

**ZALOMA: CANTOS MARINEROS  
EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO  
(EUGENIO DE SALAZAR, DAMIÁN SALUCIO  
DEL POYO, LOPE DE VEGA CARPIO)**

Antonio Sánchez Jiménez  
Université de Neuchâtel

Entre sus *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*, Francisco Rodríguez Marín (404-405) incluyó la palabra “zaloma”, que documenta con ejemplos en Pedro de Oña, el *Persiles* cervantino y dos lugares de Lope de Vega. Sería aventurado aseverar que este vocablo propio del lenguaje marinerero haya perdido totalmente el “lugar en nuestro léxico” que reclama Rodríguez Marín, y que “zaloma” haya sufrido el destino de otras palabras que recoge en el citado libro, como “enmustecerse”, “mendocino”, “zahurdar” y tantas otras hoy extintas. En contraste, zaloma (o saloma) todavía existe como vocablo especializado (musical o zoológico) en América: en el folklore panameño la saloma es una parte de la estructura de la cumbia y otros cantos (el tamborito, la mejorana) (Zárate y Pérez de Pérez 242 y ss.) y en países como Argentina o Paraguay se llama zaloma el griterío de los monos, como muestra ya el venerable ejemplo de Azara (*Apuntamientos* 174, 175, 176-177) y confirman el *Vocabulario rioplatense* de Muñiz (415) y el *Diccionario gauchesco* de Gobello (s.v.). Asimismo, encontramos la palabra en Valle-Inclán, quien señala que “Entre los presos que coronaban el baluarte acrecía la zaloma de motín con airados gestos y erguir de brazos” (*Tirano Banderas*, 232), y en Carpentier, quien habla de una “bárbara saloma de remontadores de ríos” (*El siglo de las luces*, 396), aunque el primer uso parece metafórico (por ‘rumor’)<sup>1</sup>, y el segundo tan libresco, y en un autor tan erudito, que

---

1 Este pasaje movió a Colón Domènech a escribir un artículo sobre la etimología de la palabra zaloma. En él da fe de otras obras donde Valle-Inclán usa el término en sentido recto: *Los cruzados de la causa* y *Viva mi dueño*.

no podemos descartar que estas zalomas sean eco de las lecturas de los dos novelistas, más que de una vigencia oral. Pese a estos casos, y pese al hecho de que “saloma” y “salomar” aparezcan tanto en el *Gran diccionario de uso del español actual* (Sánchez Pérez ss. vv.) como en el *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos ss. vv.), aquí marcados como vocablos marineros, lo que sí podemos afirmar es que la palabra ha caído en cierto desuso y solo se mantiene como tecnicismo remoto. Lo demuestra una *lectio facilior* que afecta a una edición del *Arauco domado* y a otra del *Persiles*. Esta última es la que publicó en 1829 la imprenta de Catalina Piñuela, “hecha la zalema y arrojado el esquife al agua” (*Trabajos* I, 342), aunque sorprende aun más la primera, responsabilidad del gran erudito chileno José Toribio Medina (63). En un trabajo por otra parte benemérito, Medina enmienda el “zaloma” de la prínceps a “zalema”, argumentando que esta “es la única que se registra en el Diccionario, tal como la escribió Cervantes”<sup>2</sup>. El resultado de la enmienda resulta patentemente absurdo (“que con zalema el áncora levada”) e indica que la voz le era extraña incluso a un experto en literatura virreinal como Medina.

En nuestro trabajo, regresamos al Siglo de Oro de nuestras letras (y de las zalomas) para examinar cuatro casos de zalomas en textos de finales del reinado de Felipe II y comienzos del de Felipe III: la “Carta al licenciado Miranda de Ron”, de Eugenio de Salazar, *El peregrino en su patria* y *El valor de las mujeres*, de Lope de Vega, y *La vida y muerte de Judas*, de Damián Salucio del Poyo. Para poder entender estas zalomas, las únicas que se conservan en nuestra literatura, comenzaremos estableciendo el sentido del término, o más bien las dudas que existen al respecto, que ilustraremos con diversas obras lexicográficas y náuticas desde el siglo XVI. Tras trazar las principales líneas de definición, presentaremos un estado de la cuestión sobre las contribuciones de la crítica para el estudio de esta palabra, que son las de Colón Domènech, desde el campo de la etimología, y Rey (“*Jançu*”, “*Apuntes*”), desde una óptica musicológica. Sobre esta base, procederemos al estudio literario de los cuatro textos en cuestión, examinando su papel en la obra de sus autores respectivos, su estructura y mecánica, y explicando cómo contribuyen a comprender el fenómeno de la zaloma.

---

2 Medina (63) prosigue señalando que “con todo, adviértase que en la comedia de Lope intitulada *El Brasil restituído*, jornada II, p. 90 de la edición de la misma Real Academia, se halla escrita tal voz en la propia forma en que aparece usada por nuestro poeta”, es decir, “zaloma”.

### Lexicografía y zaloma

La Real Academia define “zaloma” como “voz cadenciosa simultánea en el trabajo de los marineros” y explica que procede del latín *celeusma*, a su vez derivado del griego κέλευσμα (*DLE*, s. v.), como ya indicara Cascales, quien marcaba esa etimología y señalaba que la zaloma era el “canto con que los marineros se animan a la maniobra” (296 y 140). Aparte de aclarar parcialmente la etimología del vocablo<sup>3</sup>, la definición académica indica varios rasgos de importancia que ayudan a delimitar el fenómeno: para empezar, su ámbito marineró; luego, su carácter musical o paramusical (“cadenciosa”), probablemente coral (hacia ese sentido parece apuntar el “simultánea”) y de trabajo. A la vez, sin embargo, la definición deja algunas sombras de duda, como la naturaleza exacta del canto y las circunstancias en que se empleaba, pues los cantos de trabajo son tan variados como las faenas a las que acompañan. Con una excepción, resulta que otras definiciones confirman, más que aclaran, estas dudas. Para empezar, ni “zaloma” ni “saloma” aparecen en el *Tesoro* de Covarrubias, pero sí en diccionarios bilingües u obras náuticas. En Oudin encontramos “calomar” (*sic*), que define como verbo y sustantivo. El primero sería “lascher la gumene ou autre cordage, filer” y el segundo, “le ton que les mariniers chantent pour tirer et faire effort tous ensemble”. De aquí parece tomar Franciosini (s. v.) su “calomar” (de nuevo, *sic*), definido como “il canto che fanno i marinari quando tirano d'accordo per accrescer la forza nel tirare”. La errata ortográfica de Oudin y Franciosini no inspira mucha confianza, ni tampoco la primera definición del francés, que parece confundir el hecho de tirar de las gúmenas u otros cabos con el canto que acompaña esa acción. Sin embargo, la segunda glosa de los dos diccionarios es más interesante, pues confirma el carácter musical (“canto”, “ton”) y de trabajo de la zaloma<sup>4</sup>. Siguiendo con los testimonios lexicográficos, el *Diccionario de Autoridades* define tanto “zalomar” como “zaloma”. El primero sería “llamarse o convocarse los marineros para alguna faena, animándose

3 Colón Domènech (218) la completa explicando que debió de llegar al castellano a través del italiano. Sin embargo, Carriazo Ruiz (165) entiende que “zaloma” es catalanismo, debido a la transformación de la E tónica latina en “a” y quizás al seseo que se encuentra en varias ocurrencias de la palabra. Por otra parte, la voz no se encuentra en el Corominas / Pascual ni en el *Nuevo diccionario histórico del español*. El primero sí que explica s. v. que la palabra *chusma* procede también del latín *celeusma*.

4 Ni zalomar ni zaloma aparecen con las diferentes grafías que hemos visto en las Casas o en Percival / Minsheu.

para trabajar a un tiempo. Fórmase de la voz zaloma”. La segunda, a su vez, sería una “voz náutica, especie de tono con que se llaman los marineros para ejecutar juntos alguna faena. Lat. *Vox ad nautas citandos vel vocandos*”. El verbo se autoriza con García de Palacio, a quien veremos enseguida, y el sustantivo con el consabido pasaje del *Persiles* de Cervantes. Por último, Terreros (ss. vv.) trae “zalomar” y “zaloma”, esta última definida como “en la marina, es la canción que usan los marineros cuando halan y tiran de un aparejo, cabo o otra cosa, en que uno canta o zaloma y los demás responden y tiran a una”. Como cabría esperar por la naturaleza técnica del diccionario, la de Terreros es definición más precisa, pues especifica qué tipo de trabajo es el realizado y cómo se interpreta la canción. Concretamente, Terreros explica que la zaloma acompaña tareas en las que un grupo de marineros debe coordinarse para tirar de algo. Esta coordinación la proporcionaría la zaloma, que, propiamente dicha, es el canto del corifeo, al que responden los otros marineros que participan en la labor.

Los tratados náuticos confirman la interpretación de Terreros. El primero que trata el tema, y el menos específico, es el de Escalante de Mendoza (fol. 31r), quien insiste en definir el verbo (“çalomar”<sup>5</sup>) como un acto coral de canto durante el trabajo marinerero:

Y cuanto al artículo de qué tierras, regiones y naciones en lo más general son los mejores y más competentes marineros para la navegación, parece que no tenemos que gastar mucho tiempo en tratar de esa materia, porque cada uno pretende ser el mejor y que nadie le lleva ventaja, no embargante que antiguamente decía el italiano que el marinero había de ser vizcaíno y el mercader florentino, y de esta suerte lo cantaban y aún hoy en día lo cantan cuando dan voces en sus naos haciendo alguna obra donde han de poner fuerza de muchos, en lo que llaman zalomar.

Poco después, García de Palacio (s. v.) define “çalomar” como “cierto tono y canto que hacen los marineros cuando tiran de algún cabo o cosa que requiera tirar a una muchos juntos”. En ello incide también Eugenio de Salazar, uno de los autores de nuestro corpus. En la “Carta al licenciado Miranda de Ron”, en un pasaje que veremos abajo en detalle, Salazar usa el verbo “zalomar”, aunque no lo glosa: “Pues al tiempo

---

5 A lo largo de este trabajo, modernizamos la ortografía de los textos con criterios fonéticos. Solamente indicamos la ortografía original en las entradas. También modernizamos la puntuación.

del guindar las velas es cosa de oír zalomar a los marineros que trabajan y las izan cantando y a compás del canto, como los zumbas cuando pelean” (276). La glosa en sí se encuentra en un texto suyo de 1600, la *Navegación del alma*, donde el gerundio “zalomando” se explica como sigue: “Zaloma es el canto que hacen los marineros pidiendo ayuda a Dios cuando alzan las velas” (108). Como veremos al confrontar los textos de Salazar, Lope y del Poyo, este elemento religioso, ausente de todas las demás definiciones que hemos encontrado, es muy importante en las zalomas, y vuelve a aparecer en el *Vocabulario* de Diego de Guadix (s. v. *çaloma*):

Çaloma llaman los marineros que nabegan el viaje de indias ael compas de boz conque hazen las faenas y que un hombre dize (en boz alta) el nombre de algun sancto, o otra cosa alguna: y todos aplican las fuerças a aquella una y sola boz, y assi se halla la virtud unida, que es mas fuerte que la dividida. (208)

Este factor desaparece de la glosa dieciochesca del *Vocabulario marítimo*:

*Zaloma* es la canción que tienen los marineros cuando halan y tiran de un aparejo o cabo u otra cosa, en que uno canta o zaloma, y los demás responden y tiran a una. (s. v. *zaloma*)

La definición resulta muy precisa en cuanto a la naturaleza de la zaloma (“canción”) y a sus ejecutantes y función: lo ejecutan los marineros (un corifeo y los demás) con el fin de tirar al compás de un cabo y aunar esfuerzos (Guillén 22).

De los tratados áureos y del siglo XVIII, conviene pasar a los grandes lexicógrafos y expertos decimonónicos, que son Fernández de Navarrete y Fernández Duro. El primero define los vocablos “saloma”, “salomador” y “salomar” en el *Diccionario marítimo español*, especificando que son tecnicismos marineros (ss. vv.). “Saloma” es una “especie de grito o canto de los marineros al trabajar en alguna faena o maniobra”; “salomador”, “el que saloma y el que lleva la voz en la saloma”; y “salomar”, “animar el que manda a los marineros y llevar estos unidos sus movimientos o esfuerzos en una faena con el canto llamado saloma. En lo antiguo se decía *consonar*, según alguno de los diccionarios consultados”. De nuevo, encontramos la duda sobre el carácter musical de la zaloma (“grito o canto”), así como su pertenencia al mundo del trabajo (no específicamente halar), en el que dividiría a los marineros en dos grupos, uno que anima y manda, y otro que se esfuerza y responde. Mucho

más específico es Fernández Duro, quien dedica todo un capítulo a “Salomar” en sus *Disquisiciones náuticas*. Comienza con una definición: “Salomar. Señalar con la voz un momento de acción para aunar el esfuerzo de los marineros en las faenas” (265). Fernández Duro no indica aquí que se trate de un género musical (algo que especifica más abajo) y se limita a incluir la zaloma en el ámbito de las canciones de trabajo, y más precisamente entre aquellas que sirven para indicar un compás. Enseguida, sin embargo, aporta distinciones hasta ahora inéditas:

Como este esfuerzo puede clasificarse ordinariamente a bordo en tres especies, según la relación en que está la fuerza con la resistencia, que son: *halar a la leva*, *leva* [sic] o marchar tirando de la cuerda, barra de cabrestante, etc.; *mano entre mano*, que es halar o tirar a pie firme alargando alternativamente los brazos, y *a estrepada*, que también se hace a pie firme, pero con ambos brazos, la saloma o canto tiene que ser apropiada a cada caso. En el primero es música de marcha, porque asido el objeto, son los pies los que se mueven acompasadamente; en el segundo el aire, más o menos lento, es otro, y ha de marcar el movimiento uniforme de las manos; en el último hay que señalar dos tiempos, de preparación y de acción, y es el que se acomoda la cantinela trascrita por Salazar. [...] En los buques mercantes saloma uno de los marineros más antiguos, inventando la letra del cántico o repitiendo las que ha oído desde su niñez, y contestan todos los demás en coro, o halan en silencio, según el caso lo requiere. (265-266)

Más abajo examinaremos la zaloma de Salazar aludida en el texto, pues ahora conviene señalar que Fernández Duro prosigue explicando que la práctica de la zaloma se extiende a otros ámbitos y es aplicada “aun por los salvajes a los esfuerzos colectivos”, entre los que menciona los de “los negros que fomentan los ingenios de azúcar” —que tienen “cantos especiales para izar, para chapear y para apisonar”—, amén de los que entonan los negros de los cafetales o incluso los que cantan los indios filipinos al remar (265-266). Por último, el capitán y erudito zamorano explica que “en los buques de guerra está prohibida la saloma”, pues es el pito del contra maestre quien se encarga de pautar los momentos de esfuerzo (266)<sup>6</sup>.

6 También se oía este chifle en la Carrera de Indias, como explica Salazar (294). Véase, sobre su uso náutico, Rey (“Apuntes” 108-109).

Las puntualizaciones de Fernández Duro obligan a replantear las definiciones que hemos considerado más completas y precisas, que son las del *Vocabulario marítimo* y la de Terreros. Las tres —sumamos la de Fernández Duro— coinciden en que la zaloma es un género musical (“canción”, “música”, “cantinela”, “cántico”), un canto de trabajo que sirve para marcar la pauta de los esfuerzos al tirar de algo (halar). Para el *Vocabulario marítimo* y Terreros, que al fin y al cabo redactan un diccionario técnico, “zaloma” es palabra marinera, pero Fernández Duro la aplica también para describir otros cantos de trabajo en tierra. El *Vocabulario marítimo* y Terreros explican que en la zaloma hay un corifeo (el contra maestre o marinero que marca el ritmo e indica cuándo tirar) y un coro que responde y hala; Fernández Duro solo especifica esta división para las zalomas de los buques mercantes. En este caso, los tres están de acuerdo en que quien “zaloma” es el corifeo. Por último, Fernández Duro explica que hay varios tipos de zalomas náuticas y que solo en uno de ellos responden los marineros. Como vemos, no se trata de diferencias insalvables, sino solamente de decidir si el término es específico (canción marinera para indicar cuándo se ha de halar) o genérico (cualquier canto de trabajo, incluyendo, pues, canciones de boga, de siega, de vendimia). El examen de los textos conservados debería darnos alguna indicación al respecto.

Antes, conviene reseñar brevemente los dos trabajos académicos que existen sobre la zaloma, desde un punto de vista etimológico el primero (Colón Domènech), musicológico, el segundo (Rey, “Apuntes”). En el suyo, Colón parte del uso de *Tirano Banderas* para explorar la etimología de la palabra, corrigiendo la tradición que la hace llegar al español desde el griego y latín a través del portugués, pues el erudito catalán considera que más bien alcanzó nuestra lengua a través del italiano<sup>7</sup>. Además de por sus teorías etimológicas, el trabajo de Colón resulta muy útil por señalar algunos de los textos áureos donde aparece la palabra. En primer lugar, los lexicográficos, que toma de la entrada *çaloma* del *Tesoro lexicográfico* de Gili Gaya (I, s.v. *çaloma*), que menciona a García de Palacio, el *Vocabulario Navaresco*, Oudin, el *Vocabulario de Marina*, Franciosini y Sobrino, a los que Colón añade el de Diego de Guadix arriba citado. En segundo lugar, los literarios: los de Eugenio de Salazar (“Carta al licenciado Miranda de Ron” y *Navegación del alma*), Lope de Vega (*Isidro*, *La batalla del honor*, *El caballero del*

---

7 Como indicamos arriba, Carriazo Ruiz (165) refuta esa teoría.

*Sagrario*, *El anzuelo de Fenisa* y *El Brasil restituido*), Damián Salucio del Poyo (*La vida y muerte de Judas*), Cervantes (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) y Tirso de Molina (*La ninfa del cielo*), a la que hay que añadir otros textos menores. Además, el erudito catalán recorre los lexicógrafos del XVIII y XIX, los únicos que, en su opinión, recogen el lexema antes de llegar a Valle-Inclán. Por último, da fe de su uso como panameñismo (allí, la *saloma* es un canto de trabajo individual o colectivo) y examina su presencia en la lengua catalana, antes de presentar su teoría etimológica. Por su parte, en su artículo sobre música naval y náutica Rey (“Apuntes”) examina las canciones de trabajo (“zalomas”), para lo que trae las de la “Carta al licenciado Miranda de Ron” y *El peregrino en su patria*, amén de otras menciones de Lope, Cervantes y Luis Vélez de Guevara. Estos documentos le llevan a proponer que la zaloma no era propiamente un canto, sino una grita. Rey estudia su etimología, desde el griego y latín al castellano, así como su significado original de canción de trabajo (para bogar) en latín, que localiza en Servio: “*Celeusma est clamor nauticus ad hortandum, ut: Nunc, nunc, incumbite remis*” (“Apuntes” 125). A continuación, Rey explica que el término pasó de ser específico (lenguaje mariner) a general, abarcando otras canciones de trabajo (de siega, por ejemplo), lo que documenta con los vocabularios de Alonso de Palencia y Antonio de Nebrija (s. v. *celeusma*). Por último, presenta su hipótesis acerca de dos textos del *Cancionero de Palacio*, “La tricotea” y “Jançu Janto”, composiciones polifónicas que considera inspiradas en zalomas<sup>8</sup>. Es más, la primera le lleva a sostener que las canciones con que los marineros acompañaban labores como remendar velas o redes también deben ser consideradas zalomas: “La tricotea” sería el resto de una de ellas.

#### Cuatro zalomas áureas

Colón y Rey (“Apuntes”) identifican tres textos áureos que recogen zalomas completas, aunque de diversa longitud e interés: la “Carta al licenciado Miranda de Ron” de Eugenio de Salazar (1574)<sup>9</sup>, uno de los autos que Lope de Vega incluyó en *El peregrino en su patria* (1604) y la *Vida y muerte de Judas* de Damián Salucio del Poyo. Examinándolos, y

8 Sobre la segunda se pronunció ya en un artículo previo (Rey, “Jançu”).

9 Siguiendo a Gili Gaya (I, s. v. *çaloma*), Colón Domènech (207) la data por error en 1567.



añadiendo otro caso de zaloma lopesca en *El valor de las mujeres*, notaremos las características generales de las zalomas en la literatura del momento, y su función dentro de los textos que las incluyen.

La primera y tal vez más completa zaloma que tenemos es la que trae Eugenio de Salazar en la “Carta al licenciado Miranda de Ron, particular amigo del autor, en que se pinta un navío y la vida y ejercicios de los oficiales y marineros de él, y cómo la pasan los que hacen viajes por la mar”. Esta epístola burlesca es uno de los documentos más importantes para conocer la vida cotidiana de los pasajeros de la Carrera de Indias, así como el lenguaje marinerero, como señala el subtítulo de la obra al indicar “es útil para la noticia del lenguaje marino” (261). Tal interés lexicográfico se percibe en los términos que incorpora Salazar cuando hace hablar a los marineros en lenguaje directo, como en este pasaje en que el piloto da órdenes trufadas de tecnicismos náuticos:

Porque si el piloto dice: “¡Ah de proa!”, vereislos al momento venir saltando ante él como demonios conjurados, y están los ojos en él puestos y las bocas abiertas esperando su mandado, y él con grande autoridad manda al que gobierna y dice: “¡Botá!”, “¡No botéis!”, “¡Arriba!”, “¡No guiñéis!”, “¡Goberná al ueste!”, “¡Cuarta al sueste!”, “¡Cargá sobre el pinzote, que no quebrará el grajao!”, “¡Botá de ló!”. Luego lo ha con los otros marineros y dice: “¡Guindá el joanete!”, “¡Amainá el borriquete!”, “¡Izá el triquete!”, “¡No le amuréis al botaló!”, “¡Amarrá un poco la cebadera!”, “¡Levá el papahígo!”, “¡Empalomadle la boneta!”, “¡Entren esas badasas aprisa por esos ollaos!”, “¡Desencapillá la mesana!”, “¡Agoladla a la verga con los peniceos!”, “¡Tomá las fustagas!”, “¡Untá la pasteca!”, “¡Ligá la tricia al guindaste!”, “¡Tirá de los escotines de gavia!”, “¡Suban dos a los penoles!”, “¡Ayuden a las tricias, que corran por los motones!”, “¡Sustentá con los amantillos!” “¡Untá los vertellos, correrán las liebres!”, “¡Izá de las trozas, abrazará el racamento al mástil!”, “¡Así de la relinga de la vela mayor!”, “¡Dejad las cajetas!”, “¡Tomad aquel puño!”, “¡Halá la escota!”, “¡Dad vuelta al escaldrame!”, “¡Haced un pajaril a gilovento!”, “¡Atesá con la [bolina]!”, “¡Ayudaos del [verdugo]!”, “¡Levá el grátil por aquel medio!”, “¡Alzá aquel briol!”, “¡Haced un palanquín!”, “¡Tirá aquella braza!”, “¡Dad vuelta!”, “¡Amarrá aquellas burdas!”, “¡Dejad las chafaldetas!”, “¡Tesá los estayes!”, “¡Meté aquel cazonete, que se sale aquella beta!”, “¡Tocad la bomba!”, “¡Meté bien el zuncho!”, “¡Juegue el guimbaete para que la bomba achique!”, “¡Escombrá esa dala!”, “¡Zafá los [embornales]!” (269-275)

Salazar bromea con la oscuridad de este lenguaje marinero, dificultoso y tan abstruso que no se halla documentado en los tesoros lexicográficos de la época, como el *Vocabulario* de Nebrija:

y aunque la lengua es malina y vuestra merced malino, no sé si habrá entendido todos los términos y vocablos que he referido. Si algunos se le fueren de vuelo, búsquelos en el *Vocabulario* del Antonio, y de los que allí no hallare pida interpretación a los marineros de la villa de Illescas, donde se ejercita mucho esta lengua, y no me la pida a mí, que en aprender las voces, vocablos y acentos de este confuso lenguaje sin entender las significaciones pienso que he hecho más que diez tordos ni veinte papagayos. (277-278)

Además, Salazar subraya cómicamente la especificidad de esta parla al trasponerla metafóricamente para hablar de la vida cotidiana, lo que subraya su carácter impenetrable:

Y no es de maravillar que yo sepa algo en esta lengua, porque me he procurado ejercitar mucho en ella, tanto que en todo lo que hablo se me va allá la mía, y así para pedir la taza muchas veces digo: “Largá la escota”; cuando pido alguna caja de alguna conserva, digo: “Sacá la cebadera”; si pido una servilleta, digo: “Daca el pañol”; si llego al fogón, digo: “Bien hierven los ollaos”; si quiero comer o cenar en forma, digo: “Pon la mesana”; cuando algún marinero trastorna mucho el jarro, le digo: “¡Oh, cómo achicáis!”; cuando otro tira un cuesco, que pasa muchas veces, digo: “¡Ah de popa!”. Así que ya no es en mi mano dejar de hablar esta lengua. (279)

Es más, amén de por la jerga y tecnicismos náuticos, Salazar también se interesa por las cancioncillas y salmodias de la vida de a bordo, que comienzan en las primeras páginas de la epístola con las oraciones matutinas<sup>10</sup>:

De esta manera pasamos sin ver sol ni luna, ni abrimos los ojos, ni nos desnudamos de como entramos, ni mudamos lugar, hasta el tercero día, que, estando yo en aquella escuridad y temor, oí una voz que dijo:

Bendita sea la luz  
y la santa Vera Cruz  
y el Señor de la verdad

10 Véase, sobre estas ceremonias, Rey (“Apuntes” 111-117).

y la Santa Trinidad;  
 bendita sea el alba  
 y el Señor que nos la manda;  
 bendito sea el día  
 y el Señor que nos le envía.

Y luego esta voz dijo las oraciones *Pater noster* y *Ave María*, y tras esto dijo: “¡Amén! ¡Dios nos dé buenos días! ¡Buen viaje, buen pasaje haga la nao, señor capitán y maestre, y buena compañía, amén! ¡Así faza, buen viaje faza! ¡Muy buenos días dé Dios a vuestras mercedes, señores, de popa a proa!” Que, como yo oí esto, consolado con tales palabras, dije a mi mujer: “Señora, aunque sospecho que estamos en casa del diablo, he oído palabras de Dios. Quiérome levantar y salir a ver qué es esto y ver si nos vamos o si nos llevan”. (263-264)

Luego, Salazar recoge las oraciones vespertinas y los santo y seña que se pregonan en las naves al voltear la ampollita y a la media noche (287-288), amén de la llamada a la mesa (“tabla”) (280), e incluso describe jocosamente una letanía, con la cacofonía de las voces de los marineros:

Yendo, pues, así solos, llegó el primer sábado, en que a la hora de la oración se hizo una solemne fiesta en nuestra ciudad de una salve y letanía cantada a muchas voces. Y antes que se comenzase el oficio, estando puesto un altar con imágenes y velas encendidas, el maestre en voz alta dijo: “¿Somos aquí todos?”. Y respondió la gente marina: “Dios sea con nosotros”. Replica el maestre: “Salve digamos, que buen viaje hagamos; salve diremos que buen viaje haremos”. Luego se comienza la salve y todos somos cantores, todos hacemos de garganta. No fuimos en nuestro canto por terceras, quintas ni octavas, sino cantando a un tiempo todos ocho tonos y más tonos, medios tonos y cuartas. Porque, como los marineros son amigos de divisiones y dividieron los cuatro vientos en treinta y dos, así los ocho tonos de la música los tienen repartidos en otros treinta y dos tonos diversos, perversos, resonantes y muy disonantes, de manera que hacíamos este día en el canto de la salve y letanía una tormenta de huracanes de música, que si Dios y su gloriosa madre y los santos a quien rogamos miraran a nuestros tonos y voces, y no a nuestros corazones y espíritus, no nos conviniera pedir misericordia con tanto desconcierto de alaridos. Acabada la salve y letanía, dijo el maestre, que es allí el preste: “Digamos todos un credo a honra y honor de los bienaventurados apóstoles, que rueguen a nuestro señor Jesucristo nos dé buen viaje”. Luego dicen el credo todos los que le creen. Luego dice un

paje, que es allí monacillo: “Digamos una avemaría por el navío y compañía”. Responden otros pajes: “Sea bienvenida”. Y luego rezamos todos el avemaría. Después dicen los muchachos, levantándose: “Amén, y Dios nos dé buenas noches, etc.”. Y con esto se acaba la celebración de este día, que es la ordinaria de cada sábado. (290-291)

Es decir, Salazar era un autor muy interesado por el léxico náutico y por las canciones y salmodias de a bordo, por lo que su zaloma resulta particularmente valiosa, especialmente porque el madrileño no solo incluye el texto, sino que además define qué es una zaloma y explica cómo funcionaba. Así, especifica enseguida que la zaloma es un “canto”, que es una canción de trabajo y que tiene un compás muy marcado, como el de los africanos: “Pues al tiempo del guindar las velas es cosa de oír zalomar a los marineros que trabajan y las izan cantando y a compás del canto, como los zumbas cuando pelean” (276). Luego, explica que el canto se divide entre dos grupos: en primer lugar, el mayoral, quien oficia de corifeo y va cantando unos “versillos” en lingua franca, la que corresponde a su origen levantisco<sup>11</sup>; en segundo lugar, los marineros, quienes responden al mayoral marcando el compás mientras realizan un trabajo específico, tirar de unos cabos concretos (las fustagas) para hacer subir (guindar) la vela. El texto es el siguiente:

Y comienza a cantar el mayoral de ellos, que por la mayor parte suelen estos ser levantiscos, y dice:

—¡Bu, izá!	
—¡Oh, Dío!	—Aiuta noi.
—¡Oh!, ¿Qué somo?	—Servi soy.
—¡Oh!, Voleamo...	—ben servir,
—¡oh!, la fede...	—mantenir,
—¡oh!, la fede...	—de cristiano.
—¡Oh! Mal meta...	—lo pagano;
—sconfonde...	—i sarraín,
—torqui y mori...	—gran mastín,
—¡oh!, filloli...	—d’Abrahín.
—¡Oh!, non crédono...	—que ben sía,
—¡Oh!, non crédono...	—la fe santa.
—En la santa...	—fe di Roma,
—¡oh!, di Roma	—está el perdón.

11 Guillén (21-22) comenta brevemente esta circunstancia y transcribe algunos versos de la zaloma de Salazar.

—¡Oh!, san Pedro...	—gran varón,
—¡oh!, san Pablo...	—son compañero,
—¡oh!, que ruegue...	—a Dío por nos,
—¡oh!, por nosotros...	—navegantes,
—¡oh!, neste mundo...	—somos tantes.
—¡Oh!, ponente,	—digo levante,
—¡oh!, levante,	—se leva el sol.
—¡Oh!, ponente	—resplendor.
—Fantineta,	—¡viva lli amor!
—¡Oh!, jovel ome	—gauditor.

A cada versillo de estos que dice el mayoral responden todos los otros “¡oh, oh!” y tiran de las fustagas para que suba la vela. (276-277)

Los editores han propuesto diferentes traducciones para este texto (Cioranescu 233)<sup>12</sup>, que además segmentan de modos diversos, pues su métrica resulta enigmática. Según indica Salazar y se puede deducir del texto, tras la orden inicial del mayoral (“¡Bú, izá!”) sigue el “¡oh!” de los marineros (que Salazar no incluye en cuatro de los versos), y luego el versito del mayoral, marcado por una fuerte cesura. En suma, y de acuerdo al testimonio de Salazar, la zaloma es un canto de trabajo marineró, dividido entre un corifeo y el grupo de trabajadores que halan cuando les indica el compás. La zaloma que trae Salazar está en lengua franca, pero no se sigue que el género tenga que estar siempre en esta variedad lingüística, pues en este caso concreto solo depende del origen del mayoral. Por último, la zaloma que hemos transcrito tiene un componente religioso importante (invocación a los santos y maldición a los enemigos de la fe), así como cierto grado de absurdo, debido a la preponderancia del ritmo sobre el desarrollo argumental, elemento que para Rey (“Apuntes” 126) es característico de todas las zalomas.

12 Esta es la que ofrecen Carriazo Ruiz y Sánchez Jiménez (277): “¡Vamos, izad! ¡Dios, ayúdanos! ¿Quiénes somos? Somos [tus] siervos. Queremos bien servir, la fe mantener, la fe de cristiano. Que haya mal el pagano, confunde a los sarracenos, turcos y moros, grandes mastines, hijos de Ibrahim. No creen que esté bien, no creen la fe santa. En la santa fe de Roma, de Roma, está el perdón. San Pedro, gran varón, san Pablo, su compañero, que ruegue a Dios por nosotros, por nosotros, navegantes. ¡En este mundo somos tantos! Por el poniente, digo “levante”, por levante, sale el sol, al poniente, resplendor. Muchachita, ¡viva el amor!, el joven disfruta de él”.

Tras la de la “Carta al licenciado Miranda de Ron”, la segunda zaloma que vamos a examinar es la del auto sacramental *El viaje del alma*, uno de los que Lope incluyó en *El peregrino en su patria* (1604). El texto resulta particularmente interesante porque el Fénix es uno de los escritores del Siglo de Oro que mejor domina el lenguaje náutico (Sánchez Jiménez, “Pedro”) y el que con mayor frecuencia recurre al término *zaloma*. Así, el *Vocabulario* de Fernández Gómez (III, s.v.) recoge diversas ocurrencias que luego trae Colón Domènech (208), y a las que podemos añadir otro puñado más: en primer lugar, en obras dramáticas como los autos *La margarita preciosa* (*Obras de Lope* 157a) y *El tusón del rey del cielo* (*Obras de Lope* 343a), así como las comedias *La batalla del honor*, *Porfiando vence amor*, *De cosario a cosario* (v. 318) y *El valor de las mujeres*, entre otras; en segundo lugar, en obras de poesía narrativa o lírica como *La Dragontea* (v. 921), *La Filomena* (“Descripción de La Tapada”, v. 110), *La Circe* y la égloga “A Claudio” (v. 265), de nuevo entre otras posibles. De ellas, tal vez la más interesante es la de la *Jerusalén conquistada*, a cuyo margen Lope incluye el siguiente apunte: “Zaloma es la grita de la faena de la nave” (canto VII, estr. 121). Se trata de una definición a un tiempo precisa (la zaloma se refiere al trabajo náutico; la zaloma no es una canción, sino “grita”) y general (no especifica qué tipo de trabajo), aunque del ejemplo que vamos a examinar, en *El viaje del alma*, podemos deducir que el Fénix tenía una idea más precisa acerca del fenómeno. El pasaje en cuestión aparece hacia la mitad de una obra que se construye sobre la clásica alegoría de la vida como navegación (vv. 300-309). En ese viaje, el Demonio se aparece

*en figura de marinero, todo él vestido de tela  
de oro negro bordada de llamas, y con él como  
brumetes el Amor Propio, el Apetito y otros  
vicios. (182)*

Tras explicar que la nave donde llevan al Alma es la del Deleite y Contento (vv. 455-458), el Demonio explica que él es el piloto del navío y que en el buque han navegado figuras célebres por haberse dejado llevar por la tentación (carnal), como César

Marco Antonio y Masinisa,  
Mesalina, Dido Elisa. (vv. 530-532)

Luego, el Demonio se equipara a diversas figuras históricas que han destacado por su ambición (aquí entendida *in malam partem*), y hace gala de sus conocimientos de matemática y náutica<sup>13</sup>:

Soy un piloto profundo,  
Magallanes del estrecho  
de los deleites del mundo,  
y en las Indias del provecho  
un Draques, dragón segundo.  
Nadie como yo ha medido  
lo que hay desde el claro Apolo  
a la tierra, que yo solo  
Ícaro del cielo he sido  
y elevación de su polo;  
sé los grados, las alturas  
reducidas al compás  
de las mortales criaturas,  
que he visto y sabido más  
que todas las escrituras. (vv. 540-554)

Lope se acoge aquí a la visión tradicional de la navegación como síntoma de la ambición y codicia humana, tópico que sostiene textos contemporáneos tan célebres como el llamado “Discurso de las navegaciones” de Góngora (Romanos). En los versos del Fénix, y mientras la Memoria se adorne ante el cántico de los vicios, el Entendimiento trata de vencer a la Voluntad de oponerse a ellos, momento en el cual interviene espectacularmente el Demonio con una zaloma diabólica<sup>14</sup>:

*En esta sazón comenzaron dentro a hacer una  
faena de nave con la zaloma que se acostumbra,  
haciendo el Demonio y el Deleite oficio de  
piloto y contramaestre y respondiéndolo los Vicios  
en vez del marineraje, afligiéndose el Entendimiento  
de que entre las confusiones de las voces no escuchase  
el Alma las suyas.*

DEMONIO                    ¡Oh Luzbel!  
TODOS                        ¡Ah!

13 Sobre las ideas de Lope al respecto, y su educación en la Academia Real Matemática, véase Sánchez Jiménez (“Lope”).

14 La escena está en las págs. 221-222 de la edición de González Barrera (Vega Carpio, *El peregrino*).

ENTENDIMIENTO No me escucha.  
 DEMONIO ¡Oh Soberbia!  
 TODOS ¡Ah!  
 ENTENDIMIENTO No me entiende.  
 DEMONIO ¡Oh Envidia!  
 TODOS ¡Ah!  
 ENTENDIMIENTO De oír se ofende  
 mis voces.  
 MEMORIA La grita es mucha,  
 que solo a partir se atiende.  
 DEMONIO ¡Oh Lascivia!  
 TODOS ¡Ah!  
 DEMONIO ¡Oh Regalos!  
 TODOS ¡Ah!  
 DEMONIO ¡Oh Gustos!  
 TODOS ¡Ah!  
 ENTENDIMIENTO ¡Oh cielos!  
 Alma, ¿no te dan celos  
 que los mejores son malos?<sup>15</sup>  
 MEMORIA Tarde lamentáis sus duelos. (vv. 717-726)

Lope define claramente los papeles de corifeo (el Demonio) y chusma (los Vicios), y también incluye los gritos acompasados que hemos visto en Salazar, aunque en esta ocasión los integra en el ritmo octosilábico de las quintillas. Además, aquí también encontramos el componente religioso que viéramos en Salazar. Resulta evidente, en primer lugar, por el contexto alegórico de la obra (un auto sacramental), pero, sobre todo, y en segundo lugar, por las invocaciones a Lucifer y los pecados capitales. Además, estas hacen de la zaloma del *Peregrino* una especie de inversión diabólica de la zaloma habitual, lo que explica que el Entendimiento la defina como una “grita” que ahoga su voz y que, por lo tanto, funciones como una salmodia que resulta contraria a los “gritos acordados” de las zalomas habituales (*La Filomena*, “Descripción de La Tapada”, v. 110).

Algunos de estos elementos del auto sacramental del *Peregrino* vuelven a aparecer en otra zaloma lopesca que, por su brevedad y por no definirse como zaloma, ha escapado a la atención de los especialistas.

15 Retocamos aquí la puntuación de Escudero Baztán.



Nos referimos a una escena que aparece al final del segundo acto de la comedia *El valor de las mujeres*:

ALBERTO                    Qué sé yo si querrá el conde  
de mis agravios vengarse.  
Estas lágrimas te muevan.

CARLOS                    Otavia, no es bien que aguarde:  
mira que así me entretienen  
para que mejor me alcancen.

*Dentro*

CHUSMA                    ¡Iza, camina! ¡San Jorge!

CARLOS                    ¡San Juan!

CHUSMA                                    ¡Ea!

ALBERTO                                    Ya que se parten,  
estoy por seguirlos muerto  
y en las ondas arrojarme.                    (vv. 1975-1984)

El contexto es mínimo y no viene al caso (la zaloma solo sirve para sugerir el viaje marítimo de los personajes), pero resulta llamativo que Lope vuelva recurrir a presentarla como voces que surgen desde detrás del escenario (“*Dentro*”). Además, encontramos las exclamaciones (“Iza”, “Ea”) y las invocaciones a los santos, aunque, tal vez por la brevedad del texto, no tenemos una clara división de papeles entre corifeo y chusma.

También muy breve, pero clara y con todas las características arriba señaladas, es la zaloma que Damián Salucio del Poyo incluye en su comedia religiosa *La vida y muerte de Judas*. El texto se lo atribuye a este autor Schaeffer, quien lo tomó de un volumen que debió de publicarse entre 1612 y 1616, por lo que la comedia debió de representarse durante la primera década del XVII (Arellano y Rubiera 16). En esta ocasión, el dramaturgo sevillano pretende recrear una escena de pesca protagonizada por los apóstoles san Pedro y san Andrés, a quienes acompañan Grismas y Barrabás:

SAN PEDRO                    Andrés, paréceme tiempo  
de sacar la red a tierra.

GRISMAS                    Ayudaremos nosotros  
a tirar, si es menester.

SAN PEDRO                    Por lo que os ha de caber  
por este lance a vosotros...

BARRABÁS                   Ea, que sacando medro  
un delfín, o una ballena.

SAN PEDRO                   Tiremos en hora buena.

SAN ANDRÉS                 Zaloma tú, hermano Pedro.

*Asen de unas cuerdas y van tirando.*

SAN PEDRO                 ¡Abraham!

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                   ¡Ah, Elías!

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                 ¡Ah, Enoc!

TODOS                         ¡Hao!

BARRABÁS                 Buen remedio tiene,  
voto a diez, que si no viene  
a ayudarnos el Mesías,  
que aunque vengan a tirar  
todos cuantos ha invocado,  
que hay en la red más pescado  
que todos pueden sacar.

SAN PEDRO                 ¿Tan presto desconfiáis?  
Callad, que en nombre de Dios  
ha de salir. Tirad vos,  
que bien gordo y fuerte estáis  
y, con unos tercios tales,  
afrenta vuestra es cansaros.

BARRABÁS                 Pedro, ya vuelvo a ayudaros,  
mas meted más oficiales<sup>16</sup>.

SAN PEDRO                 ¡Melquisedeh!

*Vuelven a ir tirando todos la red.*

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                   ¡Isac!

TODOS                         ¡Hao!

SAN PEDRO                 ¡Ah, Lot!

TODOS                         ¡Hao!

BARRABÁS                   Ya viene.

SAN PEDRO                   ¡Ah, Rubén!

---

16 Adoptamos la puntuación del pasaje que proponen Arellano y Rubiera (128).

BARRABÁS                   Estos sí que tiran bien;  
vayan estos.

SAN PEDRO                                   ¡Ah, Sidrac!

*Sale el capitán.*

CAPITÁN                   ¿Sacando la red están?  
¿Es menester quien ayude?

SAN ANDRÉS               No es bien que trabaje y sude,  
señor, quien es capitán.  
Poco nos falta.

CAPITÁN                                   Pues vaya.  
Veamos lo que saldrá.

SAN PEDRO               ¡Ah, Mesías!

CAPITÁN                                   La red está  
ya en medio de aquesta playa.

*Acaban de sacar la red, y sacan envueltos en  
ovas a Judas Iscariote y a Dimas, que es el buen  
ladrón. (14-15)*

Obviamente, el contexto es también religioso tanto en el contexto general (una comedia de asunto bíblico) como en el texto en particular, pues el personaje que zaloma, el corifeo, san Pedro, invoca a diversas figuras del Antiguo Testamento: con la final (el Mesías), los pescadores que han estado halando de las sogas al compás de la zaloma logran sacar la red con su doble carga, esto es, el malvado Iscariote y el futuro san Dimas. Asimismo, tenemos en esta zaloma la necesaria división de papeles (san Pedro zaloma; los otros tiran) y un fuerte ritmo, muchas veces irreductible al octosílabo en la edición que hemos consultado. Con respecto a los otros ejemplos dramáticos que hemos examinado (los de Lope de Vega), la de Salucio del Poyo presenta la peculiaridad de que representa la zaloma en escena, y no dentro, como prefería hacer el Fénix. Por último, es interesante percibir hasta qué punto la métrica de las zalomas resulta conflictiva para los editores. En efecto, *La vida y muerte de Judas* también aparece en una reciente edición de Arellano y Rubiera (107-238), pero en el pasaje de la zaloma, el que nos interesa, estos estudiosos deciden sacrificar en dos ocasiones unos versos extraños, algunos hipermétricos, para reconstruir unas redondillas (128 y 129). No obstante, al hacerlo deforman la zaloma y acaban explicando que tal vez las exclamaciones de la chusma deban de considerarse ajenas al verso:

Suprimimos las intervenciones de *Todos* para regularizar la métrica. Es posible que estas exclamaciones figuren en el texto y no se pretendan computar como versos, o parte de versos, sino como simples exclamaciones al margen de la métrica. Hay otros casos en la comedia del Siglo de Oro. (129)

En cualquier caso, el texto resulta problemático, pues hay versos donde está claro que las exclamaciones de los que halan computan en la medida del verso (vv. 432, 448 y 449).

### Conclusiones

En suma, nuestro análisis de estas cuatro zalomas áureas, posiblemente las únicas que se nos han conservado, nos permite precisar qué se entendía por zaloma durante los reinados de Felipe II y Felipe III. Examinando en primer lugar los textos lexicográficos que se pronuncian sobre el término, hemos notado que hay una división entre los que consideran la zaloma una forma musical (canto o salmodia) o una grita. La discrepancia no es esencial para entender el fenómeno, pues obviamente hay muchas formas musicales rítmicas que no eran consideradas tales en la época porque carecían de melodía, pero que tenían cadencia, como acepta incluso Lope de Vega, el autor más inclinado a definir la zaloma como una “grita” acompañada.

Además, y de manera más interesante, hemos visto que los lexicógrafos también están en desacuerdo acerca de la naturaleza de la zaloma: unos la consideran una canción de trabajo específicamente marinera; otros, una canción de trabajo general; otros, por fin, aclaran que la zaloma se emplea en faenas que implican concretamente halar de determinados cabos, y no otro tipo de tareas colectivas como remendar velas o redes. En este caso, los textos áureos que hemos traído a colación y hemos analizado son muy específicos: Salazar, Lope y Salucio del Poyo solo usan la palabra referida a canciones marineras, y en concreto relativa a tareas en las que un grupo (la chusma) hala mientras marca el compás con gritos y un corifeo (el piloto) “zaloma”, esto es, completa el metro rítmico con versitos de diversa índole.

Asimismo, los cuatro textos áureos que hemos examinado solventan otra de las dudas que plantea la crítica, que es la cuestión de la lengua de las zalomas. Aunque la más completa de ellas, la de Salazar, está en lingua franca, las otras tres están en perfecto castellano, sin ningún tipo de extranjerismo, y además sin la libre asociación de ideas, casi

cercana al disparate, que encontramos en la zaloma de la “Carta al licenciado Miranda de Ron”. La zaloma no tiene por qué estar en lengua de taracea, y puede ser perfectamente lógica, lo que nos obliga a tomar con un grano de sal las propuestas de estudiosos como Rey (“Jançu”, “Apuntes”).

Por otra parte, los cuatro textos del Siglo de Oro que hemos analizado comparten un componente religioso que ya indicaban los lexicógrafos más precisos, y que se percibe en las invocaciones al santoral que incorporan o, en el caso de *La vida y muerte de Judas*, en las apelaciones a diversas figuras del Antiguo Testamento. Para mostrar el peso de esta regla podemos traer a colación la zaloma diabólica de *El viaje del alma*: en ella, el Demonio invoca a Luzbel y a los Vicios, invirtiendo así la devoción de las zalomas originales, pero sin eliminar su carácter religioso.

Sin embargo, conviene notar que nuestro trabajo no nos ha permitido pronunciarnos sobre uno de los puntos más controvertidos de este campo de estudio: la métrica de las zalomas. Como hemos podido comprobar, en los textos lopescos, el Fénix adapta el esquema rítmico original al octosílabo castellano, pero el texto de *La vida y muerte de Judas* tiene grandes dificultades para hacerlo, lo que sugiere que en la zaloma original podía haber algo irreductible al isosilabismo. Para confirmar esta impresión podemos aducir el hecho de que la zaloma de Salazar tampoco responde a un ritmo isosilábico: solo se distingue en ella la división entre el grito de la chusma y los versos del corifeo, que a su vez se dividen en dos partes, como separadas por una cesura. Es tarea para los musicólogos indicar cómo se reproducirían estos cantos, y luego de los filólogos determinar cómo expresar este ritmo en las ediciones críticas.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio y Javier RUBIERA, eds. *Judas en el teatro del Siglo de Oro. Comedia del nacimiento y vida de Judas. La vida y muerte de Judas. Judas Iscariote*. Kassel: Reichenberger, 2022.
- AZARA, Félix de. *Apuntamientos para la historia natural de los cuadrúpedos del Paraguay y río de la Plata*. Vol. 2. Viuda de Ibarra, 1802.
- BRUERTON, Courtney. “The Date of Schaeffer’s *Tomo antiguo*”. *Hispanic Review*, vol. 15, 1947, pp. 346-364.

- Cancionero musical de Palacio*, edición de Joaquín GONZÁLEZ CUENCA. Madrid: Visor, 1996.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis. *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- CARRIAZO RUIZ, José Ramón. *El vocabulario de la navegación en el Siglo de Oro*. Universidade da Coruña, 2015.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*, edición de Luis MARTUL TOBÍO. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2008.
- CASAS, Cristóbal de. *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*. Damian ZENARO, 1597.
- CASCALES, Francisco de. *Cartas filológicas*, edición de Justo GARCÍA SORIANO. Vol. 3. Clásicos Castellanos, Madrid: Espasa-Calpe, 1930.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Laura FERNÁNDEZ, Ignacio GARCÍA AGUILAR, Carlos ROMERO e Isabel LOZANO. Madrid: Real Academia Española, 2017.
- *Trabajos de Persiles y Sigismunda: historia sentimental*. 2 vols. Catalina Piñuela, 1829.
- CIORANESCU, Alejandro, ed. *Obras festivas*, de Eugenio de SALAZAR. Madrid: Romerman, 1968.
- COLÓN DOMÈNECH, Germà. “Fonètica històrica versus historia lèxica. El cas de saloma < κέλευσμα ‘cant dels mariners’”. *Estudis de filologia catalana i románica*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997, pp. 202-218.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos, 1980-1993.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2006.
- Diccionario de autoridades*. 3 vols. Francisco HIERRO, 1726-1737.
- DLE*. Véase *Real Academia Española*.
- ESCALANTE DE MENDOZA, Juan. *Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales, 1575*, edición de Roberto BARREIRO-MEIRO. Madrid: Museo Naval, 1985.

- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Disquisiciones náuticas. La mar descrita por los mareados. Más disquisiciones, que comprenden la vida de la galera con interesantes noticias de la chusma; galeones y flotas de Indias; osadía de los navegantes, grandes penalidades, combates y naufragios, plagas, suciedades...* Sucesores de Rivadeneyra, 1877.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos. *Vocabulario de Lope de Vega*. 3 vols. Madrid: Real Academia Española, 1971.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín. *Diccionario marítimo español*. Imprenta Real, 1831.
- FRANCIOSINI, LORENZO. *Vocabulario español e italiano*. Vol. 2. Rev. Camera Apostólica, 1638.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego. *Instrucción náutica*, edición de Mariano CUESTA DOMINGO. Madrid: Museo Naval, 1993.
- GARCÍA SORIANO, Justo. "Damián Salucio del Poyo. Nuevos datos biográficos". *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 13, 1926, pp. 269-282 y 474-506.
- GOBELLO, José. *Diccionario gauchesco*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri, 2003.
- GUILLÉN, Julio F. *El lenguaje marinerero. Discurso leído ante la Real Academia Española el día 23 de junio de 1963*. Real Academia Española, 1963.
- MEDINA, José Toribio, ed. *Arauco domado*, de Pedro de OÑA. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.
- MUÑIZ, Francisco Javier. *Vocabulario rioplatense*. Buenos Aires: Coni, 1937.
- Nuevo Diccionario Histórico del Español*, <<http://web.frl.es/DH/org/login/Inicio.view>>. Última consulta el 24 de abril de 2022.
- LOUDON, Caesar. *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*. J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin, 1675.
- PERCIVAL, Richard y John MINSHEU. *A Dictionary in Spanish and English*. John Haviland / Matthew Lowndes, 1623.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2014.
- REY, Pepe. "Jançu Janto, una zaloma". *Musiker*, vol. 13, 2002, pp. 59-65.

- “Apuntes sobre música naval y náutica”. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, edición de John GRIFFITHS y Javier SUÁREZ-PAJARES. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 95-139.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO. *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*. Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1922.
- ROMANOS, MELCHORA, “El discurso contra las navegaciones en Góngora y sus comentaristas”, en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, edición de Ignacio ARELLANO, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 37-49.
- SALAZAR, Eugenio de. *Textos náuticos: Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600). Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, edición de José Ramón CARRIAZO RUIZ y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. New York: IDEA, 2018.
- SALUCIO DEL POYO, Damián. *La vida y muerte de Judas*, edición de Adolf SCHAEFFER, en *Ocho comedias desconocidas*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887, pp. 1-82.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. “Pedro de Oña y su Arauco domado (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del ‘taratántara’ a las ‘barquillas’”. *Hispanic Review*, vol. 74, 2006, pp. 319-344.
- “Lope y la Academia Real Matemática (c. 1584-1587): desde las matemáticas a las letras (con una precisión sobre la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*)”. *Wort und Zahl / Palabra y número*, edición de Christoph STROSETZKI. Heidelberg: Winter, 2015, pp. 149-169.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino. *Gran diccionario del español actual*. SGEL, 2001.
- SCHAEFFER, Adolf. *Ocho comedias desconocidas de don Guillem de Castro, del licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc., tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado*. 2 vols. F. A. Brockhaus, 1887.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS. *Diccionario del español actual*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 2011.



- TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Vol. 2. Viuda de Ibarra, 1788.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tirano Banderas. Novela de la tierra caliente*. Rivadeneyra, 1927.
- VEGA CARPIO, Lope de. *La Dragontea*, edición de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Madrid: Cátedra, 2007.
- *A Claudio*, edición de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ. *La vega del Parnaso*, edición de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Pedro CONDE PARRADO. Vol. 2. Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 7-94.
- *De cosario a cosario*, edición de Enrico Di PASTENA. *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, edición de Alejandro GARCÍA REIDY y Fernando PLATA. Madrid: Gredos, 2020, I, pp. 103-278.
- *La Filomena*, edición de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Florencia CALVO y Cipriano LÓPEZ. Madrid: Gredos, en prensa.
- *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, edición de Antonio CARREÑO. Biblioteca Castro, 2003.
- *La Maya. El viaje del alma*, edición de Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN. Kassel: Reichenberger, 2017.
- *Obras de Lope de Vega, VII, Autos y coloquios, II*, edición de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO. Atlas, 1963.
- *El peregrino en su patria*, edición de Julián GONZÁLEZ BARRERA. Madrid: Cátedra, 2016.
- *El valor de las mujeres*, edición de Julio VÉLEZ SAINZ. *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, ed. de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ. Madrid: Gredos, 2019, II, pp. 795-970.
- Vocabulario marítimo y explicación de los vocablos que usa la gente de mar en su ejercicio del arte de marear*. Herederos de Tomás López de Haro, 1722.
- ZÁRATE, Manuel F. y Dora PÉREZ DE PÉREZ. *Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y de sus implicaciones históricas y culturales*. Ministerio de Educación, 1968.