta el zarragón de Épila (Zaragoza) que aparece junto a *taleguillos*, *mascarutas* y *zaputeros*. El círculo se cierra en Burgos (Baños de Valdearados, Fuentelcesped, Santo Domingo de Silos, Navas del Pinar).

En resumen, el tipo zarragón presenta una doble faceta: festiva de *kalendas* y coreográfica. La primera justifica el enlace *zarragones*=*zaharrones* de O, falta averiguar si la segunda estuvo recogida por el autor del *Alexandre* bajo el *çaratones* de P. Es el momento de reconsiderar la corrección que Keller (1932) intuía; no bajo su propuesta de un *çarracon* metátesis de *çacar(r)on*, sino de un *çarratones* justificado por su enlace de significado coreo-etnológico a zarragones. La grafía simple *çaratones* debería juzgarse como formulación puntual del copista. En definitiva, con tales referencias a dos tipos tradicionales diferenciados encontramos que el autor del *Alexandre* hace alusión no a uno sino a dos grupos de participantes tradicionales en la fiesta nupcial: al séquito de los que menean cascabeles (zaharrones) y a las danzas encabezadas por sus guías (zarragones). Aceptada esta doble presencia, cabe plantear si tras la mutación de zarragones (voz común) en *zarratones* (voz *hápax*) hay algo más que una simple cuestión de rima en el sustantivo elegido por P. Su resolución puede revelarnos toda la maestría del autor al dar un salto estilístico que le lleva a convertir *çarratones* en un guiño burlón perfectamente comprensible para el público destinatario.

3.3. *Çarratones*: metonimia al gentilicio de Zarratón (el pueblo de las 7 danzas)

Zarratón, localidad intermedia entre Santo Domingo de la Calzada y Haro, presenta una singular característica etnográfica, hoy sólo recuerdo: la de salir no una sino varias danzas simultáneas en el día del patrono (San Blas). La tradición oral habla de siete ermitas de las que salían otras tantas danzas (Pinedo López, 1962). Tal simultaneidad constituye un hecho insólito, y por ello mismo sobresaliente, más aún tratándose de un núcleo menor. Pero la singularidad es suprema si se considera que las siete danzas finalizaban convergiendo en una sola, bajo la correspondiente a San Blas. Este parece ser el hecho que recoger el *Alexandre*: la concurrencia de siete zarragones.

La licencia estilística del verso 1960d es, por tanto, la de utilizar la voz *çarratones* (simultáneamente trasunto de zarragones, y gentilicio de Zarratón) como metonimia de los zarragones de una localidad, donde adquiere –o adquiriría– protagonismo esa confluencia irrepetible de siete *guías de danza*. La escena evocada tenía que resultar tan impactante que el autor del *Alexandre* la halló idónea para su evocación en el pasaje de las nupcias. Resumamos, por tanto, el conjunto de la estrofa 1960 con su descripción de tres grupos participantes: 1) multitud de juglares, que habían acudido para honrar del rey y no por concurso poético (de ahí el rechazo a los habituales premios de ricas vestimentas); 2) multitud de zaharrones (*otros*=*xafarrones*, propuesto por O) meneando sus esquilas (sinos) para propiciar un buen futuro matrimonial; y 3)

multitud de danzas con sus guías (*çarratones* por zarragones, hoy *cachiburrios* en la tradición comarcal, así en el cercano Bañares); un espectáculo coreomusical bien conocido en Entradas Reales o en la procesión del Corpus, pero nunca con el grado de iconicidad que proyecta esa coincidencia de siete guías o zarragones en una misma *danza-pasacalles*. No hay parangón alguno (ni hubo, a juzgar por este pasaje), y en ello basa el autor del *Alexandre* su metonimia: çarratones = los zarragones de Zarratón.

Epílogo

La lectura de la estrofa 1960 precisa corregir la habitual interpretación de su verso de cierre. He aquí la correspondiente enmienda en cada manuscrito y la propuesta final, que ha de basarse en P como la más acorde con la voluntad del autor:

Ms. P: otros *que meneauan* xjnjos, e çarratones

Ms. O: otros *que menauan* synnos, & xafarrones

Otros (*zaharrones*) que meneavan sinos, e çarratones (*zarragones* de Zarratón)

Addenda 1. Zarratón, Bañares: La Rioja que el *Alexandre* evoca

En la concisa información del v. 1960d en torno a actividades festivas tradicionales hay una diferencia de grado en cada hemistiquio. En el primero, la referencia a zaharrones que desfilan y corretean agitando campanillas o cencerros puede ser aplicable a numerosas tradiciones locales del ámbito hispano-portugués. Por el contrario, en el segundo hemistiquio la metonimia sobre los zarragones de Zarratón circunscribe esta referencia al área riojana, concretándose en La Rioja Alta. Este marco tradicional que el *Alexandre* evoca puede ser adecuadamente valorado tras un rastreo por las pervivencias del presente. La complementación de las localidades vecinas de Bañares y Zarratón marca el guión de estas observaciones.

a/ La Antigüedad prolongada: advocaciones martiriales

La elección que el autor hace del entonces vulgarismo menear, su vínculo con una manifestación festiva popular, y la referencia metonímica a la aldea de Zarratón, se adecuan con la siguiente hipótesis sobre el topónimo: en su forma actual refleja una asimilación vocálica por la que remontamos a la antigua grafía *Çerraton* (1ª vez en 1045) que indica una ubicación en la falda de un pequeño cerro (situación orográfica confirmada por el microtopónimo: *c/ Somo de villa*). Forma medieval que remite al lat. *cirrus* en su acepción antigua: ‘lomo de una montaña’ (Corominas, 1980, s. v. cerro). La toma en consideración del burgalés Cerratón de Juarros, de idéntica ubicación orográfica, propugna valorar al riojano Zarratón como fruto de una repoblación castellana; quizá con misión de vigilancia o control de una vía de entrada al territorio por el norte, coincidente con el *Camino de Santiago* conocido como *Vasco* o *Interior*, con trayectoria Irún - Pamplona - La Calzada. Por su parte, el étimo latino de Bañares propugna, al hilo del enfoque abierto sobre los *loca sacra* por Santiago Castellanos (1997) una continuidad de asentamiento poblacional desde época romana. En este punto, la ayuda de la Toponimia pasa el testigo a un acercamiento cronológico de la Antropología.

La advocación local a san Formerio no puede desvincularse de la Vía *De Italia in Hispanias* (Tarraco-Legio VII). Siguiendo la embrollada documentación reunida por Anguiano (1704) el mártir es considerado originario de *Cesarea*, evidente latinización erudita del medieval *Cerasio*, hoy Cerezo de Río Tirón (*mansio* Segasamuncló); se dice martirizado en Tormantos, localidad intermedia hacia la siguiente *mansio* de Libia (la Leiva actual), y se considera que sus restos fueron depositados en Bañares (por cuyo término continúa la trayectoria viaria). En las poblaciones mencionadas alternan las advocaciones martiriales generales a la cristiandad y las locales: San Vitores en Cerezo de Río Tirón; Sta. Águeda, pero también romería a San Vitores, en Leiva; San Blas, en Zarratón. Esta última advocación destaca por ofrecer a lo largo de la geografía peninsular significativos préstamos festivos de *kalendas* (cf. *Mapa-II*), como son las dos actividades reflejadas en el *Alexandre*: grupos con cencerros y acción coreográfica.

La continuidad cultural que estas advocaciones martiriales ofrecen es pareja a la mencionada propuesta de Santiago Castellanos (1997) sobre la continuidad del poblamiento tardoantiguo riojano atendiendo a los *loca sacra*: “Hilo conductor y puente entre el paisaje humano antiguo y el altomedieval basándose en los lugares de culto. Se basa ello en la pervivencia de buena parte de los lugares de culto que heredan la religiosidad indígena, la implantación romana y la *interpretatio* cristiana que sacraliza de nuevo estos *loca sacra*, ahora en forma de oratorios y ermitas” (Castellanos, 1997, 335). El caso de San Formerio es especialmente significativo. Es advocación martirial de Bañares, y también del Condado de Treviño. Pero se insiste en tratarse de dos santos,

cuyos restos se conservan respectivamente en la parroquial de Bañares, en una hermosa arqueta románica, y, en la ermita de Pangua, en un no menos bello sepulcro gótico. La riqueza de esta hagiografía no termina ahí: en el caso de la ermita de Pangua se hace evidente la *interpretatio* cristiana de un culto ancestral, puesto de manifiesto por la inmediatez de una fuente de aguas sanadoras. En este marco etnológico no sorprendería que el paraje *La Salceda*, inmediato a Bañares, hubiera contenido en lo antiguo un valor sanador equivalente. El topónimo Bañares apuntaría en este caso hacia un balneario sagrado (el sauce como planta febrífuga; cf. el caso de *El Saucedo*, en Talavera de la Reina, según la interpretación ofrecida por Canto, 2001).

Yendo un paso adelante en esta línea cultural se constata que en las mencionadas localidades riojanas, aun hoy son honradas sus advocaciones martiriales mediante una suite coreográfica denominada tradicionalmente *la danza*. ¿Pueden acaso los datos coreomusicales ofrecer un testimonio equivalente de continuidad cultural y por tanto poblacional? Sin duda. Por ejemplo, las manifestaciones festivas en honor a Santo Domingo (patrón de la vecina ciudad de La Calzada) testifican hoy que en el periodo medieval previo a la aparición del *Alexandre* aún mostraba su vitalidad un buen número de vigencias tardoimperiales (de *kalendas*, y de la cultura de ofrendas; cf. *Mapa-II*) pronto asumidas por la Iglesia Martirial hispana. Los datos coreomusicales recogidos en el siglo XX corroboran el valor continuista de la cultura tardoantigua en el área de la Rioja Alta. Interesa, pues, un breve acercamiento a la tradición de la zona, con atención al caso de Zarratón, en tanto aludido metafóricamente por el *Alexandre*.

b/ Pervivencias de la Antigüedad Tardía: danzas y ritmos.

El abordaje de esta cuestión exige una premisa metodológica: en *Mapa-II* hemos podido documentar, a través de la excepcional vigencia del *Baile del Niño* (en las variantes de Sanzoles y Venialbo, Zamora), la formulación inequívocamente tardorromana, y de sesgo castrense, de los dos elementos coreomusicales que vamos a tratar. Respecto al ámbito coreográfico el tipo denominado *las venias*: los miembros del grupo se van acercando sucesivamente al frente, donde realizan la venia o acción de respeto al homenajeado, para regresar a su posición inicial manteniendo la vista al frente. Y en el ámbito musical el uso de una célula rítmica quinaria que podemos denominar “crética” en tanto correlato del antiguo *pie crético* (*longa-brevis-longa*). También se ha de considerar que ambos elementos aparecen asociados a una celebración martirial: la de San Esteban, 26 de diciembre (para el caso de Sanzoles; siendo en el vecino Venialbo al día siguiente, San Juan de Navidad). Esta dedicación al protomártir San Esteban no deja de tener interés al considerar la coincidencia con la advocación que motiva las numerosas *Épîtres farcies de Saint Étienne*, o *Epistel de Sanctus Stephanus*, provenzales, catalanas y francesas. Género de nuevo abordado por González-Blanco (2008) para fundamentar la línea creativa que partiendo de los tropos y prosas latinas del oficio, y continuando por el tetrástico monorrímo romance y la temprana mención al *clergil mester*, desemboca en la “cuaderna vía” y el “mester de clerecía” del *Alexandre*. Una advocación, por tanto, que admite un doble interés: el de su auge en los siglos centrales del medioevo, y el de ser otro testimonio de prolongación ininterrumpida de la Tardoantigüedad. Las dos vías (el estrato culto y el popular) de la evolución cultural europea. Desde este segundo campo, y con la certeza que ofrece la referida vigencia del zamorano *Baile del Niño* cabe abordar la presencia de la coreografía de venias y del ritmo quinario también en la tradición riojana de *la danza*.

Por *danza riojana* se entiende en la región una secuencia estructural de varias piezas coreográficas, de las que ha dado cumplida información José Antonio Quijera en sucesivos trabajos, entre ellos el dedicado a *la venia* (Quijera Pérez, 1994). Esta pieza

constituye, en el área concreta de la Rioja Alta, la parte inicial de *la danza*, y de ella indica el autor haber recogido 25 ejemplos. Entre otros aspectos musicológicos que Quijera aborda, el de las variantes melódicas permite al autor diferenciar tres subzonas geoculturales que, de este a oeste, comprenden el espacio entre San Millán y Ollauri, con *venias* cuyas melodías constituyen variantes de las recogidas en estas dos localidades; el Valle de Ojacastro, con variantes “muy homogéneas” de la melodía adscrita a Ojacastro; y una tercera zona, de interés directo para el presente tema:

Una tercera posibilidad (tres ejemplos), aparece en una zona a caballo entre las cuencas intermedias de los ríos Oja y Tirón, en Bañares, Baños de Rioja y Leiva. Son variantes muy desarrolladas individualmente. Como modelos, hemos transcrito las propias de Leiva y Bañares de Rioja. (Quijera Pérez, 1994, 65).

La diferenciación coreomusical de las tres zonas dibuja un mapa que no es ajeno a antiguas divisorias, como la del Reino de Navarra frente al Condado de Castilla en el s. X; tampoco a la de los antiguos Arciprestazgos de Nájera (hoy de Najerilla) y de Rioja (desdoblado en los actuales de Oja y de Tirón). El primer enclave de *la venia* se asienta en la divisoria de estos dos antiguos arciprestazgos, abarcando desde San Millán en el Arciprest. de Najera, a Ollauri en el de Rioja (hoy en el Arciprest. de Tirón). El segundo y tercer enclave de *la venia* concuerda con el actual Arciprest. de Oja, como fracción del antiguo. Pero es fácil diferenciar entre el cauce alto del río Oja, ligado al segundo tipo musical, y las “cuencas intermedias de los ríos Tirón y Oja” ligado a la tercera tipología. García de Cortázar (1973, 329), sin atreverse a profundizar en las procedencias étnicas riojanas al abordar el marco histórico del s. X, estima el territorio al oeste del río Oja bajo “una capa de raigambre castellana”. En principio no nos interesa rastrear aquí una línea administrativa medieval, pero sí hacer hincapié en el notable arcaísmo que cabe atribuir a un tipo melódico cuando ofrece gran individualidad en sus distintas variantes. Siendo éste el rasgo caracterizador del tercer tipo de *venia*, deducimos para esa zona intermedia de los ríos Oja y Tión un testimonio cultural más antiguo que los atribuibles a la cabecera del río Oja y al territorio situado al este del río.

Por último, y en relación a la contraparte musical de *la danza* de Zarratón, la mencionada célula rítmica “crética” tiene abundante presencia en diversas tradiciones locales de *la danza* riojana, siendo rápidamente identificable en una veintena de las piezas transcritas en el Cancionero de Bonifacio Gil (1987, entre las nº 485-555, referidas a Baños de Río Tobía, Haro, San Millán, Anguiano, Tormantos, Cañas, y especialmente Nájera y Santo Domingo de La Calzada). Es el rasgo que interesa documentar en *la danza* de Zarratón. Pero sucede que esta *danza* ni es mencionada en la obra de José Antonio Quijera (que desarrolló su trabajo de campo en la década de 1980), ni hay noticia de ella en el *Cancionero* de Bonifacio Gil (cuyo trabajo de campo fue realizado en los veranos de 1944-1945). A mediados del siglo XX la realización de la *danza* estaba en pleno declive y su recuperación supuso una “modernización” coreográfica que dificulta el estudio historiográfico.

Por lo que atañe al componente musical, afortunadamente la tradición fue recogida a informantes locales por Eliseo Pinedo (1962). De su breve artículo interesa la denominada *Danza 4* que transcribe en compás de 2/8; de ella interesa el pasaje central en 3/8 (con letra: “quién se llevará la linda morenita, quién se llevará la linda morena”). Por de pronto, la transcripción pide un compás binario compuesto (6/8); pero la célula quinaria, “crética”, es tan evidente a la lectura como en la propia escritura (incluso bajo la impropia figuración corchea-puntillo semicorchea corchea, transcrita por Pinedo), por lo que el compás adecuado ha de corresponder al quinario compuesto (10/16), al modo en que la unidad poética de trabajo no era el *pie* métrico, sino el *metro* (dos *pies*). Evidentemente, no se trata de un caso aislado en la tradición coreo-musical hispánica.

Quién se lle-va - rá la lin - da mo-re - ni - ta, quién se lle-va - rá la lin - da mo-re - na.

Quién se lle-va - rá la lin-da mo-re - ni-ta, quién se lle-va - rá la lin-da mo-re - na.

La linda morenita, de la *Danza n° 4* de Zarratón; arriba según Pinedo López (1962, 303), abajo en la presente propuesta de ritmo quinario (“crético”: *longa-breve-longa*).

El hecho de confirmar que las vecinas *danzas* de Bañares y Zarratón, y las de su entorno geocultural, contienen vigencias de la cultura coreomusical de la Antigüedad ya supone un importante elemento de valoración sobre las referencias del verso 1960d al mundo tradicional. Valoración que resultará más precisa si se tiene en cuenta los pormenores estructurales de tales elementos de la *danza*. Caso del pensamiento polirrítmico, intrínseco a la cultura coreomusical grecolatina. En el epígrafe “Ritmos de subdivisión quíntuple” Miguel Manzano (2006) sigue la pista de los ritmos quinarios a través de los razonamientos mostrados por García Matos y Sánchez Fraile sobre el complejo repertorio de los ritmos llamados irregulares. En relación a estos ritmos nos interesa destacar la estrecha y ancestral complementariedad de la rítmica quinaria (5/8) y de la binaria compuesta (6/8). Es suficientemente elocuente al respecto, un pasaje en el que Manzano refleja la paulatina madurez que el recopilador Sánchez Fraile alcanzó sobre uno de los tipos musicales pertenecientes a estos ritmos, la salmantina *charrada*, en sus *Páginas inéditas*:

En la parte instrumental de la primera de ellas, *las carbonerillas*, Sánchez Fraile da el paso definitivo hacia la fijación del ritmo auténtico de la *charrada*, al escribir en compás de 10/16 la agrupación binaria de dos bloques quinarios el ritmo del tamboril, mientras que la gaita del intérprete sigue ‘cantando’ en 6/8 la melodía de la tonada. Y el último matiz, el más sutil de todos, aparece cuando el tambor, en el compás 19, tocando aquí en 6/8, alterna la acentuación de ambas partes del compás, al haber captado el último secreto de este ritmo, que equivale en valores quíntuples a la fórmula 3+2 / 2+3, con la que gustan de jugar los tamborileros finos de antaño... (Manzano, 2006, 1013)

Pues, bien, el juego rítmico entre el 10/16 y el 6/8 era ya manifiesto en la Antigüedad (cf. West, 1994, 141, con citas de los metricólogos y los ritmicólogos sobre sus respectivas mediciones quíntuples *longa-breve-longa*, y trocaicas *longa-breve-longa-breve*). Por nuestra parte (*Mapa-II*), y en relación con el mencionado *Baile del Niño*, documentamos este juego rítmico del crético (10/16) y del trocaico (6/8) aflorando por entre la parte musical (ritmo quinario en tambor y castañuelas) y la parte coreográfica (6/8 conforme al ritmo de pasos... pero ritmo quinario según el punteo). Que esta simbiosis rítmica aparezca en dicho *Baile del Niño* como interrelación de lo musical y lo coreográfico confirma para todos estos eventos el valor de vigencias de la cultura coreomusical de la Antigüedad final, recogidos por la temprana Iglesia Martirial para solemnizar sus festividades.

La consideración del *vivir en variantes* como verdadera idiosincrasia de la cultura de tradición oral propugna que la reconstrucción del panorama cultural tradicional ha de basarse en el compendio de los datos dispersos por diferentes manifestaciones. Bajo esa línea de trabajo comparativo, la conjunción de las tradiciones de Bañares y de Zarratón, dentro del contexto de la *danza* riojana, en el enclave de La

Rioja Alta, apuntan a una inequívoca ascendencia Tardoantigua. Mientras los trabajos de campo del s. XX han documentado la persistencia actual de esas vigencias coreomusicales, de las que a inicios del s. XIII el *Alexandre* documentaba su esplendor.

Addenda 2. Indicios para una hipótesis autoral al hilo de Dutton (1968): la *scriptura* de Bañares de 1228

Dado que el tema de la autoría de esta obra sigue abierto, los aspectos analizados nos incitan a una hipótesis al respecto. Comencemos por los que no compartimos. En primer lugar, el hecho de que esta obra magistral no presente altibajos desbarata la pretensión de ser una obra colectiva. Es decir, entre el hecho de que los *clerici* de este mester convivieran en el *Estudio General* palentino –lo que puede reforzar el tono de escuela– y que en ese espacio formaran un taller de escritura grupal –con el resultado colectivo del *Alexandre*– hay un salto cualitativo difícil de asumir.

García López (2010) apunta a un autor francés, como Petrus Blasensis (maestro de Chartres, y responsable atribuido del *Verbiginale* usado en el Estudio palentino) por donde se justificaría bien “un contexto de alta cultura que explique la aparición de un género como la cuaderna vía, cultivado entre élites culturales y, en el caso del *Alexandre*, escrito para ellas” (García López, 2010, 15). Ahora bien, el salto de un magisterio palentino a la autoría del *Alexandre* resulta forzado, y más si sólo se ofrece a favor del maestro Petrus Blasensis su detallado conocimiento de la geografía fluvial francesa, mientras la mención a Cogolla y Moncayo es calificada de posiblemente espuria. Pero pasemos de la geografía a la cultura popular. Difícilmente un autor foráneo puede ofrecer el profundo conocimiento de la tradición festiva patrimonial hispánica que revelan los versos nupciales, los 1951c (*donzelletas* cantando *mayos*), 1952c (*dueñas* bailando *triscas*), 1954d (mocetones en *lucha*) y 1960d (zaharrones con *sinos*, y zarragones de danzas). Salvo el enclave euskera de Soule no hay en el país galo vestigios de *kalendas* como los mencionados en el verso que ha dado pie al presente artículo. Sólo cabe concluir que nuestro anónimo autor es único, peninsular y de proverbial genialidad.

Así pues, y en vista del atrevido tropo de *zarratones*, sospechamos que el autor del *Alexandre* pudo jugarnos una última broma, referida en esta ocasión al título de su obra, bajo un doble significado por el que la expresión *Libro de Alexandre* haría igualmente mención al antropónimo del autor. Nos puso en alerta el artículo de Brian Dutton (1968) sobre un documento firmado en Bañares el 22 de junio de 1228:

Parece ser que ha pasado desapercibido el hecho de que Berceo firmó un documento en Bañares, a tres millas al Noroeste de Santo Domingo de la Calzada, en 1228. Este documento trata del arreglo de las deudas en que incurrió el obispo de Calahorra en una visita a Roma y por lo tanto deben haber sido de alguna importancia. (Dutton, 1968)

¿Qué asunto de importancia alberga el documento? El mérito indudable de Dutton ha sido confirmar aquella profesión de Berceo que se enuncia en el verso final del *explicit* que cierra el ms. P del *Alexandre* (“del abat Johan sancheç | notario por nombrado”). Un inciso respecto al *explicit*. ¿Por qué dudar de la veracidad de esta cuarteta de cierre en P? Lo propio de un dictado es ser copiado, según expresa Berceo: “fiço esti ditado”. Tan poeta como su amigo, entendemos que puso en verso su sello –su *exlibris*– a la copia. Es también la expresión usada por Juan Lorenzo (“escreuio este ditado”) quien, con idéntica actitud hizo lo propio, con lo mejor de su maña poética. El mérito de Dutton, insistimos, es el de habernos ofrecido la faceta humana de uno de los sujetos implicados en el *Alexandre*: el notario y clérigo secular don Gonzalo de Berceo, interesado en copiar para sí la obra de un coetáneo. Hasta aquí llegó Dutton (1968):

“Sugiero que debe haber algún nexo entre Berceo y el *Alexandre*”. Dado lo inadmisibile de la autoría del *Alexandre* por Berceo, el nexo nos ha de dirigir hacia un autor con idéntica faceta humana e idéntica cronología y, según sabemos ahora, también de encuadre riojano. Un primer indicio sobre el autor lo ofrecería el propio documento de Bañares. Su notable importancia jurídica avala la atención que se ha de prestar a los testigos. Si en su momento la presencia de un *don Gonzaluo de Berceo* pasó desapercibida, también el hecho de que la relación de testigos se cierre con un *don Esteuan Alexandre*. Analicemos el documento. Dice el encabezado:

El obispo don Juan y su cabildo venden a los hermanos Fernando y Diego casas, tiendas, huertos y cuanto poseían en Logroño, cerca de Santa María de la Redonda, por 400 maravedises para liberarse de la deuda contraída en Roma por los negocios de la iglesia. (Rodríguez R. de Lama, IV-1990, nº 86)

¿A qué negocios en Roma del obispo de Calahorra se hace alusión? Dos hechos fundamentales se suceden en un corto espacio de tiempo. Por una parte, se cerraba un cisma episcopal (1217-1219) con la elección de Juan Pérez de Segovia (1220-1237) fomentada por la sede toledana; por otra, ya se estaba abriendo un periodo de fuerte tensión ocasionado por la propuesta de compartir la sede episcopal de Calahorra con La Calzada (1224), con abierto rechazo de Diego López III de Haro. Cabe deducir que los trámites en Roma fueron motivados por esta propuesta, y que fueron verdaderamente relevantes. Al ser el documento de Bañares una secuela de aquellos trámites, se agiganta la importancia que ha de concederse a los testigos elegidos, como sostuvo Dutton (1968). Conforme la ocasión lo requería (una venta que saldaba los delicados trámites en Roma) la relación de testigos fue alta en cantidad y calidad. Y se cerraba con la enumeración de los correspondientes al lugar de las propiedades en venta: “De Logroño don Gaendol, don Esteban Alexandre” (Rodríguez R. de Lama, 1990, IV-nº 86). Curiosa coincidencia. Pero sigamos con lo relativo a las propiedades. En su encabezado del documento, Rodríguez R. de Lama omitió, tras citar casas y huertos, un dato relevante: “e la media uinna de Tafaia...”. A su vez, en el texto que Rodríguez R. de Lama transcribe no aparece resuelto el pasaje que indica la procedencia de estas propiedades: “los cuales nos ouiemos (*borrado*), nuestro canónigo”. Ahora bien, en dicho pasaje borrado Menéndez Pidal acertó a leer “...tia”; suficiente para identificar al canónigo donador: Armentia.

La información que precisamos la ofrece un documento anterior, de 9 de diciembre de 1224, por el que “Don García Pérez de Armentia, canónigo de Calahorra, hace donación de la mitad de una viña que tenía en Logroño, en término de la Isla a su iglesia para su aniversario” (Rodríguez R. de Lama, IV-1990, nº 72). En el texto del documento se explicitan los datos de la propiedad donada:

La meatad daquela su uina que ha en la Isla por nonme la que dizen de Tahaia; e por que fuesse sabido qual meatad era la que daua, partio e sortio la uina con don J. de Bilforado, thesorero de Calaforra; e cadio por suert pora Sancta María de Calaforra, contra Logroño; e la otra meatad de don García, contra Fuent Mayor... (Rodríguez R. de Lama, IV-1990, nº 72)

Encontramos, pues, en la donación de 1224 la misma media viña citada en la venta de 1228 (la que cayó del lado de Logroño, de ahí que luego se la sitúe en la cercanía de Sta. María la Redonda), e idéntica ubicación en La Isla, en el pago de Tafaia/Tahaia. Y en lo que se refiere a los testigos, la relación de 1224 abre con los que expresamente se indica que proceden de Calahorra: “Don Iohan de Bilforado, thesorero de Calaforra; Per Yuannes; don Miguel Cibrian; P. Alixandre, companeros de Calaforra”, y cierra con los que cabe suponer provenientes de Logroño, pues el primero de ellos es, ¡vaya coincidencia!, don Esteuan Alixandre que en el doc. de 1228 se dice

proceder de dicha localidad. Infortunadamente no hay más documentación en la que aparezca este determinante nombre. Desde luego no es canónico pues no figura entre los firmantes el 28 de marzo de 1228 de un documento trascendental: “Los dos cabildos de Calahorra y de La Calzada dan su consentimiento para el traslado de la sede diocesana” (López de Silanes, 1985, doc. 12).

Entendemos que los indicios para una plausible atribución autoral del *Libro de Alexandre* se fundamentan en la progresión de tres aspectos: 1) el escenario necesariamente riojano al que alude la voz *zarratones* circunscribe la obra a dicho área; 2) la genialidad estilística de la obra es favorable a la toma en consideración de un atrevimiento estilístico del autor sobre el propio título de la obra, que jugaría con la homonimia del protagonista y del autor (por donde se explicaría la extraña circunstancia de haber quedado anónima una obra señera, muy al contrario de su coetáneo y amigo Berceo); y 3) el estatus profesional de don *Estevan Alixandre* no es menor que el de don *Gonzaluo de Berceo*, lo que facilita otra posible equiparación entre ambos: la de una equivalente actividad literaria (por donde se explicaría que, ante la admiración del autor conocido –Gonzalo– hacia el anónimo –hasta el punto de hacerse una copia personal de la obra de su admirado amigo–, no haya dejado en dicha copia una indicación expresa de la autoría. O tal vez sí: la de ese mismo juego de palabras del autor, juego que no ocasionaba el menor problema a un Berceo paisano, contemporáneo y colega). A la vista de esta interrelación de aspectos, no es descabellado proponer la plausible autoría del desconocido eclesiástico secular y notario logroñés don Esteban Alexandre para el *Libro de Alexandre*.

Obras citadas

- Aillet, Cyrille et al. *¿Existe una identidad mozárabe?: historia, lengua y cultura de los cristianos de al-Andalus (siglos IX-XII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.
- Alvar, Manuel. *El dialecto riojano*. Madrid: Gredos, 1976.
- Asensio García, Javier; Helena Ortiz Viana y Fernando Jalón Jadraque. “Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (2007).
<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/asensio.pdf>.
- Bezler, Francis. “¿El ogro y el niño o El arco y la pala?” *Revista de literatura medieval*, 4 (1992): 43-46.
- Calvo Gómez, José Antonio. “Contribución al estudio de la reforma católica en Castilla: el Sínodo de Ávila de 1481.” *Studia historica. Historia medieval* 22 (2004): 189-232.
http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69918/1/Contribucion_al_estudio_de_la_reforma_ca.pdf.
- Canto, Alicia M^a. “El paisaje del teónimo: *Iscallis Talabrigensis* y la aspirina. En Francisco Villar Liébana y M^a Pilar Fernández Álvarez eds. *Religión, lengua y cultura prerromanas de Hispania*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. 107-134.
- Caro Baroja, J. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1965.
- . *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Destino, 1974.
- Casares, Julio. “Índice de lecturas.” *ABC* n° 26/03/1925: 3-4.
- Casas Rigall, Juan. J. Casas Rigall ed. *Libro de Alexandre*. Madrid: Ediciones Castalia, 2007.
- . “Bromas y veras en el “Libro de Alexandre”.” *Moenia, Revista lucense de lingüística e literatura*, 6 (2000): 277-304.
- Castellanos, Santiago. “Consideraciones en torno al poblamiento rural del actual territorio riojano durante la Antigüedad tardía.” En *VII Semana de Estudios Medievales: Nájera, 29/07 al 02/08 de 1996*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1997. 331-342.
- Chambers, Edmund K. *The Mediaeval stage*. Oxford: University Press, 1903.
- CNRTL. *Portail lexical : étymologie*. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, sd. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/>.
- CORDE. *Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española. <http://www.rae.es>.
- Corominas, Joan. José A. Pascual colab. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (DCECH)*. Madrid: Gredos, 1980-1991.
- Correas, Gonzalo. Edición de Louis Combet; revisada por Robert Jammes y Maite Mir-Andreu. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Castalia, 2000.
- Corriente, Federico. *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*. Madrid: Gredos, 1999.
- DCVB . *Diccionari català-valencià-balear*. Obra iniciada per Antoni M^a Alcover i en Francesc de B. Moll. Palma de Mallorca: Moll, 1975-1977. Ed. electrónica Institut d'Estudis Catalans y Editorial Moll, 2000. <http://dcvb.iecat.net/>.
- DDGM. *Diccionario de diccionarios do galego medieval*. Ernesto González Seoane (coord.). Seminario de Lingüística Informática - Grupo TALG / Instituto da Lingua Galega, 2006-2012. <http://sli.uvigo.es/DDGM/index.html>.
- DMF. *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*. Laboratoire ATILF à Nancy du CNRS (“Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française”), Université de Lorraine, (cinquième version, 2012). <http://www.atilf.fr/dmf>.

- Dozy, Reinhart. *Glossaire des mots espagnols et portugais, dérivés de l'Arabe*. Leiden: Brill, 1869 (2ª ed.). 12 Junio 2014
<http://archive.org/stream/glossairedesmots00dozyuoft#page/n7/mode/2up>.
- DRAE. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, 2001 (22ª ed.).
<http://www.rae.es/drae>.
- Dutton, Brian. “La Profesión de Gonzalo de Berceo y el Manuscrito del Libro de Alexandre.” *Berceo* 80 (1968): 285-294..
- Eguílaz Yanguas, Leopoldo de. *Glosario etimológico de las palabras españolas (...) de origen oriental (...)*.Granada: Imprenta La Lealtad, 1970 [facs. de la de 1886].
<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/1104>.
- Gómez Moreno, Ángel. *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Madrid: Taurus, 1991.
- García de Cortázar, José Ángel. “La Rioja alta en el siglo X. Un ensayo de análisis cartográfico sobre los comienzos de la ocupación y explotación cristiana del territorio.” *Príncipe de Viana* 132-133 (1973): 309-336.
- García López, Jorge ed. *Libro de Alexandre*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Gil García, Bonifacio. José Romeu Figueras, Juan Tomás y Josep Criville i Bargalló eds. *Cancionero popular de La Rioja*. Madrid: CSIC, 1987.
- Godefroy, Frédéric Eugène. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9^e au 15^e siècle*. Paris: Vieweg, 1881.
<http://archive.org/details/dictionnairede01godeuoft>.
- González Matellán, José Manuel. *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, t. II: Aspectos festivos y coreográficos*. CIOFF-España, 2014. En prensa.
- . “Tres celebraciones tradicionales en el *Libro de Alexandre*”. *El Filandar/O Fiadeiro, Publicación Ibérica de Antropología y Culturas Populares* 20 (2013).
<http://www.bajoduero.org/revista/>.
- González-Blanco García, Elena. “Las raíces del mester de clerecía.” *Revista de Filología Española* 88 (2008): 195-207..
- Granja, Fernando de la. *Estudios de Historia de Al-Andalus*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1969. [Reedición de artículos, entre ellos los dos de “Fiestas cristianas en Al-Andalus (Materiales para su estudio). I: *Al-Durr al-munazzam de al-'Azafī*”, 187-245 (inicialmente en *Revista Al-Andalus*, 34.1, 1969); y “Fiestas cristianas en Al-Andalus (Materiales para su estudio). II: *Textos de Turḡūsī, el cadī 'Iyaḍ y Wanšarīsī*”, 247-273 (inicialmente en *Revista Al-Andalus*, 35.1, 1970)].
- Jacquot, Albert. *Dictionnaire des instruments de musique*. Paris: Librairie Fischbacher, 1886. <http://www.luthiers-mirecourt.com/jacquot1.htm>.
- Keller, Julia. *Contribución al vocabulario del Poema de Alixandre*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- Laoust, Émile. “Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l'Anti-Atlas”. *Hespéris* 1 (1921) : 3-66 ; 253-316 ; 387-420..
- Levy, Emil. *Petit dictionnaire Provençal-Français*. Heidelberg: C. Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.
<http://archive.org/details/petitdictionnair00levyuoft>.
- López de Silanes, Ciriaco. *Colección Diplomática Calceatense: Archivo Catedral (1125-1397)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1985.
- Manzano, Miguel. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I, Aspectos musicales*. Badajoz: CIOFF-España, 2006.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Manual de Gramática histórica española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1977 (15ª ed.).

- . *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- Meyer, Paul. *Le Roman de Flamenca*, vol. I. Paris, Bouillon, 1901 (2ª ed.). [Recientemente: Jaime Covarsí Carbonero tr. Murcia: Universidad de Murcia, 2010].
- Moll, Jaime. "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI". *Anuario Musical* 30 (1975): 209-243.
- Monge, Félix. "El habla de la Puebla de Híjar." *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 7 (1951): 187-241.
- Pérez, Martín. Edición crítica, introducción y notas por Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez, Francisco Cantelar Rodríguez. *Libro de las confesiones: una radiografía de la sociedad medieval española*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Pérez Gil, M. A. "Rasgos aragoneses." *Oseja y Trasobares: El habla, costumbres, geografía y población*. La Web de Oseja y Trasobares. <http://osejaytrasobares.site40.net>.
- Pianigiani, Ottorino. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Roma, Milano: Società editrice Dante Alighieri di Albrighi & Segati, 1907. Versión web: Bonomi, Francesco, 2004-2008, Dizionario Etimologico Online. <http://www.etimo.it/?pag=hom>.
- Pinedo López, Eliseo. "Siete danzas de Zarratón." *Berceo* 64 (1962): 295-310.
- Quijera Pérez, José Antonio. "Comentarios sobre algunas coreografías en las danzas riojanas: la venia o el brindis." *Revista de Folklore* 158 (1994): 60-66.
- Rodríguez R. de Lama, I. *Colección diplomática medieval de La Rioja (923-1225)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1976-1990. [T. I, *Estudio*; T. II, *Documentos (923-1168)*; T. III, *Documentos (1168-1225)*; T. IV, *Documentos s. XIII*].
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. Julio Cejador y Frauca ed. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Ediciones de "La Lectura", 1913.
- Schindler, Kurt. *Música y poesía popular de España y Portugal*. Edición y estudio, Israel J. Katz, Miguel Manzano Alonso, con la colaboración de Samuel G. Armistead. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1991 [Reprod. facs. de *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute, 1941].
- Serrano, Luciano. *Cartulario de San Millán de la Cogolla*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1930
- Steiger, Arnald. *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*. Madrid: CSIC, 1991 [1932].
- Studia Historica. Historia medieval* 27 (2009) [monográfico dedicado a "Los mozárabes: entre la Cristiandad y el Islam". http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/issue/view/559].
- Vergara y Martín, G. M. *Materiales para la formación de un vocabulario de palabras usadas en Segovia y su Tierra*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1921..
- Vittori, Girolamo. *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*. Ginebra, 1609. (Dozy cita la ed.: Victor. *Tesoro*... Cologne, 1637). <http://archive.org/stream/tesorodelastresl00vittuoft#page/394/mode/1up>.

- Vivas, A. “Thesaurus de oficios municipales del Antiguo Régimen castellano: una propuesta de normalización para archivos históricos”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 20 (1996): 177-210.
- West, Martin L. *Ancient Greek Music*. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1994.
- Zamora Vicente, Alonso. *Dialectología española*. Madrid: Gredos, 1974.